

*NERI BINAZZI - SILVIA CALAMAI*

VOCI DI TOSCANA:  
IL TEATRO DI NOVELLI, PAOLIERI, CHITI

*Estratto da*  
STUDI DI GRAMMATICA ITALIANA  
Vol. XXII - 2003

LE LETTERE - FIRENZE



VOCI DI TOSCANA:  
IL TEATRO DI NOVELLI, PAOLIERI, CHITI\*

0. *Introduzione*

Questo lavoro si interroga sul modo in cui particolari forme di dialettalità riflessa possono testimoniare modalità e luoghi di canonizzazione di una specifica tradizione linguistica: nella nostra prospettiva il testo drammaturgico viene considerato dunque non documento di lingua, ma luogo di definizione e di consolidamento di una specifica idea di lingua.

Nel quadro di una forma di drammaturgia, quella dialettale, che presuppone un rapporto di complicità prima di tutto linguistica con il pubblico, si tratta di mettere in evidenza quali siano le modalità linguistiche previste dai testi per rendere visibile, e continuamente confermato, un particolare canone identitario: in questo senso l'“autenticità” di un testo è da riferire alla manifestazione di tratti in grado di suscitare un senso di appartenenza che si fonda non tanto sulla reale condivisione da parte del pubblico delle particolari esecuzioni che vengono proposte, quanto sull'idea di lingua che quelle esecuzioni sono chiamate a evocare. Ci proponiamo così di interrogare i testi per fare luce sul modo in cui essi rivelano elementi di una “grammatica della convenzione linguistica” che a loro volta potrebbero rappresentare per la ricerca dialettologica rilievi utili per ricostruire luoghi di riferimento e modalità di codificazione di “norme dialettali” in grado di funzionare da punti di riferimento – per adesione o per contrasto – del senso linguistico di appartenenza.

Come si vede, si tratta di assumere e di verificare nel dettaglio delle testimonianze specifiche un quadro di riferimento del “parlato teatrale” ormai ben delineato nelle sue caratteristiche di «esercizio di scrittura mirante a conseguire un effetto realistico di autenticità» (Trifone 1994: 89): nel caso della scrittura drammaturgica in dialetto si può ritenere che la

\* Il lavoro è stato sviluppato congiuntamente dai due autori, all'interno di un progetto di cui questo articolo rappresenta una tappa. Ad ogni modo, per i soli fini accademici, Neri Binazzi è da considerarsi responsabile della stesura di 1.1, 1.2, 2, 3.2; Silvia Calamai della stesura di 1.3, 3.1, 4; 0 e 5 sono opera di entrambi. Un ringraziamento particolare a Ugo Chiti e all'Arca Azzurra Teatro, e a Siro Ferrone per l'interesse mostrato nei confronti del nostro progetto di ricerca.

“simulazione di parlato” (Testa 1991) sia funzionale alla codifica e alla conferma di specifiche “norme”, che vengono percepite e riproposte dall'autore come luoghi forti della tradizione linguistica locale<sup>1</sup>.

In questo modo, allora, sembra possibile andare oltre una valutazione esclusivamente in termini di mimesi *versus* espressionismo del valore linguistico della tipologia di letteratura dialettale che stiamo considerando. Se infatti ciò che ci proponiamo di valutare è il grado di aderenza del testo non a un'esperienza di lingua effettivamente coltivata, ma a un'idea di lingua, il nostro controllo sarà rivolto al modo in cui i tratti linguistici e la loro combinazione sono in grado di richiamare continuamente l'adesione del testo a un progetto la cui credibilità – che è drammaturgica e linguistica al tempo stesso – è strettamente legata alla capacità del testo di sostenere e riprodurre un particolare sentimento linguistico. La prospettiva per la ricerca non è più quella di esprimere una valutazione sul grado di attendibilità del testo in termini di documentazione (in diacronia o in sincronia) di un particolare dialetto, ma di riflettere sulle modalità linguistiche a cui l'autore affida il compito di definire e di confermare – e qui certamente contano molto le specifiche prospettive drammaturgiche e le coordinate spazio-temporali entro cui quelle prospettive si collocano – un particolare sentimento linguistico<sup>2</sup>.

Nel nostro caso si tratterà di verificare il modo in cui selezione, ricorrenza e combinazione di specifici tratti possono farci ricostruire percorso e ricaduta sul piano linguistico di due progetti drammaturgici che, nella Firenze di inizio Novecento, si muovono programmaticamente in direzioni diverse: quello “urbano” di Augusto Novelli, con la sua rivisitazione linguistica del modello proposto centocinquant'anni prima dallo Zannoni; e quello “rustico” di Ferdinando Paolieri, che – proprio nella dichiarata ricerca di autonomia rispetto al Novelli dell'*Acqua cheta* – col suo *Pateracchio* scommette invece sulla credibilità drammaturgica della messa

<sup>1</sup> Del resto, quello che Benvenuto Terracini definiva *sentimento campanilistico del parlante* è da considerare il risultato dinamico di un processo storico in continuo aggiornamento, che in quanto tale coinvolge una memoria collettiva i cui punti di riferimento sono *canonizzazioni* dell'esperienza linguistica più che dati di lingua effettivamente reperibili. Va insomma sottolineato come l'elemento fondamentale nella definizione dell'identità linguistica e dunque del sentimento di appartenenza del parlante sia la *percezione* di ciò che – appunto, per identità o per contrasto – si avverta come costitutivo della peculiarità di un determinato sistema, e la cui condivisione permetta di collocare il parlante stesso nel solco di una specifica tradizione linguistica.

<sup>2</sup> In questo senso, la prospettiva in cui ci muoviamo si inserisce nell'ambito teorico generale della dialettologia percettiva, che, in Italia, ha avuto una sorta di atto di fondazione nel Convegno di Bardonecchia del 2000 (cfr. ora Cini-Regis 2002). Al proposito, indagando sul modo in cui la simulazione di parlato del testo restituisce una specifica idea di lingua, lo studio del teatro dialettale consente a suo modo di arricchire il campo d'indagine della linguistica percettiva nella misura in cui riferisce il momento percettivo a livello dell'esecuzione proposta, e non solo, com'è nella tradizione di questa metodologia di analisi, al livello di valutazione metalinguistica sul sistema.

in scena di un mondo contadino che, come vedremo, è prima di tutto realtà linguistica “altra” rispetto a quella proposta da Novelli. *Paesaggio con figure* di Ugo Chiti è il terzo progetto drammaturgico – più controverso e contraddittorio, in quanto non osservabile attraverso un'ottica di tipo “storico”, e più difficile da etichettare, perché parte di un cammino *in fieri* – ispezionato in rapporto ai primi due, ai fini di evidenziarne linee di continuità ed evidenti prese di distanza<sup>3</sup>.

La prospettiva dei tre autori insieme ai loro intenti programmatici è affrontata in 1. Il confronto fra l'*Acqua Cheta* di Novelli e il *Pateracchio* di Paolieri è sviluppato in 2 e fa da punto di partenza per una analisi che prende in considerazione anche le scelte di Ugo Chiti, negli aspetti di continuità e di rottura descritti in 3. L'ultimo paragrafo osserva le caratteristiche più squisitamente teatrali del tessuto linguistico delle tre opere. Il confronto fra la drammaturgia di Paolieri e quella di Chiti diventa particolarmente suggestivo poiché le due opere oggetto dell'analisi – *Pateracchio* e *Paesaggio con figure* – scritte rispettivamente allo schiudersi e al declinare del Novecento, sono ambientate nello stesso luogo (la campagna del Chianti fiorentino) e nello stesso tempo (quell'inizio secolo che per Ferdinando Paolieri era epoca coeva)<sup>4</sup>. L'analisi di *Paesaggio con figure*, dunque, offrirà un quadro della campagna fiorentina d'inizio secolo filtrato con gli occhi della contemporaneità, in un tessuto linguistico inevitabilmente permeato dai fermenti che si agitano nel teatro del tempo presente.

## 1. La prospettiva degli autori

### 1.1 Augusto Novelli e la “riforma” del teatro vernacolare fiorentino

L'*Acqua cheta* di Augusto Novelli (prima rappresentazione: gennaio 1908) e *Pateracchio* di Ferdinando Paolieri (prima rappresentazione:

<sup>3</sup> D'ora in avanti le tre opere potranno essere citate con le sigle AC (*L'acqua cheta*), IP (*Pateracchio*), PF (*Paesaggio con figure*). Il titolo esatto della commedia di Novelli è *L'acqua cheta...*, in cui i puntini di sospensione rimandano allusivamente alla parte predicativa del modo proverbiale («... rovina i ponti») chiamato, come succede spesso nella produzione di Novelli, a dare il titolo alla commedia (cfr., ad esempio, *Casa mia casa mia...*, 1908; *Gallina vecchia*, 1911; *Chi è causa del suo male...*, 1913; ... e *chi vive si dà pace*, 1916). Per comodità, nei casi in cui citeremo il titolo per esteso, i puntini di sospensione verranno omissi.

<sup>4</sup> La suggestione è anche di carattere biografico: in una regia di Paolo Lucchesini Ugo Chiti, giovanissimo attore, ha interpretato il ruolo del signorino nel *Pateracchio* di Fernando Paolieri.

febbraio 1910), probabilmente le commedie più fortunate del teatro in "vernacolo fiorentino" – anche fuori dell'alveo di origine<sup>5</sup> –, sembrano prestarsi in modo emblematico a questa chiave di lettura proprio perché gli autori affidarono ad esse il compito di dimostrare, in diverse prospettive, che il "vernacolo" poteva rappresentare un articolato supporto linguistico alla caratterizzazione dei personaggi: rendendo dunque plausibile l'uso drammaturgico di questo particolare codice.

Proprio la scommessa sulla possibilità di un uso stilisticamente non monocorde (su un tasto tendenzialmente comico-buffonesco) del "dialetto" nella drammaturgia è alla base del disegno di Novelli di riscattare il teatro fiorentino dalle secche in cui l'aveva progressivamente costretto la tradizione ormai stantia riferibile alla maschera di Stenterello. L'ampio spessore drammaturgico del vernacolo è invece rivendicato con puntiglioso entusiasmo da Novelli, il cui programma di rifondazione di un "teatro fiorentino" si basa proprio sul riconoscimento dello spessore stilistico del "vernacolo": in questo senso, per Novelli, AC è il momento conclusivo di un progetto avviato già nel 1893 con il dramma *Il morticino*, scritto nel periodo in cui l'autore era recluso nel carcere fiorentino delle Murate per reati d'opinione.

Com'ebbi a raccontare nelle righe che precedono *L'Acqua cheta...* relative alla nascita del teatro fiorentino, il primo tentativo di questo genere fu fatto con questo *Morticino*. [...] Fu tra quelle quattro mura, del resto abbastanza vaste e arieggiate, che ripensai alla idea da me sostenuta pochi mesi prima, della possibilità, cioè, di un teatro schiettamente fiorentino; e siccome là dentro non mi era più permesso di perdermi in vane polemiche, presi la penna e buttai giù questo bozzetto<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> In particolare, il notevole successo dell'*Acqua cheta* suggerì di farne anche una versione musicata (1920, maestro G. Pietri). La stessa commedia, successivamente, è stata poi oggetto di successive riproduzioni cine-televisive. Dopo una prima comparsa nella programmazione RAI nel 1967 (fra gli interpreti Arnoldo Foà e la "storica" autrice-regista fiorentina Dory Cei), la più nota *Acqua cheta* televisiva è stata quella, in forma di operetta, andata in onda nel 1973 (con Renzo Montagnani, Ave Ninchi, Loretta Goggi, Nada Malanima e Gianrico Tedeschi). A proposito di riproduzioni per il piccolo schermo è invece notevole il fatto che, agli albori della programmazione televisiva, fosse stato *l'Pateracchio* a essere individuato per primo come possibile rappresentante del teatro in fiorentino da proporre nella rassegna *Teatro in dialetto* (cfr. Nesi 2000). Successivamente, tuttavia, l'idea fu scartata «per quel vernacolo troppo legato alla campagna chiantigiana da risultare guastato da qualsiasi adattamento» (Nesi 2000: 43). La scelta ricadde così, significativamente, su un testo di Novelli (*L'Ascensione*). La rigidità di un canone linguistico "non semplificabile", dunque, viene percepita subito come elemento intrinseco di caratterizzazione del *Pateracchio* – e anche il suo limite, in termini di "esportabilità" del prodotto fuori dall'ambito di origine.

<sup>6</sup> Riteniamo opportuno, con Franceschini 1993, destinare il concetto di "vernacolo", nello specifico contesto sociolinguistico toscano, all'uso riflesso del dialetto in letteratura, specialmente di epoca moderna e contemporanea.

<sup>7</sup> A. Novelli, *Dove talvolta può germogliare un seme*, in Novelli 1921 (vol. X, p. 7). *Il Morticino. Scene popolari in un atto in fiorentino*, fu rappresentato per la prima volta (con successo) al Reale Teatro Salvini di Firenze il 21 marzo 1893.

La commedia *Purgatorio, inferno e paradiso* (1894) costituirà il passo successivo del programma, ("secondo esperimento del teatro fiorentino", reciterà il frontespizio dell'edizione), questa volta dedicato alla verifica della *vis* comica del vernacolo:

È questo il secondo lavoro del teatro fiorentino, e io lo scrissi... dove avevo scritto il *Morticino*. Appena uscito a respirar l'aria libera lo feci subito recitare al R. Teatro Alfieri.

Col *Morticino* il mio intento era stato quello di dimostrare che il nostro vernacolo si adatta benissimo anche alle scene tristi e drammatiche; con questo *Purgatorio* voll' vedere che lo stesso linguaggio può del pari riuscire efficacissimo nelle situazioni comiche<sup>8</sup>.

In ossequio al tendenziale "schiacciamento", tradizionale a Firenze, della dimensione dialettale entro un livello socio-stilisticamente marcato (cfr. Binazzi 1996, 1999), Novelli tende a riferire pressoché univocamente l'uso vernacolare agli strati socioculturalmente svantaggiati della comunità fiorentina: quelle rappresentate, come avvertono chiaramente i sottotitoli dei primi due esperimenti drammaturgici, sono *scene popolari*, proprio perché la vernacolarità è per Novelli una scelta di campo che chiama in causa in modo inscindibile lingua ed estrazione sociale del mondo rappresentato, nella sostanziale riduzione dello specifico linguistico a uno specifico sociale.

Al proposito è da ricordare come non fosse di questo avviso Andrea Niccòli, primattore con la moglie Garibalda Landini della più prestigiosa compagnia di teatro vernacolare fiorentino dell'epoca (a cui verrà affidato il debutto dell'*Acqua cheta* prima, del *Pateracchio* poi), convinto invece che un pieno riconoscimento delle potenzialità drammaturgiche del vernacolo sarebbe stato possibile solo a patto di considerare l'autonomia complessiva, e dunque l'articolazione interna, del fiorentino inteso come "codice" a tutto tondo. È quanto Niccòli afferma con acuta sensibilità sociolinguistica ricordando ad Augusto Novelli come le potenzialità del vernacolo non si limitassero alla capacità stilistica di dar voce alternativamente a momenti comici e drammatici, investendo invece, in modo ampio e articolato, la resa complessiva della diversa estrazione socio-culturale dei personaggi: una diversità, questa, che avrebbe corso il rischio di venire sacrificata dalla messa in scena esclusiva degli strati più bassi della comunità, con tutti i rischi di un abbassamento complessivo, anche sul versante linguistico, del tono generale:

<sup>8</sup> A. Novelli, *Per un programma*, in Novelli 1921 (vol. III, p. 201). *Purgatorio, inferno e paradiso. Scene popolari fiorentine in due atti* fu rappresentato per la prima volta al Reale Teatro Alfieri, il 10 marzo 1894.

Tu dici di portare sul palcoscenico la sola plebe. E perché? Non sono d'avviso che l'arguzia toscana si limiti soltanto alla plebe, anzi nel mezzo ceto si trova lo spirito di buona lega, ed è questo che dobbiamo procurare perché non tutte le sere potremmo presentare al pubblico degli straccioni o, tutt'al più, degli operai in giacca e bluse. È mestiere avvicinarsi alla marsina e ingentilire il vernacolo a seconda del personaggio che lo parla. [...] È necessario che il repertorio sia estesissimo e molto variato; dal comico al serio, dal ciano al povero, per giungere così a portare sulla scena toscana dei personaggi ricchi ed eleganti, se non nobili addirittura. Il nostro vernacolo ce ne offre i mezzi. [...] Da Camaldoli alla via Calzaiuoli si trova una notevole differenza, tuttavia è lo stesso vernacolo, più o meno accentuato, più o meno gentile<sup>9</sup>.

Il bozzettismo popolare, in ogni caso, costituirà apertamente la matrice del progetto di teatro fiorentino ripercorso da Novelli presentando l'edizione dell'*Acqua cheta*<sup>10</sup>:

Nell'anno 1892, osservando con quanto interesse venivano letti certi dialoghi che io scrivevo sopra ad un giornaleto fiorentino, mi saltò in mente di portare sulla scena le figurine che settimanalmente schizzavo (Novelli 1921 [II], p. 71).

Il pensiero di Novelli correrà subito alla *Crezia* dello Zannoni, di cui si trattava di aggiornare prima di tutto il tessuto linguistico:

Non si trattava che di riallacciare, con una forma meno antiquata, ciò che nel 1760 aveva tentato di fare un segretario della Crusca; quell'abate Zannoni che ci ha lasciato quattro commedie tra le quali la *Crezia rincivilita*, un vero e proprio capolavoro. [...] Solo lo Zannoni, dunque, fece qualcosa di simile a ciò che mi frulla in mente; ma è bene premettere che il vernacolo odierno non è più il vernacolo dell'epoca dell'abate cruscante... (*ibidem*)

Nel dettaglio, agli occhi di Novelli, l'evoluzione linguistica aveva comportato nel tempo una sorta di semplificazione dei tratti:

L'Arno, continuando a frisare le spallette di San Niccolò e di San Frediano, dal 1760 a oggi ha ripulito, e invece del *chicchè 'gli ha*, adesso abbiamo il semplice: *icché 'gli ha*. (Ivi, p. 72)

Da parte sua una specificità linguistica che si configura come particolare "socioletto" (l'uso popolare) pare a Novelli garanzia di una dialettalità dei tratti che al tempo stesso non compromette in alcun modo la fruibilità del testo fuori da Firenze e dalla Toscana linguistica: l'estrazione popolare, infatti, pare responsabile di una esecuzione trascurata di tratti che – ad esclusione di qualche modo di dire e di una loro particolare

<sup>9</sup> Il brano della lettera è riprodotto in Bucciolini 1982 (p. 59).

<sup>10</sup> A. Novelli, *Il teatro fiorentino*, in Novelli 1921 (vol. II, pp. 71-75).

gestione sintattica – sono da ritenere senz'altro "italiani", in quanto costituitivi di un repertorio senza fratture dal dialetto alla lingua. E proprio questo affondare la sua particolare tipicità nello specifico trattamento di un materiale linguistico di per sé non specifico potrebbe addirittura costituire, per il teatro fiorentino "fondato" («piantato», nelle parole di Novelli) dal successo dell'*Acqua cheta*, la chiave di una sua fortuna sul territorio nazionale:

Io sono dunque convinto che se questo Teatro avrà vita (e sembra debba averla) nessun Teatro dialettale potrà stargli di fronte. Qual'è [sic] il dialetto che può portare in giro il numero infinito di vocaboli schiettamente italiani e di una efficacia meravigliosa che sono nell'uso del popolo di Firenze e che quasi nessuno conosce o adoperava? E, badate, – io dico a coloro i quali, non essendo nati nella mia città, leggeranno queste prime commedie – badate; prima di affermare che qualcuno dei vocaboli che troverete in questi dialoghi è vernacolo, ricorrete ad un buon vocabolario; novantanove volte su cento scoprirete che essi sono schiettamente italiani. Il vernacolo esiste, ma nella locuzione e nella costruzione della frase; il resto è lingua, talvolta storpiata e ritrosa alle regole elementari, ma lingua (Novelli 1921 [II], p. 74).

## 1.2 *Ferdinando Paolieri: vernacolarità e rusticità a teatro*

Proprio l'associazione istintiva fra "dialetto" e "plebe" fiorentina, del resto, sembra rappresentare la matrice dell'ostilità programmatica di Ferdinando Paolieri nei confronti della paventata possibilità di un uso del vernacolo nella drammaturgia e nella letteratura in genere:

Per carità non mi si parli di un teatro vernacolo! E non mi si sussurri l'oscena bestemmia di una letteratura vernacola! Sarebbe un mezzo sacrilegio!<sup>11</sup>

Nella presentazione al *Pateracchio* egli ritornerà sull'argomento, sottolineando come il suo timore derivasse dal fatto che la scelta vernacolare rischiasse di richiamare – in qualche modo automaticamente – produzioni artistiche mediocri in quanto necessariamente appiattite sul registro stilistico estremamente informale riferibile agli usi linguistici del "popolino". E sottolineava al tempo stesso come proprio la lezione di Novelli, del resto, aveva mostrato che era possibile un uso stilisticamente articolato del vernacolo: era questa la strada che, come autore del *Pateracchio*, avrebbe cercato di attenersi.

Veramente, sul Giornale d'Italia, comparvero un anno e mezzo fa, alcune mie parole piuttosto acerbe contro coloro che volevano risuscitare il vernacolo.

<sup>11</sup> La memoria dell'affermazione si deve a Bucciolini 1982 (p. 77), e chiama in causa Paolieri nella veste di critico teatrale per conto del «Giornale d'Italia» 1907.

Io credevo e credo che l'esempio di Augusto Novelli, della scena padrone e maestro, vissuto tra 'l popolo e pratico dei suoi usi e costumi in modo da poter sceverare veramente il bello dal brutto, principale scopo di chi *fa dell'arte*, difficilmente avrebbe sopportato imitatori.

Mi sono ingannato?

Non lo so; ma certo, qualcuno ha creduto con delle facezie scurrili e con delle situazioni volgari e lambiccate di riportare sulla scena l'ambiente del popolino di Fiorenza, e non è riuscito né a far ridere, né a commuovere mentre il Novelli, rendendo con amore l'eterno vero, sa far diventar grandi le cose semplici con quel segreto che dopo Goldoni, Gallina, e pochi altri, pareva perduto<sup>12</sup>.

La preoccupazione artistica, dunque, deve garantire comunque, nelle parole di Paolieri, una preventiva selezione dei modi e delle forme vernacolari da proporre sulla scena.

L'*Pateracchio* esordisce al teatro Alfieri di Firenze il 21 febbraio 1910, poco meno di due anni dopo la prima rappresentazione dell'*Acqua cheta* (29 gennaio 1908): come per la commedia di Novelli, protagonista sul palcoscenico è la Compagnia Comica Fiorentina diretta dal prim'attore Andrea Niccolò. Con questo lavoro Paolieri concorre al prestigioso (e remunerativo) concorso promosso dai proprietari del teatro Alfieri proprio per rilanciare, differenziandola, una drammaturgia fiorentina che si ritieneva troppo legata all'unico e ingombrante nome di Augusto Novelli<sup>13</sup>.

È in questa prospettiva che si inquadra da subito l'operazione di Paolieri, il quale, nel presentare il proprio lavoro alla commissione giudicatrice, affida a pagine intitolate significativamente *Due parole sul vernacolo* modi e caratteristiche del suo distanziarsi dall'autore dell'*Acqua cheta*<sup>14</sup>. L'operazione, come annunciato dal titolo della presentazione, prenderà dunque in esame prima di tutto l'aspetto linguistico del testo:

Fedele al mio proposito, io non ho dunque, come fa il Novelli e come lui solo sa fare, scritto un lavoro in vernacolo fiorentino, ma [...] l'ho scritto in vernacolo toscano, il che è un po' diverso. Quel che il Novelli ha insuperabilmente fatto per le classi piccole della città, io ho cercato di fare per la casta, forse non abbastanza conosciuta, dei nostri contadini (p. 8).

<sup>12</sup> Paolieri 1910, pp. 7-8.

<sup>13</sup> Si tratta del cosiddetto Concorso Bastogi, dal nome di colui che aveva patrocinato e messo in palio le 1000 lire destinate al vincitore. Da Bucciolini 1982 (p. 76) ricaviamo la motivazione della commissione giudicatrice, che, scegliendo il *Pateracchio* fra le 47 commedie ricevute, sottolineerà la particolare pertinenza della scelta vernacolare nella tessitura drammaturgica del lavoro di Paolieri: «un lavoro che non può essere che toscano: esso reca sulla scena i contadini della mezzadria, come individui di una civiltà e di una razza caratteristica per cui è giustificato il linguaggio vernacolo col quale si esprimono... E si esprimono con rara efficacia... Il lavoro, fresco di osservazioni e di dialogo, ha un valore letterario che gli giova».

<sup>14</sup> Paolieri 1910, pp. 7-14.

In questo senso, proprio perché IP cerca la propria identità facendo risaltare un contrasto che è prima di tutto linguistico rispetto alla lezione di Novelli, si può ritenere che la canonizzazione linguistica tenda a essere in Paolieri in qualche modo irrigidita dalla necessità di individuare un canone in grado di far risaltare l'autonomia della scena contadina rispetto a quella cittadina proposta dall'*Acqua cheta*.

Ma ascoltiamo ancora Paolieri:

Studiando il loro vernacolo, mi sono avvisto che questo non è (benchè un po' più corrotto) che l'antico *volgare*, di cui gli avanzi pare siensi rifugiati a morire al rezzo dei castagni che svettano sui monti a cavaliere tra il Senese, il Chianti e la Val d'Arno<sup>15</sup>.

Lo studio linguistico a tavolino, dunque, motivato – si direbbe – dalla necessità di selezionare gli elementi passibili di rappresentazione drammaturgica, rivela a Paolieri un carattere intrinsecamente nobilitante del vernacolo contadino nella misura in cui alcuni suoi tratti si configurano come testimonianza sopravvissuta (anche se in forma “corrotta”) di una ininterrotta tradizione di illustre ascendenza<sup>16</sup>.

Sul piano dell'antifiorescenza percepita dal drammaturgo, essa si configura dunque come particolare persistenza di forme in grado di garantire quel senso di (precaria) continuità fra “antico volgare toscano” e “lingua dei contadini” che invece – portando fino in fondo il ragionamento di Paolieri – per il fiorentino di città si sarebbe sostanzialmente sfaldato. L'operazione di Paolieri, fiorentino di ampia e durevole frequentazione con quel vicino contado che, rivolto al Chianti, ha per epicentro il paese di Impruneta, va dunque letta anche come tentativo di rendere testimonianza di una specificità che accomuna nel denominatore del contadinesco una tradizione linguistica e culturale “toscana” da cui sembrerebbe progressivamente escluso il “fiorentino di città”<sup>17</sup>.

Se da un lato il riconoscimento dell'«antico volgare» come matrice del

<sup>15</sup> Paolieri 1910, pp. 8-9. E continua, poco più avanti (p. 12): «*Va sans dire* che *'ndoe, noe, pioe, faroe, diroe*, sono la caratteristica peculiare del corrotto volgare che trapela ancora nei quasi poetici: e' dicea, e' faceva, e' cogliea ecc.». In questa prospettiva (che sul piano specifico confonde Paolieri, il quale accomuna esiti diversi sulla base della somiglianza formale: *pioe* 'piove', dunque, come *noe* 'no'), compito del drammaturgo è quello «di far capire meglio che fosse possibile la costruzione primitiva delle proposizioni e delle parole, torte e curvate in fantasiosi ghirigori dalla loquela contadinesca» (Ivi, p. 13).

<sup>16</sup> In questo, del resto, la posizione di Paolieri si inserisce nel solco di un sentire linguistico toscano di lunghissima data, per il quale è sufficiente attivare una sordina progressivamente insistita alla tastiera del parlato informale perché tenda progressivamente a risuonare, “intatta”, una lingua illustre che è solo parzialmente oscurata dalle “deformazioni” della pronuncia.

<sup>17</sup> In questo rivolgersi alla campagna come luogo socio-culturalmente “intatto” si può leggere fra l'altro anche l'ideologia antiprogressiva di Paolieri, che nel 1913 sarà con Federigo Tozzi e Domenico Giuliotti tra i fondatori, a Siena, della rivista letteraria «La Torre», programmaticamente reazionaria (*organo della reazione cattolica*, come recita il sottotitolo).



toscana in bocca contadina sembra rappresentare una sorta di salvacondotto per l'arrivo in scena dell'aborrito "vernacolo", quello che ai nostri fini più conta è sottolineare il carattere costantemente contrastivo dell'approccio di Paolieri alla realtà e alla lingua del Chianti fiorentino. La sua, dunque, è *in partenza* un'operazione tutta ed esplicitamente riflessa, a cui l'autore affida il compito di selezionare il materiale linguistico in vista di una piena riconoscibilità del carattere rustico dei personaggi messi in scena. Di qui gli accorgimenti seguiti nella resa grafica del testo:

I contadini poi dicono *egghi* invece di *egli*, e ho dovuto anche nella grafia conservare queste desinenze, tanto più che se non erro, era un bel pezzo che non si ponevano in scena i contadini a parlare nel loro linguaggio. (p. 10)

Pur essendo evidenti, anche se da verificare puntualmente, gli elementi di oggettiva continuità con il filone rustico toscano<sup>18</sup>, il contadinesco delle forme tende dunque a definirsi in primo luogo per contrasto rispetto ad una parallela percezione dell'urbanità. Questa si configura sostanzialmente come superamento in diacronia di specifiche condizioni dell'uso. In questo senso l'uso rustico viene chiamato a essere testimonianza vivente di una fase diacronica del "vernacolo" che l'uso cittadino ha già attraversato e superato. E tornano a farsi sentire il nome e il canone dello Zannoni:

Ma non soltanto i contadini dicono *pioe*, *foe* [= piove; fo = 'faccio']; essi dicono *caritae* [= carità], come noi si dice *to' mae* [= tua madre] e come lo dicevano le ciane dello Zannoni, a' suoi tempi però. Ora *caritae* quasi più nessuna ciana lo direbbe: sono evolute anche loro. I contadini dicono *sentimola* [= sentiamo: cong. esort.], cosa che da noi più non s'usa, dicono *la si ficuri* [= la si figurì: figurarsi], dicono *gelusia* [= gelosia], dicono tante parole diverse dal nostro vernacolo. (pp. 12-13)

<sup>18</sup> Cfr. Poggi Salani 1967. In particolare, per la commedia, si può ricordare, a mo' di suggestione, il profilo linguistico del villano Ciapo consegnatoci dal fiorentino Giovan Battista Fagioli nel *Marito alla moda* (1736): «per fare il brodo grasso piucchè sia possibile, mettivi un po' di quil sego pulito, che bollisca con esso, per favvi sopra que' tagghiategghi di tritello, che messovi sune, scodellati ch'egghi enno, di quil buon cacio salato, la doventa una minestra scusita da 'mperadori, e la manicherebbe con appipito un morto di fame di quattro giorni: riscalda quil pan duro di saina, ch'è rammorbidisca, ch'è paia pantondo...» (p. 378). Del resto, la suggestione rappresentata dalla tradizione rustica toscana, e il sempre possibile riferirsi ad essa per la proposta dei singoli tratti, più che ad un uso di inizio Novecento in quanto tale inattuabile, è ben presente anche nella critica letteraria più avvertita, che comunque si è in genere orientata per una valutazione del testo del *Pateracchio* in termini di credibilità-autenticità (in ciò accomunando il Paolieri ai migliori commediografi in vernacolo toscano-fiorentino): «Il vernacolo di Augusto Novelli appartiene a una certa categoria che vive in città; quello del Paolieri e del Bucciolini a una categoria che vive in campagna. Quelli sono "vernacolari" di città, questi sono "vernacolari" di campagna. Genuini gli uni, genuini gli altri. Non traducono. Il Paolieri e il Bucciolini hanno vissuto a lungo in campagna, all'Impruneta. Lì ne hanno assorbito gli umori, fatto le loro esperienze. Amando la vita campestre, si sono impadroniti di certe espressioni. Derivano dal Buonarroti della Tancia? Può darsi, se a tutti i costi – ma proprio a tutti i costi – si vuol trovare loro un antenato» (Personè 1982, pp. 10-11).

Spazio e tempo, dunque, si richiamano in un quadro della rusticità linguistica che tende a definirsi assumendo la persistenza degli usi (non sappiamo quanto e come effettivamente verificati) come elemento qualificante del repertorio contadino, che fa naturalmente da corollario alla presentazione della campagna come luogo socialmente integro e intatto. Al riguardo si noterà la considerazione («sono evolute anche loro») che riferisce sostanzialmente alla crescita culturale del "popolino di città" la scomparsa progressiva di elementi peculiari della tradizione linguistica.

### 1.3 Ugo Chiti e la toscanità leggera

Una analisi linguistica di *Paesaggio con Figure* e – conseguentemente – un discorso critico su Ugo Chiti dovrebbero farsi carico almeno di due punti di vista differenti: in primo luogo, come si pone il drammaturgo Chiti all'interno del teatro contemporaneo<sup>19</sup> (e, conseguentemente, come il teatro contemporaneo in Italia si definisce rispetto al teatro del passato e rispetto alla questione relativa a quale lingua o a quali lingue usare sulla scena<sup>20</sup>); in secondo luogo, come si rapporta il drammaturgo Chiti con la tradizione toscana, alla quale in parte – anche se da un avamposto per così dire "di opposizione" – egli si richiama.

«Da quando il toscano è entrato negli spot pubblicitari è morto come lingua teatrale», ha detto il drammaturgo in un vivace intervento alla Giornata di Studio su *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*<sup>21</sup>, consapevole del fatto che la sua ricerca linguistica è quanto di meno televisivo si possa immaginare. La lingua a tratti nera e feroce messa in bocca ai suoi personaggi non è la lingua che caratterizza la maggior parte delle commedie del teatro vernacolare toscano<sup>22</sup>, anche perché il percorso artistico che ha contrassegnato la drammaturgia di Ugo Chiti non è quello tipico dell'autore in dialetto: è un percorso che muove sia dall'avanguardia e dal teatro sperimentale (il gruppo *Ouroboros* di Pier'Alli)<sup>23</sup>, sia dal teatro popolare (*Teatro in Piazza*, Centro F.L.O.G. di Firenze per la ricerca e la documentazione delle tradizioni popolari). È in un contesto di ricerca anche di carattere demo-antropologico che egli ha inteso sperimentare un proprio linguaggio espressivo, capace in qualche modo di coniugare la passata attività di ricerca con uno scavo nella drammaturgia popolare, soprat-

<sup>19</sup> Sull'opera di Ugo Chiti vd. Caretti 1994, Garrone 1998, Puppa 2001 (pp. 335-336).

<sup>20</sup> Dal momento che – almeno per il teatro di parola – è, per riprendere le parole di Fiore 2002 (p. 11), «come sempre: è sempre, per l'appunto, una questione di lingua».

<sup>21</sup> Prato, Ridotto del Teatro Metastasio, 12.III.2004.

<sup>22</sup> È piuttosto la stessa lingua virulenta del *Cioni Mario* di Roberto Benigni (Barsotti 2002).

<sup>23</sup> Quadri 1977 (p. 410).



tutto di area toscana. A partire dal 1982, dopo un'attività laboratoriale condotta con giovani attori provenienti dal Chianti fiorentino, instaura un rapporto fecondo con quella che a breve diventerà la compagnia Arca Azzurra Teatro, rapporto che cresce e si consolida negli anni, sia attraverso la produzione di testi originali, sia attraverso la riscrittura o il "travestimento" di opere classiche, come il *Decameron* di Boccaccio, *La Clizia* di Machiavelli, *l'Amleto* di Shakespeare<sup>24</sup>. La stretta collaborazione con la compagnia si basa «sul progetto di una drammaturgia in lingua toscana, che sappia superare gli aspetti meramente folclorici e vernacolari, sfruttandone appieno l'enorme comunicativa sonora e gestuale»<sup>25</sup>. Questa «drammaturgia in lingua toscana» tende a svilupparsi secondo percorsi dal respiro lungo, con un disegno che unisce opere diverse: *Allegretto (perbene... ma non troppo)*, *La provincia di Jimmy*, *Paesaggio con figure* all'interno del progetto *La terra e la memoria* (1987-1994), progetto che ha dato un'ampia notorietà a livello nazionale all'autore e alla compagnia; *Il vangelo dei buffi*, *4 bombe in tasca*, *I ragazzi di via della Scala* nella trilogia intitolata *La recita del popolo fantastico* (1996-2003), da poco conclusa<sup>26</sup>.

Nella *Terra e la memoria* i padri "toscani" possono essere facilmente identificati, almeno per *Paesaggio con figure* e per *Allegretto*: la scrittura robusta e sanguigna affonda le sue radici in Tozzi e in Cicognani e anche in un certo Fucini, invece che nello stanco repertorio del teatro vernacolare fiorentino – un teatro vernacolare comunque conosciuto, e spesso osservato in chiave critica, come mostrano le riflessioni sviluppate dallo stesso drammaturgo in Chiti (1999: 13-14). In ogni caso il drammaturgo dentro il bozzetto sta piuttosto scomodo, e a impregnare tutto il percorso a ritroso nella memoria di quel particolare ambiente da lui scelto e indagato – la campagna del Chianti fiorentino – è un atteggiamento profondamente anticonsolatorio (Farina 1992): non il tentativo di descrivere in chiave archeologica un tempo e un mondo che furono, ma l'osservazione disincantata dei rapporti di forza, colti soprattutto nella loro drammatica e feroce brutalità<sup>27</sup>. Di traverso vengono osservate le radici, con gli occhi storti, come da una fuga. E le radici di *Paesaggio con figure* sono buie, perché partoriscono mostri, non solo in senso metaforico: tutto il testo

<sup>24</sup> I due atti unici che compongono lo spettacolo *Amleto Moleskine* del 2003 sono appunto la «traduzione in lingua toscana» di alcune scene di *Amleto*.

<sup>25</sup> Comunicazione scritta dell'Arca Azzurra Teatro, ora anche in [www.arca-azzurra.it](http://www.arca-azzurra.it).

<sup>26</sup> La prima e la seconda trilogia sono, rispettivamente, in Chiti 1994 e Chiti 2004.

<sup>27</sup> Ne fa un accenno Chiti stesso, nell'intervista a Dacia Maraini: «In campagna le pressioni iniziate nei riguardi dei ragazzi sono molto forti. Il bambino veniva continuamente esposto a prove di sessualità, magari mascherate da prove di forza, per saggiarne la consistenza di carattere» (Maraini 1998, p. 11).

ruota attorno alla figura di Lucasio, vecchio malato immobilizzato nel letto, condannato ad avere solo figli deformi (in tentativi che coinvolgono più di una signora)<sup>28</sup>, circondato da attenzioni interessate da parte di serve, mogli di fattori, nipoti e mogli di nipoti.

L'opera ha debuttato ad Asti il 22 giugno 1993<sup>29</sup>, quando al Piccolo Teatro di Milano c'era il *Campiello* di Carlo Goldoni, per la regia di Giorgio Strehler, che firmava anche la regia delle *Baruffe Chiozzotte*, al Teatro Lirico, e dell'*Arlecchino*, al Teatro Studio; quando a Ravenna Marco Martinelli allestiva *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, da Goldoni, interpretato da Mandiaye N'Diaye, e metteva in scena *Zitti tutti!* di Raffaello Baldini; quando, ancora a Milano, Danio Manfredini allestiva *I Tre studi per una crocifissione* e alla Galleria Toledo di Napoli Enzo Moscato portava in scena la *Psychose paranoïaque parmi les artistes*, mentre Roberto De Simone rappresentava *Il cunto de li cunti* di Basile, e mentre Toni Servillo allestiva *Zingari* di Raffaele Viviani. È sempre del 1993 il debutto di *Nunzio* di Spiro Scimone, in lingua messinese, per la regia di Carlo Cecchi. Proprio in questi anni si vivacizza il teatro delle lingue: sui palcoscenici d'Italia molti e differenti idiomi segnalano il riaffiorare potente nella più sociale delle arti della "funzione Gadda"<sup>30</sup>, paradossalmente proprio quando (o forse proprio a causa del fatto che) l'italiano comune è diventato ormai una realtà indiscussa.

Ma visto che l'autore è *vivant* e attivo, conviene sentire lui<sup>31</sup>, quando racconta il suo modo di percepire la tradizione teatrale toscana:

sicuramente Paolieri ha un forza vera, una drammaturgia. [...] Mi sembra quasi maggiore di Novelli, forse perché Novelli resta sempre nell'ambito cittadino.

Da un lato il drammaturgo osserva la profondità di certa narrativa

<sup>28</sup> Come dice il personaggio di Narcisa: «Dottore è tanto che quello si prova a fare un figliolo. Ma sì... nulla! Tutti mostri da specola!» (I, 2).

<sup>29</sup> Scene: Stefania Battaglia; costumi: Giuliana Colzi; interpreti: Massimo Salvianti, Patrizia Corti, Marco Natalucci, Lucia Socci, Barbara Enrichi, Dimitri Frosali, Ilaria Daddi, Andrea Costagli, Cosetta Mercatelli, Giuliana Colzi, Amina Kovacevich, Marco Messeri. Produzione: Arca Azzurra Teatro, Asti Teatro.

<sup>30</sup> Brandolin-Felice 2000, 2001; Calbi 2001. Manca ancora oggi una riflessione di ampio respiro che restituisca un quadro di riferimento per la valutazione linguistica del teatro dialettale, di per sé non molto frequentato dagli studi: vanno segnalati in ogni caso i lavori fondamentali di Trifone 1994, 2000 e – per aspetti più specifici – Stefanelli 1982, 1987, D'Achille 2001, Giovanardi 2002. Un filone di studi particolare – anche in chiave di analisi linguistica – concerne il teatro popolare toscano (si vedano, tra gli altri, Teatro Regionale Toscano 1978; Franceschini 1982; Giusti 2000). Stimolanti riflessioni sono contenute nelle inchieste sullo stato della drammaturgia italiana pubblicate in [www.centoteatri.com](http://www.centoteatri.com).

<sup>31</sup> Riportiamo alcuni dei brani più significativi tratti da un colloquio tra Silvia Calamai e Ugo Chiti (25.I.2002, Teatro della Pergola, Firenze). Abbiamo deciso di trascrivere le parole dell'autore così come sono state pronunciate (salvo minimi tagli) perché crediamo che qualunque adattamento avrebbe soltanto indebolito la spontaneità del dettato.

d'area toscana, dall'altro lamenta la limitatezza d'orizzonte di una drammaturgia "consolatoria", etichetta sotto la quale sono facilmente riconducibili molti dei copioni del Novecento teatrale toscano:

Nella narrativa lo scrittore toscano ha trovato la volontà di andare a fondo, di entrare nell'ombra, nella drammaturgia no. Ho sempre portato l'esempio di *Gallina Vecchia*: due atti splendidi e un terzo atto, a distanza di tempo, ambigualmente consolatorio, "ambiguamente" dico: basta vedere una grande interpretazione e una bella regia per capire come una grande attrice, capendo che quello scalino di comportamento è immotivato da un punto di vista psicologico, si appigli alle poche battute per far sentire la paura di una vecchia, di una borghese, che non accetta il dileggio, che non vuol accettare il ridicolo che viene dall'esterno. Sarebbe quasi l'aspetto più interessante - no? - questo conflitto fra la seduzione che lei prova e il dover rientrare "nei ranghi". Magari il personaggio dovrebbe cercare una forma nascosta, dire: Guarda, bellino, ci si scopia di nascosto, e ti do, ti pago, cioè: oggi una scrittura moderna, attuale, farebbe intuire questa doppiezza... C'è sempre stato in teatro questo limite "di convenzione" ... voglio dire, anche Paolieri che è sicuramente il più forte di tutti... tutti consolatori. Il terzo atto di [*Gallina Vecchia*] è consolatorio. [...] ma son tutti prima della guerra, questi autori. Io m'affaccio in un momento dove c'è semmai la provocazione, ci sono altri meccanismi... Affrontando il toscano la prima cosa da fare era levare questo elemento consolatorio che caratterizzava la drammaturgia vernacolare. Sul piano della regia sicuramente la ricerca, il teatro che ho fatto mi ha segnato moltissimo, ma la differenza è proprio sul piano squisitamente di scrittura, come dire: ma perché i drammaturghi toscani non sono andati mai in fondo?

«Affrontando il toscano la prima cosa da fare era levare questo elemento consolatorio che caratterizzava la drammaturgia vernacolare»: il procedimento adottato, dunque, agisce per sottrazione, sia nei temi (togliere quanto di consolatorio esiste e resiste nel repertorio), sia - e ne vedremo più avanti le modalità - nel tessuto linguistico. Questa via differenziale, questo confronto di assenze e di persistenti presenze, a dispetto dei molti anni che separano Chiti da Novelli e Paolieri, permetterà dunque di valutare appieno i luoghi forti della tradizione e della memoria linguistica, quei luoghi - potremmo azzardare - in qualche modo sopravvissuti anche all'attraversamento dell'avanguardia teatrale e della sperimentazione. Con ogni probabilità, una simile "condensazione" è stata possibile anche grazie alla presenza della compagnia Arca Azzurra, compagnia che ha rivestito un ruolo non secondario ai fini di una creazione linguistica "plausibile"<sup>32</sup>:

Sicuramente l'essere autore di compagnia, quindi a contatto con persone che poi erano in grado di restituire sì una verità ma anche quella lingua un po' d'invenzione che è la

<sup>32</sup> Ci fa piacere ricordare gli attori che costituiscono il nucleo "resistente" della compagnia, da anni fedeli interpreti della scrittura di Chiti: Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Massimo Salviani, Lucia Socci.

mia (perché io son dell'opinione che sia sempre un po' una lingua d'invenzione), forse ha risolto il problema della lingua: almeno ha stabilito un'autonomia di scrittura... [...] Io ho ipotizzato (ma lo dico senza nessuna base scientifica): molto probabilmente Novelli, Paolieri, lo stesso Bucciolini avevano molto chiaro il target di pubblico, che era quel tipico pubblico che voleva andare a teatro divertendosi, riconoscendo determinate cose, riconoscendosi in situazioni rionali, sia il pubblico alto sia il pubblico basso, c'era questo: chi guarda dalla finestra, chi guarda dalla porta... restava sempre un livello alto di evasione. Poi c'è stato un processo disgregante al massimo, divertente in qualche maniera, che passa con la Rai, con tutto il *Grillo canterino*, [...], dove creano dei personaggi... questo alla fine degli anni Cinquanta, non mi ricordo bene il periodo, creano [...] dei personaggi, toscani: Gano, il duro di San Frediano, la Sora Alvara... il Gano nasceva sul modello di Marlon Brando nel *Selvaggio*. Allora, questa lingua vernacolare - lingua e vernacolare: due contraddizioni - questo vernacolo che diventa amplificato attraverso il mezzo radiofonico genera la drammaturgia che è quella poi dei grandi successi dei teatri all'aperto: Bellariva... fino al degrado totale, quando io m'inserisco con il centro F.L.O.G. o con i primi spettacoli, io m'inserisco in un momento proprio di sdegno verso questo teatro dialettale che faceva le parodie: *Piange il citofono*, *Le nonne squillo*, questi testi qui dove c'erano attori sublimi, veramente grandi attori, però impastati... che poi è né più né meno il prosieguo di quello che oggi è un film come *Vacanze di Natale* che continua a far trenta miliardi. Io se mi riconosco un merito: di aver insistito su un discorso di drammaturgia legata alla lingua toscana fuori da quelli che erano i percorsi riconoscibili. Un percorso che era alto, nobile, in ogni caso, estremamente dignitoso agli inizi del secolo e con questo graduale allineamento con il degrado che è stato anche storico... [...]

E ancora, lasciamo parlare il drammaturgo quando racconta più in dettaglio di *Paesaggio con figure*, di come è stato pensato, delle suggestioni letterarie che vi si nascondono dietro:

L'ispirazione in *Paesaggio* parte... poi come sempre unisco delle cose... ma l'ispirazione, proprio quella di partenza è un racconto di Fucini che è l'*Eredità di Vermutte*, solo che è un brevissimo bozzetto... e si ricollega a un'altra cosa mia, a un mio secondo spettacolo, [...] *Si piange si ride*<sup>33</sup>, credo fosse il secondo spettacolo con il Teatro in Piazza... Era il periodo in cui io non... il pudore di considerarmi autore: mi mascheravo sempre dietro l'adattamento. In questo *Si piange si ride* avevo preso proprio Fucini come: libero adattamento, mettendo assieme - *Si piange e Si ride* - due atti unici. *Si piange* era appunto una dilatazione totale dell'*Eredità di Vermutte*, perché l'*Eredità di Vermutte* è un bozzettino molto semplice, legato un po' al *Podere*, al romanzo di Pratesi... legando tutto insieme... sicuramente in Volpino ci sono dei caratteri di Vermutte, poi in questo caso credo che sia sempre Fucini protagonista... La seconda - *Si ride* - era *La scampagnata*, che è uno dei racconti suoi più... più famosi insomma. Quindi c'è come una sostituzione: come era Fucini in questa sorta di narratore e osservatore ma con quel tipico distacco di uomo di città... E quindi lì avevo sostituito poi la figura di Fucini con questa figura un po' emblematica, doppia, poi doppiamente emblematica di un pittore, un pittore macchiaiolo per certi versi... però un pittore anche... non professionista, non un artista: un

<sup>33</sup> Testo, regia, scene e costumi: Ugo Chiti. Interpreti: Cosetta Mercatelli, Moreno Pini, Pia Tolu, Anna Ballerini, Antonio Betti, Ugo Chiti, Giorgio Picchianti, Walter Orlandi, Vincenzo Versari. Produzione: Compagnia Teatro in Piazza. Firenze, Centro F.L.O.G., 10.IV.1975.

medico che si diverte a dipingere, quindi questa figura un po' ambigua... e proprio come medico riesce dall'interno a vedere la mostruosità, quindi a restarne anche turbato, come se abbandonasse questo paesaggio pastellato, questo paesaggio violento di colori, per vedere poi realmente il mostro, quando fa tutti gli schizzi del feto. Quindi [...] sicuramente la partenza è questo racconto, nella prima versione, nella prima versione parlo di *Si piange si ride...* questo episodio... poi quando io mi riapproprio – cosa che ho fatto spesso – nei miei testi... la scrittura del periodo legato al Teatro in Piazza è servita poi... però lì c'era questo pudore di essere autore, in un momento in cui la parola non esisteva a teatro: io venivo dall'avanguardia, dalle ricerche e quindi avevo il terrore anche a usare la costruzione drammaturgica completa, quindi eran come delle tracce per poi giocare più sulla regia, riprendendo ovviamente quel testo, così, riprendendo lo spunto, l'esile ossatura, la Beppa: certi rapporti della Beppa con il vecchio, certe battute: c'erano anche allora... Il testo si è dilatato perché si è arricchito drammaturgicamente, si è arricchito anche degli altri personaggi poi, non c'era per esempio assolutamente il personaggio del fattore consapevole che la ragazza, la moglie... quelle sono altre creature che si sono..., si è allargato l'affresco. Si è allargato, come situazionalità. Quindi ti dico: la partenza è sicuramente in qualche maniera il testo *Si piange si ride*.

Si tratta indubbiamente di uno dei testi più neri di Chiti<sup>34</sup>:

*Paesaggio con figure* nacque perché c'era un momento storico molto preciso, non sapevi quello che veniva fuori. Dei valori eran caduti, proprio a livello di paesaggio politico, allora questa specie di attesa, questa specie di attesa di queste nascite mostruose, questa sorta di potere moribondo ma: lì, che continua a produrre mostri e a seminare mostri dappertutto, mi sembrava una metafora molto precisa di quel momento storico [...] in ogni caso io come autore raccontando *Paesaggio con figure* sì... non che la scrittura fosse finalizzata a questa metaforizzazione, però l'angoscia c'è dentro, c'è lì [...] Di *Paesaggio* io non ho voluto far passare la metaforizzazione prima di tutto, però io sento quando lo rileggo, sento il fiato corto, l'angoscia che io respiravo nell'aria. In questa attesa della mostruosità, in questo paesaggio di mostri veramente, c'era un'angoscia anche mia personale... ma io credo che questo sia di tutti gli autori... [...] Tutti noi si scrive partendo o per sfuggire un'ombra o perché ci siamo dentro, a un'ombra. [...] Un testo disperante, *Paesaggio con figure*. Credo sia forse il testo che amo di più, ed è scritto anche con una facilità assoluta, cosa che non mi succede sempre, sia *Quattro bombe in tasca*, sia la *Provincia di Jimmy* che poi voglio dire è il testo che ha avuto più successo in assoluto [...] però è meditato, è pensato, il *Paesaggio con figure* forse perché c'era dietro... mentre la *Provincia di Jimmy* è proprio ex novo, nasce proprio sulla pagina bianca... *Paesaggio con figure* no. Ma ti giuro il senso di angoscia, il senso di disperazione nasce perché in quel momento io avvertivo questo... [...] Che cos'è questo momento... allora questa idea dei mostri, questa specie di patologia poi di tutti i personaggi, perché sono spietati tutti quanti, non se ne salva nessuno, è sicuramente il mio testo più feroce in questo senso, negli altri c'è sempre dei personaggi che o hanno un piccolo riscatto, o hanno qualcosa di consolatorio, mai consolatorio per il pubblico ma consolatorio per sé, qui in *Paesaggio* nulla! E poi è tragico il finale! Insomma finisce con questo urlo di lei [Argia], con questo [Volpino] che si blocca e le fa il pagliaccetto intorno e intuisce che anche lei ha il nuovo mostro nella pancia, è veramente il [finale] più raggelante...

<sup>34</sup> Anche l'ultima opera della seconda trilogia, *I ragazzi di Via della Scala*, è quella meno aperta a un futuro di speranza e di redenzione (cfr. Calamai 2004, p. 14).

Un finale così 'raggelante' e cupo è un'altra spia della distanza che separa Chiti dalla tradizione teatrale della regione, come vedremo più avanti. Nel nostro percorso lungo quasi un secolo di teatro toscano faremo cenno anche a *Volta la carta... ecco la casa*, un testo 'intermedio' di Ugo Chiti, vicinissimo nei suoi aspetti formali alle opere di Paolieri, ma distante da queste per una visione del mondo che cela prospettive scarsamente consolatorie<sup>35</sup>.

## 2. La prospettiva della ricerca: rusticità e teatralità

Abbiamo ritenuto opportuno orientare la nostra ricerca procedendo a una messa a fuoco della rusticità per via differenziale: nel dettaglio, ciò è avvenuto analizzando contrastivamente il tessuto linguistico del testo *Pateracchio* con quello dell'*Acqua cheta* di Augusto Novelli. Si è dunque cercato di verificare nel dettaglio delle scelte linguistiche concretamente adottate l'applicazione di quel criterio contrastivo invocato apertamente da Paolieri come ispiratore della propria operazione di resa della rusticità<sup>36</sup>.

La verifica dei tratti ai diversi livelli è proceduta di pari passo con il controllo dell'aderenza dei testi analizzati ad alcuni dei moduli generali del parlato al livello sintattico, ritenendo che questa verifica dia la misura di una credibilità testuale che rende pertinente, da parte degli autori, l'esibizione dei singoli tratti ai diversi livelli grammaticali.

<sup>35</sup> *Volta la carta... ecco la casa* è uno spettacolo itinerante del 1983 che segna l'esordio del sodalizio tra l'autore e Arca Azzurra Teatro: «Venti spettatori per volta, venti invitati a un pranzo di nozze, guidati da figure leggendarie diverse, attraversano uno spaccato dell'immaginario e della memoria contadina, un pozzo senza fondo, o con un fondo tenebroso, fino ad arrivare, ad essere condotti nelle camere in cui le donne stanno preparando la sposa» (Garrone 1998, p. 41). Questo "viaggio" all'interno della civiltà contadina fornisce non una fedele fotografia del mondo rurale ma una rappresentazione antiveristica della campagna toscana: accanto alla massaia toscana c'è lo Spirito delle sementi, insieme al capoccia ci sono Sassaïola, lo Spirito di primavera e la Donna in nero, a raccontare di un mondo "altro", fatto anche di leggende e di riti magici, non immediatamente riconducibile a un recupero filologico di una memoria e di una civiltà. Il filo della narrazione è in bilico tra elementi di crudo realismo e elementi che hanno un sapore mitico: da un lato il capoccia si lamenta della perdita economica causata dal matrimonio di una delle figlie e decide di non 'appararsi' più, almeno per altri tre anni («A l' ddamo della seconda 'gna che ghi dica che ripassi, perchene pe' ttre anni boni unn'appaio manco, manco mi franassi i' padreterno ritto su d'un piede solo ni' ppagliato»), dall'altro una figura come Sassaïola racconta la fine dell'età dell'oro e la presenza funesta dei sassi, che producono fatica e dolore: un tempo «c'era una bella terra, morbida, morbida, che pe' ccottralla bastaa un dico, un fuscello, una penna d'uccello», ora «i sassi crescono colla luna, raddoppiano sempre i' raddoppio di' raddoppio...».

<sup>36</sup> Al riguardo, andrà sottolineato come la ricerca di una scrittura il più possibile puntuale rispetto all'esecuzione richiesta fosse resa necessaria anche dal comune riferimento di Paolieri e Novelli alla compagnia di Andrea Niccoli e della moglie Garibaldina Landini (ai quali proprio il *Pateracchio* è dedicato): la stessa compagnia, dunque, doveva esser messa in grado di esprimere adeguatamente tratti linguistici diversamente caratterizzanti i personaggi (nel nostro caso, lungo l'asse urbanità/rusticità).

### 2.1 I tratti linguistici della rusticità: Paolieri vs Novelli

La scelta di individuare nei testi i luoghi di riferimento di una specificità linguistica deve naturalmente tener conto del rilievo della convenzione tradizionalmente adottata nell'area linguistica di riferimento per la caratterizzazione di specifici tipi drammaturgici: tutto ciò tende così a restituire, proprio in relazione ai singoli caratteri rappresentati, un'idea più che una testimonianza di lingua<sup>37</sup>.

Nel nostro caso, che oltretutto si inserisce nel quadro ben noto di un repertorio senza fratture dal dialetto alla lingua, bisogna dare in certo modo per scontato il fatto che il contadinesco proposto da Paolieri possa essere il risultato di un'attribuzione generalizzata all'uso del Chianti fiorentino di tratti connotati prima di tutto, come si è visto, sul piano diacronico (e in quanto tali passibili di più o meno immediata caratterizzazione socio-stilistica): in quest'ottica dal confronto differenziale fra IP e AC emergerebbero, come luoghi della rusticità, le coordinate di una marcatezza diacronico-stilistica affidata alla proposta incessante – e magari anche un po' artificiosa – da parte di Paolieri di esecuzioni progressivamente emarginate dall'uso di città. In questa prospettiva, l'assenza in Novelli di tratti che troviamo estesamente in Paolieri consente di riferire proprio a questa esclusione la percezione di ciò che l'autore dell'*Acqua cheta* non ritiene (o non ritiene più) distintivo dell'urbanità da mettere in scena.

Del resto, proprio una esplicita valutazione in chiave differenziale della rusticità può rimandare alla frequenza di tratti specifici ai diversi livelli più che alla loro effettiva esclusività. Il tessuto linguistico di IP costituirebbe allora, in quest'ottica, la testimonianza di quei tratti che, progressivamente connotati in diacronia, non vengono considerati costitutivi di una "norma" linguistica urbana, e in quanto tali vengono eventualmente riservati in AC a caratteri e/o a contesti sociolinguisticamente marcati. In questo modo il confronto fra AC e IP consente di ripercorrere efficacemente il dialogo costante fra diatopia, diacronia e stilistica come elemento intrinsecamente connesso alla connotazione delle forme: "rustico", infatti, tende a essere solo modalità canonizzatrice di un grumo connotativo dalle molte e intersecate componenti.

L'isolamento di ciò che segna una rusticità percepita e dichiarata da Paolieri come antiflorentinità si è sviluppata rilevando contrastivamente nei testi del *Pateracchio* e dell'*Acqua cheta* quei fenomeni che – in termini prima di tutto di presenza / assenza – si configurano nella nostra prospettiva come bandiere linguistiche del contadinesco. In seconda battuta, poi,

<sup>37</sup> Sulle caratteristiche di "genere" dell'uso letterario del dialetto in Toscana cfr. anche Nesi-Poggi Salani 2002 (in particolare, pp. 436-444).

si sono considerati anche tratti la cui presenza, sostanzialmente costante in Paolieri, sembra soggetta in Novelli a particolari restrizioni in termini stilistici e/o sociolinguistici: il rilievo, nella misura in cui suggerisce particolari modalità di applicazione nella Firenze linguistica di Novelli di una regola che Paolieri riferisce costantemente all'uso dei contadini<sup>38</sup>, è particolarmente interessante perché, oltre a tratteggiare le modalità attraverso cui l'autore arriva a costituire la specifica "norma contadina", può segnalare, oggettivamente, luoghi di articolazione interna del repertorio "urbano" messo in scena da Novelli.

### 2.2 Rusticità come esclusività di tratti

Restringendo per il momento il campo di indagine al livello fonologico, fra i fenomeni che si ritrovano esclusivamente nel tessuto linguistico messo in scena da Paolieri, si segnalano prima di tutto, a livello fonetico, quegli esiti che il testo del *Pateracchio* condivide con il filone della rusticità toscana, fino a diventarne bandiera, se non stereotipo (cfr. Poggi Salani 1967). In questa sede tratteremo in particolare i casi rappresentati dalla palatalizzazione di L preconsonantico, dall'articolazione postpalatale, restituita dalla grafia *-(g)ghi-* del nesso *-LJ-*, per poi considerare più brevemente altri caratteri.

#### 2.2.1 Trattamento di L+consonante

«Dove poi bisogna fare una particolare attenzione, si è circa l' *i* intromesso in certi verbi, con la soppressione del *v*. Per esempio: *che la 'oi 'tutta lui? – ti 'o' [...] rioitolare* (dove l'incastro dell' *i* è quanto mai caratteristico) ecc.»<sup>39</sup>.

Fra le bandiere della rusticità linguistica messa in scena, Paolieri richiama dunque – in modo approssimativo, e riferendolo impropriamente a «certi verbi» – il fenomeno della palatalizzazione del nesso L+consonante.

In effetti il carattere rustico del trattamento di L preconsonantico nel

<sup>38</sup> D'altronde si può rilevare come la stessa presenza sulla scena di figure di status diverso (e al loro interno disposte lungo una scala di prestigio in cui si collocano, dal basso verso l'alto, il livello del veterinario e del fattore e quello della famiglia dei padroni) rispetto al gruppo sostanzialmente omogeneo dei contadini (all'interno del quale spicca comunque la "dialettalità" di alcune figure, prima fra tutte quella del capoccia Nanni) costituisce un punto di riferimento in grado di mettere contrastivamente in evidenza il grado di marcatezza dei singoli tratti. Per quanto riguarda la generale strutturazione della scena sociolinguistica proposta da Paolieri, pare sostanzialmente confermata la triade tradizionale costituita da un livello basso, uno medio, uno alto (cfr. Strambi 1994); con la significativa differenza, però, di un "livello basso" che non è più, come nella commedia toscana settecentesca, controcanto comico-burlesco, ma norma di riferimento del testo, chiamata a esprimere proprio per la sua corallità un senso «di libertà e di natura, di sicurezza e di autenticità, di intesa e coesione sociale» (Polena 1983, p. 1491).

<sup>39</sup> Paolieri 1910, p. 12.

*Pateracchio* è riferibile all'esito in genere palatalizzato del nesso (il tipo *aitto*)<sup>40</sup>, a cui corrisponde nell'*Acqua cheta* l'esito rotacizzato (il tipo *arto*), che tuttavia viene proposto da Novelli in modo tutt'altro che sistematico<sup>41</sup>.

TAB. 1. *Trattamento (prevalente) di L preconsonantico*

	<i>l' Pateracchio</i>	<i>Acqua cheta</i>
	Palatalizzazione e rafforzamento consonantico (non segnalato in fonosintassi)	Rotacismo
L + bilabiale nasale L + velare	<i>smetti di piagnere, costie, e rispondimi aimmen caiccosa!</i> (Nanni II, 7)	<i>Armeno avessi fatto quarcbe cosa di male!</i> (Anita I, 2). <i>Che ci sarebbe quarcosa di male?</i> (Anita I, 1)
L + dentale (sorda / sonora)	<i>e la Gbita, che l'è una figghiola di moitto furba, la spiatellae ogni cosa, caiddo, caiddo, a' padroni!</i> (Marta III, 2)	<i>A frequentallo dimorto c'è da farti venir la cippa!</i> (Cecco I, 1) <i>Perché laggii c'è meno cardo!</i> (Rosa III, 1)
L + nesso TR L + dentale	<i>e ghi ba trdo un'aitra più bellina di mene, allora... s'è un son più chella d'una 'oitta...</i> (Maria III, 6) <i>Ringraziache Iddio e nun salache la messa come vu feceste i' giorno di' ringraziamento delle raccolte.</i> (Rosa I, 1)	<i>O babbo, icché la fa? ... la unn'ba mica un'arra!</i> (Ida I, 3) <i>Te l'ho detto mille vorte ... e se c'è quarcbe cosa...</i> (Ulisse I, 5) <i>Guarda, tante vorte, icché vor dire montar su un fico</i> (Cecco II, 5) <i>se n'è corti noialtri un ber piattol...</i> (Anita II, 3)
L + fricativa	<i>Ma 'ntanto l'un po' chiamà a chi te la suviv!</i> (Rosa a Nanni II, 12)	<i>Le son' ite a pigliare i' gelato cor i' sor Alfredo</i> (Anita II, 3)
L + palatale	<i>i' presi un rombetto di chercoil giozno</i> (Nanni III, 1)	<i>Sentiamo i' sogno dolce...</i> (Rosa I, 4)
tipo BEL + cons.	<i>che be' lume di luna!</i> (Maria III, 7)	<i>Ber generino!</i> (Anita II, 1)
tipo VOL ('vuole') + cons.	<i>se la un voi' sentire, la s'ba a tappare ghi urecchi!</i> (Rosa I, 14)	<i>Lo sai icché vor dire?</i> (Rosa I, 4)
tipo POL ('puole' = può) + cons.	<i>Un si poi' vedere una bestia sacrificata 'n coresta manera!</i> (Beppe II, 11)	<i>la può benissimo riapparire</i> (Zaira III, 1) <sup>42</sup>

<sup>40</sup> Il testo del *Pateracchio*, dunque, restituisce immediatamente i reali contesti di attuazione di un fenomeno che, interessando uno specifico nesso fonetico, si applica a prescindere dalle caratteristiche morfologiche ("certi verbi") invocate in sede introduttiva da Paolieri; e non a caso nella seconda battuta della commedia sventolano subito, chiarissimi in un'esecuzione globalmente "bandiera", *caiccosa* 'qualcosa' e *aimmanco* (letteralmente 'almanco' = almeno): *V'ha egghi rubaco caiccosa, aimmanco?* (Crespo I, 1). D'altronde il particolare radicamento del fenomeno è confermato anche dal fatto che esso può estendersi a contesti diversi secondo modalità analogiche. Si può così avere palatalizzazione in presenza del nesso r+cons. (*Cencio ghi fatto un discorso, che a mene, un mi gaibba punto*: Nanni II, 7; e *mi pai d'essere smemoriaco!*: Nanni II, 9; *la s'è ridotta 'n tre giorni che la pai' lo spauracchio che si mette agghi uccelli!*: Nanni III, 1), o ricostituzione del dittongo in forme come *s'era sbaigghiato* (Beppe II, 18) o *abbaigghio* (Maria III, 6, dov'è possibile un effetto analogico stimolato dalla contestuale presenza della forma *oitta* 'volta': *chesta oitta ghi ha preso un abbaigghio!*).

<sup>41</sup> Al punto che il rotacismo può occorrere insieme al mantenimento della laterale nel medesimo contesto, in funzione di enfasi stilistica: *Se c'è quarcuno che può dirni qualcosa, son io!* (Cecco III, 5); *mi par che prima di concludere l'affare tu potevi armeno informatti* (Ulisse I, 7). Del resto proprio quest'ultimo esempio suggerisce come il rotacismo sia in Novelli un esito tendenzialmente marcato, come indica la sua invarianza in forme tendenzialmente lessicalizzate (*armeno, arto, dimorto, vor dire*). Ma su questo cfr. *infra*.

<sup>42</sup> Il testo non presenta mai soluzioni riconducibili a un tipo *pol* + consonante: l'*Acqua cheta* in questo contesto propone costantemente *può*.

### 2.2.1.1 *Il rotacismo nel Pateracchio fra stilistica e sociolinguistica*

Rilevata la possibilità, in presenza di forme lessicali specifiche, dell'assimilazione come alternativa alla palatalizzazione (*cuttello*, che corrisponde al *curtello* dell'*Acqua cheta*), fenomeno che ritroviamo anche nel tipo *altro* e suoi composti<sup>43</sup>, va sottolineato come, analogamente a quanto si vedrà per l'esito del gruppo -LJ-, ciò che il confronto fra Paolieri e Novelli configura come tratto "urbano" è nel *Pateracchio* marca stilistica a cui sembra affidato il compito di enfatizzare specifiche esecuzioni. L'esito rotacizzato di L preconsonantico, così, diventa in genere modalità connotativa dell'esecuzione sul piano del registro, soprattutto in chiave marcatamente espressiva; si veda l'uso del rotacismo nelle battute dai toni forti in cui (dai genitori Nanni e Rosa e dall'amica di casa Marta) viene stigmatizzano il supposto trasporto di Maria nei confronti del signorino Cesarino, e le drammatiche conseguenze che si paventano per via di questo innamoramento "contro natura":

tu me l'ha a spiega' tene, icchicche volea dire! sverta! giue! (Nanni II, 7);

Ecco, perche ci s'è ammalaco quella mucca che l'era una bellezza, un piacere a guardalla. E se la ci more, corpa tua! (alla Maria) E se i' 'vino, ci à male, corpa tua! e se grandinassi, corpa tua, e se i' 'padrone ci manda ia, corpa tua! tua! tua! tua! figghiolaccia senza core e senza cervello. Via! pigghia e' panni e sghiotola 'n casa. Lesta! Senza vortassi indreco! (Rosa II, 8);

E l'ha 'ncantaca, e l'hae, con quegghi occhiacci di farco! (Marta III, 2).

La cifra stilistica di marcatezza tende dunque a caratterizzare le esecuzioni in cui si rintraccia nel *Pateracchio* l'uso del rotacismo:

E se unn'era Beppe, i' sensale, ch'è lo reggea, e che unn' l'ha lascio piùe, e' facea carche [= qualche] mattia! (Giovanna III, 6).

Si vedano ancora le battute di Maria disperata davanti alla prospettiva di esser stata abbandonata dal promesso sposo Cencio (III, 6):

E lui, pe' tutta ricompensa, scenache, ombre, gelusie e finarmente (*piange*) m'ha lasciaco!

Ma ghi è lui, da che ghi è torno da far' i' sordaco, che un si riconosce piùe!

<sup>43</sup> L'assimilazione in questi contesti (*attro, attri*) è attestata in Novelli presso i parlanti più dialettali (Ulisse, Rosa, Stinchi), mentre ha distribuzione sociolinguisticamente più omogenea il tipo *artro*; nella lessicalizzazione del composto, in ogni caso, non si verifica in Novelli la cancellazione di -i prevista invece da Paolieri (*notattri* vs. *noattri, voattri*), che mantiene la forma intera solo nei parlanti di status più elevato (Cesarino, figlio del padrone, I, 12: *da voialtri non ci si ricava un numero!*) o nei contadini alla ricerca di autocontrollo (Nanni in presenza del fattore Tonio, I, 11: *e voialtri mettechevi indo vi pare!*). In questi casi il mantenimento della forma intera del pronome tende ad andare insieme al mantenimento del nesso non assimilato (*voialtri* vs. *voattri*).

Ma ci possono essere casi in cui la marcatezza rilevata dall'esito rotacizzato rimanda senz'altro all'indugiare su una forma, anche al di fuori dei "toni forti" appena visti. È il caso di Nanni imbarazzato di fronte al fattore che ha appena chiesto al padre la mano di Maria per il proprio figlio Menco (II, 9):

La si ficuri noattril!... sortanto, prima di dagghi una risposta definitiva...

Del resto la forma rotacizzata di L preconsonantico sembra configurarsi come specifico punto d'arrivo della dialettalità di personaggi di status immediatamente più elevato rispetto al coro dei contadini. Tonio, il fattore fresco di elevazione dal rango del contadinesco, e Balena, il veterinario che ostenta goffamente un'istruzione tanto di facciata quanto inutile a far bene il proprio mestiere<sup>44</sup>, si spingono al massimo a [r] come esito dialettale.

Ecco dunque il fattore che, dall'alto del proprio ruolo, propone a Nanni il proprio figlio Menco come sposo di Maria (e come affare difficilmente rifiutabile dalla famiglia contadina...):

Una di quelle cose che decidano di due famiglie... e che a tutti e due, ma specialment'a voi, la potrebbe fa' di morto, ma dímorto piacere... (II, 9)

Ancora più evidente è il dislivello di dialettalità affidato all'alternanza fra rotacismo e forme palatalizzate nel dialogo fra il veterinario e Nanni: in cui la palatalizzazione nella battuta del bifolco Nanni riconduce alle specifiche condizioni di dialettalità l'esito rotacizzato (dialettalmente più generico) proposto dal "dottore" (II, 1):

BALENA: laatii d'acqua carda e diaccia!  
 NANNI: Laatii d'acqua caidda!  
 BALENA: e diaccia!  
 (...)  
 NANNI: O l'è diaccia, o l'è caidda, l'acqua (...)!  
 BALENA: (...) carda e diaccia, vuol dire mezza e mezza...

<sup>44</sup> E del resto è significativo che il veterinario sia «il Balena»: un soprannome colorito, dunque, come modalità di espressione di un rapporto intracomunitario non propriamente improntato alla deferenza. Il *topos* (non certo nuovo di per sé, e tendenzialmente antiprogressivo) dell'istruzione come momento di allontanamento da una genuinità della vita che si configura come immutabile ripetizione di esperienze concrete condotte "sul campo", tende a informare massicciamente la trama del *Pateracchio*: i «libroni» non permetteranno così a Balena di diagnosticare l'apparente malattia della mucca, che invece sarà immediatamente svelata da Cencio, cioè dal garzone che «le bestie le conosce» a prescindere dalle letture. D'altro canto gli «studi» del signorino di città sono alla base di considerazioni sul mondo tendenti ad auspicare un cambiamento dello *status quo*, e presentate come noiose astrattezze puntualmente e definitivamente stigmatizzate come *politica* dal capoccia Nanni (I, 12): *La vienga 'ia, so' Cesarino, butàmo la pulitica da una parte e fàmo 'nvece un po' di buscherio; la un vede che no' si pare un convento di frati?*

Gli usi del Pateracchio sembrano dunque confermare a loro modo la particolare modalità di inversione delle condizioni toscane della marcatezza<sup>45</sup>: [r] per L+cons. si configura dunque come variante dialettalmente meno marcata rispetto all'esito palatalizzato proprio in quanto forma che la configurazione degli usi evidenzia come socio-stilisticamente caratterizzata rispetto al quadro dialettale dell'area in esame. La forma viene infatti adottata dai personaggi ora per sottolineare una particolare enfasi delle affermazioni, ora per sottolineare il limite della propria dialettalità (e dunque per segnare le distanze dal contesto sociale circostante).

Come si vede, il confronto intertestuale (*Pateracchio* / *Acqua cheta*) mette a disposizione elementi la cui valutazione si articola e si arricchisce in virtù dell'analisi intratestuale: nel nostro caso la dinamica interna al Pateracchio fra rotacismo e palatalizzazione di L+cons. rappresenta non solo (e non tanto) una conferma non solo del carattere "rustico" di una delle due opzioni, ma anche della partecipazione delle diverse varianti del repertorio alla configurazione – in questo caso da parte di un sensibilissimo drammaturgo – di uno specifico spaccato sociolinguistico.

#### 2.2.1.2 Il rotacismo nell'Acqua cheta

Del resto è da notare subito come quel rotacismo che il confronto intertestuale e le dinamiche intratestuali con l'esito palatalizzato tendono a restituire come l'esito dialettale "urbano" del nesso, non pare caratterizzato nell'*Acqua cheta* da una sistematicità di adozione tale da restituirlo – parallelamente al tipo palatalizzato proposto di norma dal coro contadino del *Pateracchio* – come forma dialettale di riferimento del testo.

Soprattutto, è da sottolineare che l'eventuale alternanza di esiti ([l] / [r]) in Novelli non sembra riferibile immediatamente a quei motivi socio-stilistici che invece, come si è visto, sovrintendono all'alternanza di esiti ([r] / [iod]) nel *Pateracchio*. Si vedano i due esempi proposti da Cecco e Ulisse, rispettivamente innamorato focoso e (futuro) suocero sanguigno (personaggi dunque che costituiscono nell'*Acqua cheta* il parallelo ideale di Cencio e Nanni del *Pateracchio*):

Se c'è quarcuno che può dirvi qualcosa, son io! (Cecco III, 5)  
 mi par che prima di concluder l'affare tu potevi armeno informatti! (Ulisse I, 7).

In questo quadro l'esito rotacizzato, pur frequente, nell'*Acqua cheta*

<sup>45</sup> Cfr. Agostiniani 1988. Il rilievo è naturalmente da intendersi come indicativo di una tendenza, e in quanto tale va ogni volta riferito alla specificità delle singole esecuzioni e del profilo socioculturale dei parlanti.

sembra saldarsi di preferenza a particolari forme lessicali, configurandosi tendenzialmente come lessicalizzazione – che, questo sì, può a sua volta essere prerogativa di specifici protagonisti e/o situazioni d'uso:

## [dimorto]

A frequentallo dimorto, c'è da farsi venir la cispa! (Cecco I, 1)  
E sai, ci vorrà dimorto! (Cecco I, 5).

## [vòrte]

Te l'ho detto mille vorte (Ulisse I, 3)  
La me l'ha annaffiaco du' vorte... (Anita II, 2)  
Guarda, tante vorte, icché vor dire montar su un fico (Cecco II, 6)  
Macché briaco! Per esser cascaco quarche vorta ne' rigagnoli i' ho sempre la nomèa di briaco (Stinchi II, 7).

## [vor dire]

Iché vor dire? (Cecco I, 2)  
Lo sai icché vor dire? (Rosa I, 4)  
E questo vor dire quarche cosa di più (Rosa II, 4)  
Guarda, tante vorte, icché vor dire montar su un fico (Cecco II, 6).

## [armeno]

Armeno avessi fatto quarche cosa di male! (Anita I, 2)  
Armeno n'aessi un'artra! (*Disperandosi*) Come i' fo ora...? (Ulisse I, 6)  
Accident'alle gomme! Armeno prima e' si sentiva... (Cecco II, 2)  
Figlioli?... Gliè meglio aer de' polli! Armeno gli si tira i' collo! (Teresa III, 1)

## [quarche (cosa / vorta)]

Armeno avessi fatto quarche cosa di male! (Anita I, 2)  
E questo vor dire quarche cosa di più (Rosa II, 4)  
Per esser cascaco quarche vorta ne' rigagnoli i' ho sempre la nomèa di briaco (Stinchi II, 7).

In definitiva, nell'*Acqua cheta* l'esito rotacizzato sembra configurarsi come esito sostanzialmente più marcato, in prospettiva intratestuale, di quanto non sia l'esito [iod] all'interno del *Pateracchio*, dov'è in pratica di norma nell'uso del coro contadino. Questo rilievo sembra confermato in certa misura dalla relativa frequenza del mantenimento della laterale, che in AC è l'unico possibile esito alternativo a [r]: i 18 casi di [l] sono infatti distribuiti uniformemente nei diversi caratteri e nei diversi stili, cosa che sembra deporre per una configurazione sociolinguistica del tratto che è sensibilmente diversa da quella prevista, per lo stesso esito, dal *Pateracchio*, dove [l], tassativo nella famiglia dei padroni, compare (sporadicamente: 3 volte) solo in poche battute del fattore Tonio, personaggio, come si è detto, alla ricerca di credenziali linguistiche in grado di rendere visibile il proprio cambiamento di status.

TAB. 2. *Esito del nesso L + consonante*

	<i>Acqua cheta</i>	<i>l' Pateracchio</i>
> [r]	66	27
> [iod]	0	70
= [l]	18	3

2.2.2 *Trattamento di -LJ-*

Come detto, in Paolieri la grafia (*gb-* / *-ggb-*) vuole rendere conto – seguendo una codifica ormai di lunga data<sup>46</sup> – di un'articolazione postpalatale del nesso tradizionalmente deputata a restituire il sapore del contadinesco<sup>47</sup>. Analogamente alla palatalizzazione di L + cons., il fenomeno è proposto da Paolieri come esito costante, e in quanto tale “non marcato”, condiviso dalla corallità del mondo contadino messo in scena:

T'un l'hai i' cuttello? Tagghiatelo! (Rosa I, 1)  
La toaggia e' toaggioli ghi enno sotto la madia (Maria I, 4)  
No' s'eramo lontani un miggio! (Giovanna I, 14)  
Beppe, pigghiache la disturna con Cencio (Crespo I, 14)  
Io? son loro che vogghiano! (Beppe I, 14)  
la vostra figghiola e' un la pigghierei nemmen legaca a i' collo (Cencio II, 6)  
Egghi è ora i' 'momento di' 'moissi (Nanni III, 2)  
Ghi s'è egghi a fà fa la pace con Menco? (Marta III, 2)  
E megghio, un fo pe' 'dire, v'un potei scegghiere! (Marta III, 2)  
Egghi è lui! Egghi è lui! (Maria III, 6).

Il contesto successivo è testimone, fra l'altro, anche del fenomeno di palatalizzazione di L preconsonantico (con rafforzamento della consonante seguente):

donche tene t'ha du ronzoni, uno megghio di quell'aitro. E uno ghi è i figghiolo di 'padrone... (...) E quell'aitro ghi è i 'figghiolo di' 'fattore... (Marta I, 4).

Anche in questo caso, il coro costante di queste esecuzioni può interrompersi, in questi stessi personaggi, nel caso in cui particolari momenti della vicenda richiedano di soffermarsi enfaticamente sull'enunciato: il mantenimento della laterale palatale si configura dunque come specifica necessità stilistica:

<sup>46</sup> Poggi Salani riferisce la prima attestazione di questa grafia alla *Nencia da Barberino*, la cui edizione linguisticamente più caratterizzata è tardo quattrocentesca (cfr. Nesi-Poggi Salani 2002, pp. 436-437).

<sup>47</sup> Cfr. Castellani 1954, Poggi Salani 1967.



La mugliàa che nemmeno! Loro l'hanno presa di pelle gambe dinanzi: io l'ho reggiuca di pella coda, ghi s'è daco uno strattone e sue! (Nanni II, 1)

Analogamente, nel giovane Cencio l' "anomala" laterale sembra inquadrarsi funzionalmente come momento di sottolineatura, ora quando il protagonista scandisce le sue istruzioni sulla postura da far assumere alla mucca partoriente; ora quando si sofferma, riferendosi alla caduta dei panni in terra, allo sconvolgimento provocato in Maria dalla visita del figlio del padrone:

Pigliachela pella coda e tirachela 'n lae (II, 15)  
Un momento! La Maria ci ha da dire icché volea i' signorino, cand' e lo troai che venia di da lei, e che lei l'a'ea tutt' i panni sparpagliachi pelle terre! (III, 9)<sup>48</sup>.

### 2.2.3 Riduzione del nesso -KW-

Non è attestata nell'*Acqua cheta* la perdita dell'elemento semivocalico nel gruppo -kw- (il tipo *canto* 'quanto'), fenomeno ampiamente attestato nel coro del *Pateracchio*<sup>49</sup>, anche se l'alternanza di esiti è in questo caso più sensibile, con il mantenimento di -w- riconducibile localmente (oltre che, si direbbe, a specifici contesti fonico-sintattici<sup>50</sup>) alla sottolineatura enfatica dell'item interessato. Si consideri il caso della dinamica fra riduzione e conservazione nel tipo *cand(e)*<sup>51</sup> / *quand(e)* 'quando': il rapporto fra le 16 riduzioni attestate nel testo e le 3 conservazioni configura questi ultimi casi come contravvenzioni alla norma, e in questo modo tendono a segnalare una particolare circostanza stilistica. Al proposito è da rilevare come un luogo testuale di particolare enfasi qual è l'esordio di battuta sembrerebbe prevedere il mantenimento del nesso (v. tabella).

Allo stesso modo la presenza minoritaria dei tipi *questo* (2 casi) e *quello*

<sup>48</sup> Dove si noterà come anche l'esordio, altro luogo testuale di particolare enfasi, presenta un altro anomalo - per il personaggio - esito non dialettale (*Un momento!*, dove non è applicato il consueto -u- per -o- in protonia), a sottolineare come gli esiti "non dialettali" configurino una precisa modalità stilistica di messa in rilievo.

<sup>49</sup> Con esclusione, dunque, del nucleo padronale e della domestica al seguito.

<sup>50</sup> Sul piano specifico, il fenomeno sembra essere evitato in combinazione con l'esito -gghi- da I.J: con *queggi occhi di ciatta!* (Rosa I, 1), *ghi è diferente da queggi altri?* (Rosa I, 1), *con queggi occhi che la pare un cristiano!* (Nanni II, 9) e con *qui* (= qui / quel) in posizione forte: *Quie, um'bo stoppa* (Rosa I, 3), *L'è quie!* (Beppe II, 15), *Quie, e si tratta di Cencio* (Nanni III, 2) vs *venia di di chie* (Cencio II, 5), *Eccomi chie* (Nanni III, 2); *Qui' morto di fame di Cencio?* (Marta I, 4), *E sarà un quintale, qui' fastelluccio!* (Torello II, 2) vs *pe' via di chi' figgiolo* (Rosa II, 8). In modo analogo si sviluppa la dinamica *que' / che'* (= quei): *con que' riccioli!* (Marta I, 4) vs. *tra tutti ché* [que' = quei] *tedeschi!* (Marta III, 6).

<sup>51</sup> È da rilevare saltuariamente incertezza grafica sulla resa dell'occlusiva dopo la perdita dell'elemento semivocalico: *E io, chand'ero a patì sotto l'arme* (Cencio II, 5) vs *l' ti dissi, cande un v'era da fare, che l'un rigrassi tanto intorno casa!* (Nanni II, 6).

(4) è funzionale localmente alla sottolineatura enfatica dell'enunciato, mentre *chesto* (11) e *chello* (9) sembrano costituire, in termini di frequenza, la norma non marcata.

TAB. 3. Riduzione del nesso KW nel Pateracchio

	esempi riduzione	esempi mantenimento
	proprio cand'e pareo (Rosa II, 8) come cande, ve ne ricordache 'oi? (Nanni III, 1)	Quand'e te lo dico io! (Marta I, 4).
	v'è da sentinne di chelle a caso! (Cencio I, 15) ma la un'è neanco di chelle affortunache (Nanni II, 9) i' fattore pareo che si fussi deciso pe' via di chello stento di' su figgiolo (Marta II, 6)	donche tene t'ha' du ronzoni, uno megghio di quell'aitro. E uno ghi è i figgiolo di' padrone [...] e quell'aitro ghi è i figgiolo di' fattore (Marta I, 4)
	una'ho attro patrimonio che cheste (Cencio II, 6) con chesti calli alle mane! (Nanni II, 7) e chesta l'era la malattia di' Balena (Beppe II, 18)	Ecco, perchene ci s'è ammalaco quella mucca che l'era una bellezza, un piacere a guardalla (Rosa II, 8) quelle du' palanche ce l'arà sinfacciacche mille oite! (Rosa III, 1)
	Canto burro! (Cencio I, 12) ma canta roba egghi abbia, un si sae! (Marta III, 2) Cante stelle! (Marta III, 7)	E la Maria, finché ghi stanno aperti questi du occhi che quie, t'un la pigghi! (Nanni II, 6)
	E di cant'e vi dissano? (Balena II, 1) E un l'arè aè guardaco cant'e ghi era lungo! (Marta III, 6)	quante smorfie t'ha fatto! (Marta I, 4) Ma che malaca! Quanti gestri! (Rosa I, 14)
	presi un rombetto di cherciòil gioane (Nanni III, 1)	Io sono quanti' e vi pare, ma i' primo giro lo 'oggio far io! (Beppe I, 15)
	e' facea carche mattia! (Giovanna III, 6)	
TOTALE	58	20

Risulta lessicalizzato nel coro contadino il tipo *caiccosa* 'qualcosa', che come si vede presenta contestualmente la generalizzazione dell'esito palatalizzato del nesso L+cons. Riduzioni definitive del nesso si hanno inoltre nelle voci *chettrini* 'quattrini' (Rosa II, 1) e *donche*, che si configura come norma lessicale "contadina"<sup>52</sup> per 'dunque' (Marta I, 4; Balena II, 1; Nanni II, 8, 9, 18, III, 1; Beppe-Torello-Crespo II, 11; Rosa III, 1).

#### 2.2.3.1 Fonetica: cristallizzazioni lessicali

Alcuni esiti diffusi nel *Pateracchio* e assenti nell'*Acqua cheta* sembrano limitare la propria produttività a particolari forme, configurandosi tendenzialmente come lessicalizzazioni.

<sup>52</sup> A cui si contrappone il *dunque* del padrone Giuseppe (III, 5).

Nel quadro di un pressoché sistematico dileguo di -v-, così, si hanno esecuzioni con -g- che sembrano limitarsi a specifiche entrate lessicali:

Ma v'è de' nugoli [= nuvole] saella! (Nanni III, 5)  
 pigghia e panni e sghiottola [= sviottola] n' casa (Rosa II, 8)  
 l'attra sera mi dissano che foravia e gola ghi omini come ghi uccelli (Rosa II, 8)  
 Credeo piuttosto, che golassi un ciuco, che i' aessi a discorrè con te! (Maria III, 9).

Analogamente, si veda il saldarsi della presenza di -c- per -g- a una puntuale forma lessicale:

Noattri, la se lo poi' ficurare... (Nanni II, 9)  
 La si ficuri, signò padrone, a dimmi 'n coresto mò, la mi dà una consolazione che mi vien le gralime agghi occhi (Nanni III, 5)  
 E m'è vienuco pell'idea, ficurati, di' fattelo io, chesto pateracchio! (Giovanna III, 6).

Allo stesso modo, -f- per -ff- è solo in *diferente*:

o che unguanno ghiè diferente da quegghi attri? (Rosa I, 1)  
 E sapeche, un v'è mezz né mò, di' fa' diferente (Nanni III, 1).

Ancora, si ha -e- per -ie- solo in *manera* 'maniera'<sup>33</sup>.

nun c'è staco versì né mò' di 'potella smoere 'n punte manèrè! (Nanni II, 1)  
 Un si poi' vedere una bestia sacrificata 'n coresta manèra [sic, ma sarà *manèra*]! (Nanni II, 9).

#### 2.2.4 Morfologia nominale: aggettivi possessivi

Al livello morfologico la connotazione rustica riferibile all'esclusività degli esiti in IP può essere riferita alla presenza nel testo delle forme *me'*, *to'*, *so'* per gli aggettivi possessivi, laddove in AC si hanno *mi'*, *tu'*, *su'*:

M'intendo io... nelle me' orazione! (Beppe I, 12)  
 tu se' figghiola di to' mae! (Rosa III, 9)  
 E la si 'ergogni! la unn'è naca, e dà di chesti dispiaceri a so' pae, e a so' mae! (Nanni II, 7).

Coerentemente con la dinamica più volte ricordata, l'emergenza in IP di esiti dialettali non coincidenti con la norma generalmente messa in scena sono correlabili li sociolinguisticamente oppure trovano motivazione sul versante stilistico. In questo caso, così, la proposta della forma "fiorenti-

<sup>33</sup> L'esito, oltretutto, è esclusivo di Nanni, e dunque tende a configurarsi come particolarmente dialettale (si veda infatti Marta III, 9: *un caso geloso 'n coresta maniera!*).

na" del possessivo è di chi cerca certificazione linguistica alla promozione sociale, qual è il caso del già ricordato fattore Tonio (II, 9):

la Maria l'è una brava ragazza ma - un ve n'abbiate a male la unn'è del tu' pari...  
 Io 'ntanto vo a pigliare i' mi' figliolo e ritorno in un baleno!

Diversamente, rientrando nei ranghi della comunità contadina "ristretta", la presenza sporadica di esiti "urbani" rimanda a specifiche esigenze stilistiche:

tene tu ti se' messa nell'idea icchicche un pol'essere! tu ci o' 'mandà male tutti, colle tu' buscherache! (Nanni II, 7).

Dove la particolare circostanza stilistica, legata alla necessità di scandire il rimprovero del padre verso la figlia sospettata di progettare un matrimonio "contro natura" con il figlio del padrone, è sostenuta anche dalla parallela veste "fiorentina" (*tu*) che assume il pronome soggetto, in luogo del consueto *to*<sup>34</sup>.

#### 2.2.5 Morfologia verbale

Per la morfologia verbale, si può ricordare la costante presenza in Paolieri delle forme ridotte per i participi passati dei verbi di I<sup>a</sup> coniugazione, che può legarsi nella II persona plurale all'altra esclusività dialettale di IP costituita dalla forma sincopata *ache* ('avete') prevista per l'ausiliare:

Che ghi ache belle leo l'olio? (Maria I, 5)  
 V'un lo sapeche che un si cena per ensin che unn'anno torni tutti? (Rosa I, 1)  
 ... tanto ghi è tocco a tutte (Marta I, 4)  
 i' ti 'ogghio bene come se t'aessi fatta io... t'ho rallea! ['rallavata' = svezzata] (Marta I, 4)  
 che ci ho che far io se Gesù me l'ha porto 'ia? (Marta I, 8)  
 Coresto posto l'aveo asserbo per i' signo' padrone e pella signora padrona... (Nanni I, 12)

<sup>34</sup> Va rilevato, al proposito, che la forma raddoppiata del pronome soggetto (qui *tene tu*) sembra prevedere obbligatoriamente *tu*. La battuta di Nanni consente di accennare brevemente, come indicatore di un'impostazione "ideologica" non sempre rispettata nella lingua effettivamente proposta, al trattamento nel *Pateracchio* della forma rinforzata *icchicché*. Vessillo dichiarato di rusticità («C'è pure *icchicché* e *t'ha fatto?* che io non ho disciplinato benché grammaticalmente si dovrebbe scrivere *t'chi* etc. mentre poi si pronunzia tutto attaccato»: Paolieri 1910, p. 12), la forma compare nel testo soltanto in alcuni luoghi stilisticamente marcati (Nanni II, 7; Giovanna / Maria III, 6); altrimenti IP presenta, come AC, *icché*. Del resto si ricorderà (cfr. 1.1) come questa stessa forma pronomiale fosse assunta da Novelli per sottolineare l'evoluzione linguistica del fiorentino "di città" dai tempi dello Zannoni. Nell'assunzione - peraltro, come si è visto, ridimensionata nei fatti - di *icchicché*, torna a farsi strada quell'idea di rusticità come luogo fisico di manifestazione della diacronia linguistica che del resto è assunzione esplicita dello stesso Paolieri (cfr. 1.2).

Teneche Beppe, la chitarra, ve l'ho asserba per bene (Rosa I, 13)  
 La s'è troa 'n terra. (Torello II, 1)  
 E la s'è ritta ['rizzata' = alzata] (Rosa II, 1)  
 Io ripigghio la mara, l'ho lascia ni' 'filare (Cresco II, 2)  
 Ghi è i' 'peccaco che ghi è bell'e entro 'n casa nostra (Rosa II, 8)  
 Uh! ghi era megghio, cand'e' la nascette, s'i l'ao presa per i' collo e l'ao butta ni'  
 'bottino (Rosa II, 9)  
 Fin a costie... i' v'er'arrio da mene! (Nanni III, 1)  
 E se un'era Beppe, i' sensale, ch'e' lo reggea, e che un l'ha lascio piùe, e' faccia car-  
 che mattia! (Giovanna III, 6)  
 Sie! v'arà mand'i' pianerino! (Beco III, 6).

L'attribuzione del tratto alla realtà contadina in scena è in questo caso generalizzata, e dunque particolarmente sottolineata, se è vero che la forma ridotta del participio passato compare anche nel repertorio del veterinario Balena – che pure, come si è visto, si distingue talora dal coro contadino per l'adozione di forme meno connotabili (nella nostra lettura) in senso rustico:

Quant'e gli è che vu l'ache compra? (Balena II, 1).

In questo quadro sostanzialmente sistematico gli esiti "interi" potrebbero restituire particolari usi marcati, eventualmente collegandosi a voci specifiche. Si consideri per esempio la peculiarità del trattamento di *cascare*, che non sembra prevedere – almeno a giudicare dalle occorrenze messe a disposizione del testo – esito "ridotto". D'altronde non è escluso che in IP la forma intera del participio sia da riferire alle esigenze stilistiche delle battute in cui la forma si trova a essere adottata. È il caso del racconto del malessere della mucca, che si apre con la richiesta di spiegazioni del veterinario Balena (II, 1):

BALENA	Quando la v'è cascaca [la mucca]?
TORELLO	La un c'è cascaca. La s'è troa 'n terra.
[...]	
ROSA	E la s'è ritta.
NANNI	Ma poi l'è ricascaca subito e nun c'è staco versì né mo' di potella smoere.

La marcatezza del contesto che propone *cascato* è del resto evidente nella battuta di Cencio che sorprende Maria in stato confusionale dopo aver ricevuto le pressanti *avances* del padroncino. Il procedimento retorico della ripetizione sottolinea qui l'enfasi stilistica che investe *cascare*, che può essere alla base della sua configurazione come forma "intera":

E' t'è cascaco anch'e panni pelle terre, e t'è cascaco! (Cencio II, 5).

Analogamente si consideri la seguente battuta di Rosa in II, 2 che scandisce le disposizioni alla figlia (e in questa prospettiva è da rilevare anche il parallelo mantenimento in chiave stilistica del gruppo -KW-<sup>55</sup>):

E tene, Maria, quand'e t'arà posaco e' panni accendi i' foco.

Marche di rusticità per la loro ricorrenza esclusiva in IP sono poi le forme analogiche dell'indicativo di *essere* (anche come copula) *semo* 'siamo', *enno* 'sono', *s'eramo* 'eravamo', che si configurano per la loro distribuzione nei caratteri come "norma d'uso" del testo:

Cencio, semo 'n tono? (Beppe I, 13)

Sennò semo roinachi! (Rosa II, 1)

Ma tunn'hai 'nteso, figghiolaccia d'una tegamaca di rospi, che se i' 'padrone può venire a sbiluccicà caiccosa e' ci butta for di podere e no' semo alla fame, no' semo! (Nanni II, 7)

No' semo entri 'n uno 'ntinto a caso! (Nanni II, 10).

V'un lo sapeche che un si cena per'ensin che un ènno torni tutti e che un'ènno scesi e' padroni? (Rosa I, 1)

La toagghia e' toagghiolì ghi enno sotto la madia (Maria I, 4)

Unn'èno come le donne, che le sgarran sempre! (Cencio I, 11)

Ma se ghi enno contenti! (Giovanna III, 6).

No' s'eramo lontani un migghio! (Giovanna I, 14)

no' s'eramo sempre a' listessi ferri! (Cencio III, 9).

## 2.2.6 Modi proverbiali

Lasciamo per ora ad altra sede un'analisi delle scelte lessicali che d'altronde, per la consistenza e le caratteristiche aperte dell'inventario, solo in parte può apportare informazioni convincenti in termini di verifica differenziale del comportamento<sup>56</sup>. Possiamo tuttavia assumere – sia pure

<sup>55</sup> Cfr. 2.2.3.

<sup>56</sup> Una prima verifica, assolutamente provvisoria, condotta su voci di alta frequenza riscontrabili in entrambi i testi mostra per esempio una comune assunzione nei testi del tipo *intendere* 'capire'; *mentre ire* 'andare', presente sia in AC che in IP, sembra soggetto nel testo di Novelli alla consueta tipologia di restrizioni stilistiche. Si propongono invece, oggettivamente, come tratti lessicali della norma contadina proposta da Paolieri le forme *piagnere* (*smietti di piagnere, costie, e rispondimi aimmen caiccosa!*; Nanni II, 7) e *spegnere* (*È voi, massaia, coresto lume, vo' lo poteche spegnere!*; Nanni III, 9), a cui AC risponde con *piangere* (*Chiè!... Tu piangi, i' un vo via!*; Cecco II, 2) e *spengere* (*l' lume che lo spenge lei?*; Anita II, 5); forma, quest'ultima, che a Firenze continua ancora oggi a non essere percepita come dialettalismo, e in quanto tale tende a comparire senza incertezza anche nelle esecuzioni più controllate. Da parte loro le *Due note sul vernacolo* annunciano al livello lessicale alcune esplicite "scelte di rusticità" in quanto contrapposte a ciò che prevede l'uso fiorentino: «Ho conservato [...] certi vocaboli strani come *pannicole, gralime* (in vernacolo fiorentino sarebbe: *lucciconi*)» (Paolieri 1910, p. 11).

con cautela – particolari proposte di Paolieri come modalità di espressione di rusticità “in sé”: in particolare si può qui sottolineare come il *Pateracchio* affidi una particolare visibilità del “rustico” messo in scena all’insistenza su modi e proverbi che fanno riferimento esplicito all’esperienza di vita contadina. Al riguardo, è da sottolineare come la testimonianza di Paolieri rappresenti di fatto un momento di codificazione sulla scena di una rusticità proverbiale, visto che uno dei modi proposti sarà ripreso, in veste linguisticamente più controllata, proprio da Ugo Chiti:

L'anderà bene, dicea qui' rospo quand'e vedde aguzà la canna a i' 'contadino, ma vi credo poco (Rosa II, 2)<sup>97</sup>.

Questa la battuta di Beppa in *Paesaggio con figure* (I, 10):

Mah, s'andrà anche bene disse il rospo... ma il contadino aguzza il palo<sup>98</sup>.

Il florilegio di espressioni proverbiali di cui è punteggiata la tessitura del *Pateracchio* pare dunque funzionale a far respirare al pubblico un clima di rusticità a sua volta restituito dalla proposta di visioni del mondo rassicuranti perché immutabili<sup>99</sup>.

Nell'esempio che segue la condivisione dell'esperienza espressa dal proverbio da parte dell'universo antropologico in scena è tale che esso viene per metà enunciato dalla battuta di un personaggio, per metà da quella successiva. Il tutto si conclude con l'affermazione di un terzo personaggio sull'infalibilità di queste specifiche canonizzazioni linguistiche dell'esperienza materiale (I,11):

NANNI [a proposito della bontà dell'annata di vino]: E unguanno sarà megghio! e di più! già, pioette d'Aprile!...

TONIO: Ogni gocciola vale un barile!

MARTA: E' proerbi unn'e sgarran mai!

<sup>97</sup> E solo due battute successive Rosa affiderà l'espressione della propria impotenza di fronte a cattivi presagi a un modo la cui caratterizzazione in senso rustico è individuabile nel richiamo al tempo atmosferico (II, 2): *O che vo' tu chi' i' ti dica. Basta! Dio ce la mandi bona e senza vento.*

<sup>98</sup> Dove il riferimento materiale è all'abitudine scaramantica dei contadini di infilzare i rospi per lasciarli poi a essiccare.

<sup>99</sup> In *Paesaggio con figure*, soltanto la serva Beppa si fa portavoce di moduli proverbiali: *Salute e ghiande* (I, 11); *Avvicinandosi il momento, come si dice, anche i pruni fioriscono* (II, 4). Ma una connotazione tutta particolare, che rimanda a un passato in qualche modo mitico, e che rinvia alle origini del teatro stesso, ha il personaggio di Lucasio, doloroso cantore dei versi di un maggio: la scena sesta dell'atto primo si apre infatti con Lucasio nel letto che «a occhi chiusi recita epici maggio»: LUCASIO “Di pari passo vanno le schiere all'aspro cimento / cozzan gli scudi e rifulge tutto l'armamento...”. BEPPA Che cantate il Maggio da solo?

D'altronde, l'esperienza sancita dal proverbio trova conferma continua della propria efficacia, e chiede dunque di attenersi ai precetti scanditi. Si vedano i due seguenti dialoghi (I, 10; III, 2):

TONIO [il fattore]: Piglierò la minestra da voattti, e i' conigliolo lo mangerò da chelli di sotto.

ROSA: Brao so' fattore!

MARTA: Così unne scontenta nessuno!

TONIO: Bisogna tenere un piè ni' sorco e uno ni' fossetto.

NANNI [a Marta stupita dalla sua presenza a casa, e non nei campi]: V'un l'ache 'iste l'ocche?

MARTA: Di giàe?

NANNI: Semo d'ottobre e i' 'tempo voi' 'piovere. E: “cand’ e l’ocche le ’anno a i’ mare / pigghia la ’anga e va’ a vangare... / cand’ e l’ocche le ’anno in giue / pigghia la panca e siedivi sue!”

MARTA: Dett'un fatto...

NANNI: Eccomi chie!

L'espressione proverbiale legata alla vita dei campi diventa quindi sintesi di una consuetudine la cui validità si lega a una legge di natura che ha matrice ultraterrena:

Chicch'e 'terra ghi ha legaco i' cielo, i' cielo sortanto lo pole sciogghiere!

Così Rosa (II, 9) esprime la necessità di ponderare con estrema attenzione l'eventualità di unire ineluttabilmente in matrimonio la propria figlia Maria con Menco, figlio del fattore.

Da parte sua, in modo analogo, Maria affiderà il senso della propria costernazione di fronte all'abbandono immotivato da parte dell'amato Cencio, suo promesso sposo, proprio alla similitudine con la perdita subitanea dei frutti di un anno di lavoro nei campi (III, 6):

GIOVANNA: Ma icché tu sospiri?

MARIA: I' ben d'un anno... che se n'andiede 'ia 'n un giorno!

In questa direzione appellativi e locuzioni, similitudini e paragoni restituiscono una realtà immediatamente percepibile come “rustica”. Ecco Nanni furibondo con la figlia, accusata, come si è visto, di essersi invaghita («contro natura»<sup>60</sup>) del signorino Cesarino, figlio dei padroni (II, 7):

<sup>60</sup> Mentre è buona regola non abbandonare l'usanza consolidata: come dice Nanni (III, 2) “un v'è da usci da i' soggo” (cioè dal solco della tradizione).

figghiolaccia d'una tegamaca di rospi [...] I' 'o pigghiare i' coreggiaco, i' 'o pigghiare, per ispianatti i' groppone!

E poco più avanti:

I' un vo' tanti casimisdei, sennò i' son capace di riottolatti peggio d'uno zollaco!

La minaccia con il richiamo a un'usanza evidentemente diffusa diventa dunque modo consueto di apostrofare chi soltanto ipotizza un cambiamento (anche in un futuro indefinibile) dello *status quo* (I, 2):

Crespo: I' 'Signorino poi ghi è anche moderno. E l'attro giorno disse che a studià pe' dottore ghi ha visto che un poero e un signore, doppo morti, ghi ènno tutaddua uguale e poi disse che un giorno s'a esse' tutti padroni...

Nanni (*interrompendolo e minacciandolo*): Perdindirindina! E te se t'un ti cheti i' t'ario bene bene e lui se lo sente so' pae tu vedi icché ghi succede. Sciò! Lae! Andache ni' 'campo e zitti, sennò vi tagghio lo scilinguagnolo peggio che a' merli!

Del resto, per stigmatizzare un comportamento linguistico in cui si legge la volontà di segnalare apertamente – ma superficialmente, solo sulla superficie della lingua – una recente quanto precaria promozione sociale, ci si affida all'immagine del lavoro nei campi. È il caso di Torello che, davanti all'uso di *babbo*, evidentemente percepito come segnale linguistico di prestigio a cui il fattore Tonio sembra affida il compito di marcare la propria promozione sociale<sup>61</sup>, si lascia andare con il fratello Crespo a questo commento (I, 9):

E potrebbe anche di': so pae! dieci anni fa gni davea di 'anghegiola anche lui!<sup>62</sup>

C'è poi da ricordare, in questa prospettiva, tutto il florilegio di appellativi sarcastici che rimanda alla fauna, con particolare insistenza sul mondo degli uccelli: Cencio è allora spesso un *fora-macchie* (Rosa II, 8; Marta III, 2), cioè uno 'scricciolo' (visto nella sua veste di uccellino impertinente), mentre il dialogo fra Marta e Maria sugli spasimanti di questa ricorre continuamente a similitudini che rimandano alla realtà antropica legata alla vita dei campi (I, 4):

MARTA: donche tene l'ha du' *ronzoni*, uno megghio di quell'attro. E uno ghi è i' figghio di' 'padrone...

MARIA: 'Gnamo, Marta!

MARTA: E quell'attro ghi è i' 'figghio di' 'fattore...

<sup>61</sup> Su questo cfr. più avanti, 3.

<sup>62</sup> In cui *dare di vanghegiola* sta per 'sarchiare'.

MARIA: Bellino! E' pare un *assiòlo*!

MARTA: O *assiòlo o ciettone*, ghi è i' 'figghio di' 'fattore e tanto basta!

Mentre chi dimagrisce a vista d'occhio per la depressione ricorda immediatamente lo spaventapasseri del campo:

la s'è ridotta 'n tre giorni che la pai' lo spauracchio che si mette agghi uccelli! (Rosa III, 1).

### 2.3 *Rusticità come frequenza di tratti*

#### 2.3.1 *Fonetica: trattamento di -v- e -t-; "paragoge"*

Si possono assumere come rivelatori di rusticità del *Pateracchio* fenomeni che, attestati pressoché sistematicamente nel coro contadino di Paolieri, sembrano soggetti nell'*Acqua cheta* a particolari restrizioni d'uso che in quanto tali ne mettono in luce una particolare marcatezza socio-stilistica. In questo quadro la diversa distribuzione nei due testi della cancellazione della fricativa intervocalica (*gioane*), dell'esito [h] per -t- (reso con il grafema *c: pagaco*) e della cosiddetta paragoge, cioè l'epitesi di -e / -ne dopo ossitoni o monosillabi forti (*piùe, perchene; rene 're', tene*) consente di assumere i due fenomeni come marche di rusticità nella misura in cui la loro occorrenza nel fiorentino messo in scena da Novelli è subordinata a specifici e sostanzialmente circoscritti contesti di marcatezza (a loro volta rispecchiati in particolari cristallizzazioni lessicali).

##### 2.3.1.1 *Trattamento di -v-*

Per quanto riguarda l'esito -v- > 0 in AC, il fenomeno, lungi dall'essere applicato in modo costante, tende a caratterizzarsi stilisticamente per la sua occorrenza in modi esclamativi o comunque specifici (arrivando quasi a configurarsi come modalità specifica di lessicalizzazione<sup>63</sup>), che vengono proposti di preferenza – se non quasi esclusivamente – dai profili sociolinguisticamente più marcati (la coppia dei genitori Rosa-Ulisse, l'aiutante di stalla Stinchi)<sup>64</sup>. Il quadro, comunque, risulta caratterizzato da un'assoluta mancanza di sistematicità, cosicché il dileguo di -v- in AC si

<sup>63</sup> È il caso del tipo *poero: poera grulla!* (Ida I, 2); *quello che gli ha fatto d'un'altra poera ragazza* (Anita I, 8); *Fece bene, poerino!* (Rosa II, 1); *Poero Cecchino!* (Anita II, 2); *sull'anima della mi' poera mamma* (Cecco II, 2); *Eppo' dicano, poerina...* (Cecco II, 3); analogamente il dileguo tende a interessare di preferenza la forma di ausiliare (*aete, aello*) e quel luogo di cancellazione canonizzato anche dalla tradizione letteraria che è l'imperfetto indicativo (*avea, dovea*).

<sup>64</sup> Si veda il caso di *gioanotto*, proposto in AC solo da Ulisse (II, 3, 5).

configura come fenomeno semplicemente "a disposizione" dei parlanti dialettalmente più caratterizzati, e che in quanto tale quegli stessi parlanti tendono ad adottare o meno in presenza di analoga marcatezza contestuale.

Si veda solo questo esempio:

Ma che si lea di torno?! (Ulisse III, 5)  
Ma icché vòle? (Ulisse III, 5).

In questo contesto, una medesima esclamazione<sup>65</sup> – dunque una forma intrinsecamente marcata – presenta significativamente, l'unica volta che ricorre nei due testi, un diverso trattamento del tratto in questione:

Ma che denite, la mi faccia i' piacere! D'avanzo! (AC, Rosa I, 2)  
pe' carità, un ghi' infrusate i' capo con coresti discorsi, se no la un fa più nulla... d'aanzol... (IP, Rosa I, 6)

Del resto, come si può vedere dalla tabella seguente, la consistenza dei mantenimenti di -v- in AC è tale che il fenomeno inverso non può che rivestire un ruolo connotativo riferibile a specifiche e non generalizzabili condizioni socio-stilistiche<sup>66</sup>.

TAB. 4. *Trattamento di -v- intervocalico*

	<i>Acqua cheta</i>	<i>I' Pateracchio</i>
-v- > 0	98	268
-v- = -v-	198	39

Diversamente, come mostra chiaramente la tabella, la cancellazione di -v- si configura come specifica e in quanto tale non marcata. "norma corrente" nella tessitura del *Pateracchio*<sup>67</sup>, in cui è l'eventuale mantenimento a essere socio-stilisticamente rilevante, ora connotando in senso formale

<sup>65</sup> L'espressione *d'avanzo!*, che può essere tradotta approssimativamente con 'ci mancherebbe anche questa...'

<sup>66</sup> Sarà poi da misurare attentamente ciò che allo stato attuale non è altro che una suggestione, e cioè la tendenza dell'*Acqua cheta* ad evitare l'accumulo di dialettalità all'interno dello stesso item. Possiamo quindi avere *rovinaca* 'rovinata': *la unni'era vergine, ma nemmen rovinaca così!* (Ulisse I, 7); *la tuba sempre rovinaca!* (Rosa I, 7); *rovinare* (*Si pena tanto poco a rovinare una ragazza co' chiacchiericci*: Anna III, 2), ma si esclude il tipo *rovinaca* che è invece regolare in IP: *Sennò semo rovinachi!* (Rosa II, 1); *la ci ha rovinachi!* (Rosa II, 17); analogamente "normali" in IP sono del resto il tipo *troaco* trovato (Balena II, 11); *proache* 'provate' (Nanni II, 12), e così via.

<sup>67</sup> In questo quadro le esecuzioni *aete*, *troavvi* del fattore Tonio al cospetto di Nanni (II, 9: *O i' Balena, l'aete vo' chiamato?; Intanto, unni'era proprio pe' questo, ch'i' ero venuto a troavvi*) possono essere moti-

l'esecuzione di un particolare parlante<sup>68</sup>, ora istituendo sulla suggestione di un'anomalia rispetto al tessuto linguistico una modalità connotativa in grado di segnalare un particolare rilievo "enfatico" del singolo item<sup>69</sup>.

La dinamica intratestuale fra cancellazione e mantenimento è dunque diversa in AC e in IP, in quanto diverso si configura il peso specifico del fenomeno all'interno di ciascun testo: modalità connotativa di specifiche esecuzioni in bocca a parlanti selezionati in AC, il dileguo di -v- rappresenta in IP una modalità comune non marcata, dal momento che la modalità opposta seleziona ora contesti specifici, ora l'universo "altro" rispetto al contadinesco messo in scena.

Sul piano metodologico, ancor più della dinamica assenza/presenza, la valutazione di quanto e come tratti presenti nell'*Acqua cheta* vengono ripresi dal *Pateracchio* sembrano in grado di farci ripercorrere il costituirsi dei canoni linguistici interni ai due testi.

### 2.3.1.2 *Diffusione di [h] per -t-*

Caratteristiche e dimensioni analoghe – sia dunque per consistenza assoluta del fenomeno che per trattamento specifico delle forme implicate – assume la presenza nei due testi della riduzione a [h] di -t- (resa, seguendo la tradizione codificata dallo Zannoni, con -c-), che come noto è fenomeno che tende a selezionare di preferenza le forme di participio passato (*tornaca; tenuco; finico*)<sup>70</sup> e sostantivi assimilabili (*peccaco; daca; occhiaca; Impruneca; girache*)<sup>71</sup>.

Da un lato, dunque IP si conferma luogo in cui il fenomeno è proposto come norma di riferimento<sup>72</sup>, e in cui è la mancata riduzione (che natural-

vate da un intento mimetico che, in un contesto non sistematicamente dialettale (si veda la mancata riduzione di -t- a -h- in *chiamato, venuto*; o lo stesso mantenimento della fricativa in vo'), suggerisce al fattore di proporre la cancellazione di -v- come segnale di riconoscimento e di appartenenza al cospetto di un personaggio ad alto tasso di dialettalità qual è il suo interlocutore. E in ogni caso si sottolineerà come *aete* è in IP item di livello socio-stilistico superiore rispetto all'alternativa sincopata *ache*.

<sup>68</sup> Si veda ancora la domestica Ghita (I, 10): *Un posso. Ci ho da servire a tavola i padroni, da sparecchiare e da rigovernare.*

<sup>69</sup> È significativo di un disegno mirante alla particolare cura dell'esecuzione del singolo item (peraltro nel contesto di una battuta tutt'altro che "controllata"), che la realizzazione della fricativa possa accompagnarsi al parallelo mantenimento del dittongo e del vocalismo atono al confine di parola: *ci ho un'ocarina che la fa smuovere e' piedi da sene!* (Beppe I, 10).

<sup>70</sup> Cfr., rispettivamente, Ulisse AC II, 4; Cecco AC III, 4; Maria IP II, 3.

<sup>71</sup> Cfr., rispettivamente, Rosa IP II, 7; Nanni IP II, 18; Rosa IP I, 6; Rosa IP II, 1, 11; Rosa AC III, 1.

<sup>72</sup> Al punto che tende a essere esteso anche a *cu* 'tu' (*Che vo' cu sentire?* Giovanna III, 7). Del resto l'esigenza di Paolieri di sottolineare la regolarità dell'esito è evidente anche dalla cura della sua resa grafica: «Scrivo [...] *attaccuco, rifinico* perché mettendo il *t* e lasciando agli attori la cura della diversa pronuncia, mi parrebbe di scrivere in una mezza lingua italiana, che non fosse nè carne nè pesce» (Paolieri 1910, p. 10). Dove è particolarmente evidente lo sforzo per dare sistematicità, con la canonizzazione grafica, a elementi che in questa veste si propongono come costitutivi di un vero e proprio canone.

mente, per le condizioni linguistiche d'area, non restituisce il mantenimento della occlusiva, ma la sua resa come fricativa dentale) a essere implicata da condizioni di marcatezza stilistica che investono la forma specifica all'interno di un contesto che propone altrimenti l'esito "dialettale":

O ragazzi, o icché vu stache a fare, vu' pareche 'ncantati? (Rosa II, 2)  
E t'è cascaco anch'e panni pelle terre, e' t'è cascaco! gli à essere stato i' commovimento di' core! ciatrona! (Cencio II, 5)  
Un si poi' vedere una bestia sacrificata 'n coresta manéra! Se v'un ve ne 'ntendeche fach' i marescarco e basta!<sup>74</sup> (Beppe II, 11).

Dall'altro abbiamo AC come testo in cui è l'esito ridotto a configurarsi come marcato stilisticamente, a fronte di una spirantizzazione "semplice" (in assenza di canonizzazione grafica, resa con -t-) che si propone come esito "di norma":

Cecco (I, 1): Armeno, aspettache, Dio vi stramaledica!  
Ulisse (I, 7) [riferendosi alla tuba morsa dalla cavalla] (*urlando*) La unn'era vergine, ma nemmen rovinaca così!  
Anita (II, 2) [riferendosi alle secchiate d'acqua rovesciate su Cecco che canta serenata] (*sempre più commossa*) La me l'ha annaffiaco du' vorte!  
Rosa (III, 1) Credechelo! Credechelo!... Un mi resta che buttarmi in Arno!  
Ulisse (III, 2) Ma se sono scappachi insieme mi par che si sieno bell'e conciliachil!

La marcatezza stilistica riconosciuta alla fricativa velare espressa da -c- può così confluire in AC nella destinazione dell'esito a specifiche modalità espressive, quali l'esclamazione *farla finita* 'smetterla':

Ulisse (I, 7) Falla finica, falla finica!  
Cecco (II, 2) E allora, facciamola finica!

TAB. 5. *Trattamento di -t- intervocalico*

	<i>Acqua cheta</i>	<i>I' Pateracchio</i>
> -c- [h]	108	251
= -t-	69	26

### 2.3.1.3 "Paragoge"

Considerazioni analoghe possono essere riferite anche alle caratteristi-

<sup>74</sup> Dove l'altra forma che risulta marcata per l'assenza della norma di dialettalità diffusa è *marescarco*, che presenta l'esito [r] del nesso L+cons., in luogo della palatalizzazione (presente invece nel precedente *te poi' vedere*).

che della presenza nei due testi della epitesi di -(n)e che, di norma nel coro contadino di Paolieri, è sottoposta in Novelli a restrizioni riferibili al richiarsi a vicenda fra profilo sociolinguistico dei personaggi, caratteristiche stilistiche del contesto, tendenziale cristallizzazione in modi esclamativi<sup>74</sup>.

In ogni caso, l'applicazione in AC del fenomeno pare riferirsi sempre alla singola forma. Nella battuta seguente, per esempio, il vocativo *tene* sembra configurarsi più come esclamazione cristallizzata che come risultato di applicazione di una regola fonetica che, significativamente, non interessa *qui*:

Tene!... Tene!... Scommetto la testa gliè venuco qui... (Rosa II, 4).

In AC la *variatio* all'interno della stessa esecuzione di un fenomeno riferito pressoché univocamente a profili sociolinguisticamente "bassi", è in ogni caso significativa di una modalità di gestione dei tratti dialettali in grado di sottolineare diversamente, in una stessa battuta, la marcatezza stilistica di un medesimo *item*:

Ma a mene un mi piace mica. [...] e se c'è quarche cosa tu l'ha' a dire a me! (Ulisse I, 3)  
T'un l'ha' fissaco tene? E te mostragnene. (Ulisse I, 5)  
Tene la un ti tocca mai!... Te tu se' sacra! (Id.)  
Tieni quie, bambina; portalo giù alla cavalla (Id.)  
Fusse un maschio, me lo cucinerèi da me (Ulisse I, 4)  
Noe, unne 'mporta, e' vo da me. (Ulisse I, 7).

Fenomeno chiamato da Paolieri a contribuire massicciamente alla definizione della "norma comune" dello specifico ambiente messo in scena, l'epitesi vocalica sembra invece essere nell'*Acqua cheta* una modalità connotativa messa a disposizione dal repertorio, che Novelli gestisce in modo strettamente funzionale a specifiche esigenze stilistiche.

TAB. 6. *Frequenza di fenomeni di epitesi vocalica*

	<i>Acqua cheta</i>	<i>I' Pateracchio</i>
applicata	81	241
non applicata	107	42

<sup>74</sup> La restrizione stilistica, del resto, è quella stessa che soggiace alla presenza del fenomeno in IP nelle esecuzioni di coloro che si distinguono per status dal coro contadinesco. È il caso del fattore in proclito di chiedere per il proprio figlio Menco la mano di Maria ai suoi genitori Nanni e Rosa (II, 9): *Noe, Rosa, anzi!*. Dove la forma (tendenzialmente) "lessicalizzata" (*noe*) dell'esclamazione può essere anche funzionale all'intento "mimetico" del fattore Tonio in cerca di benevolenza verso la propria proposta.



In IP, dunque, è l'assenza del fenomeno nei contesti in cui è normalmente previsto a connotare stilisticamente l'esecuzione come marcata: al punto che – diversamente da altri tratti della norma dialettale di IP – viene escluso dalla chiusa della battuta finale, luogo testuale di particolare ed esibita enfasi. È il momento che sancisce la definitiva riappacificazione fra Maria e Cencio (III, 9):

Cencio [...]: Maria! se' tu contenta, ora? t'un mi dici più nulla? (*le si avvicina e la tocca col gomito*)  
 Maria (*voltandogli le spalle, con un attuccio*): Credeo piuttosto, che golassi un ciuco, che i' aessi a discorrè con te!

### 2.3.2 Morfologia

Anche qui il dislivello di frequenza e le caratteristiche degli usi restituiscono alcuni tratti come norme dialettali di IP, mentre in AC quegli stessi tratti tendono a essere funzionali alla caratterizzazione di specifiche esecuzioni (di cui tendono a essere utenti privilegiati specifici personaggi), che a loro volta risultano passibili di cristallizzazione lessicale. La tendenza è dunque quella già evidenziata per il livello fonetico: dunque ci limiteremo a una rapida rassegna.

Per quanto concerne i dimostrativi, al tipo *coresto*, forma esclusiva del dimostrativo in IP<sup>76</sup>, AC risponde in genere con *cotesto*. *Coresto* è in due soli contesti, offerti da Ulisse, il personaggio a maggior "carico dialettale" del testo di Novelli:

O coreste che ragionacce son eglino? (I, 5)  
 La unn'ha che coresto? (II, 4).

Un altro esempio può essere costituito dalle particelle pronominali per il locativo: norma d'uso del *Pateracchio* con 32 attestazioni, il tipo *vi* compare due sole volte nell'*Acqua cheta*. È sempre Ulisse a proporlo, anche se altrove nel medesimo contesto aveva adottato il *ci* di norma di Novelli:

che v'è egli? (I, 3; I, 4)  
 che c'è egli? (I, 6 [2 vv.]).

<sup>76</sup> Ecco i contesti: *Coresto vu l'ache a di' voi!* (Rosa I, 1); *Coresto vu l'ache a di voi* (Crespo I, 1); *Coreste le son cose che si dicano, ma... le un si fanno!* (Beppe I, 12); *Eh, pe' coresto, ghi è il listesso sicuro* (Nanni III, 4); *ma che cred'ella che ve ne sta dimoiti, a coresto mò? a discorsi, saella!* (Nanni III, 5); *E voi, massaia, coresto lume, vo' lo poteche spegnere!* (Nanni III, 9).

Nel *Pateracchio* la forma *ci* è invece bandiera sociolinguistica dei personaggi estranei al mondo contadino, oppure modalità stilistica impiegata per sottolineare lo specifico segmento interessato. Per la prima tipologia è emblematico il dialogo fra Balena, il veterinario, e il contadino Beppe, che in pratica "traduce" la battuta del primo nei termini della propria "norma d'uso" (II, 11):

BALENA    Mi meraviglio! Cosa c'entra Cencio?  
 BEPPE    Iché v'entra?

Le altre attestazioni (7) di *ci* nel *Pateracchio* sembrano motivate stilisticamente in termini di scansione enfatica dell'esecuzione. È il caso di Nanni che, alle prese con il preoccupante malessere della mucca, chiede al veterinario di pronunciarsi in modo puntuale e comprensibile sulla diagnosi:

Intendiamoci, Balena, se vu discorreche 'n latino i unn'e 'ntendo nulla. C'è egghi rimedio o noe? (Nanni II, 11)<sup>76</sup>.

In precedenza, del resto, una battuta di Nanni si era soffermata proprio sulla difficoltà di risolvere la bestia da terra. E anche qui il capocia aveva proposto la forma *ci* all'interno di una locuzione (*non esserci versi né mo'* [= modi]) che altrove, anche dallo stesso personaggio, viene pronunciata con il "normale" *vi*:

Ma poi l'è riscascaca subito e nun c'è staco versi né mo' di 'potella smoere 'n punte manè! (Nanni II, 1)<sup>77</sup>

E sapeche, un v'è mezzi né mò, di fa' diferente. (Nanni III, 1)  
 Fòra di' cancello, egghi è! sulla strada, con Beppe e un v'è mò né versi di 'potevvelo distaccare... (Beco III, 6).

Rimanendo al livello di morfologia verbale, si osserverà come AC proponga, con *vorsuco* ('voluto')<sup>78</sup>, la lessicalizzazione di un esito analogico

<sup>76</sup> La stessa scelta *vu* per il pronome soggetto è in controtendenza rispetto al più diffuso *vo* (preferito anche da Nanni, che presenta 6 volte *vo* e 3 volte *vu*). In questo caso, tuttavia, la possibilità di *vu* di costituire, in quanto opzione alternativa a quella più diffusa, un'effettiva e puntuale alternativa stilistica a *vo*, sembra in parte attenuato dal quadro quantitativo della frequenza: il tipo *vo* ricorre 30 volte in IP, a fronte delle 20 occorrenze di *vu* (che è scelta esclusiva in AC). In questa situazione la capacità di *vu* di emergere, al pari delle altre alternative "urbane", come scelta marcata sembra dunque attenuarsi proprio per la difficoltà di *vo* di proporsi come "incontrastata" norma di riferimento del testo. Ma su questo, e sulla configurazione in genere del sistema pronominale nei testi di Paolieri e Novelli si diffonderà un saggio attualmente in preparazione.

<sup>77</sup> Dove l'enfasi stilistica sembra coinvolgere anche l'esecuzione della negazione: *nun* per il consueto *un* (vedi la battuta seguente di Beco).

<sup>78</sup> *L'è vorsuca sta' li a gingillassi* (Stinchi I, 6); *Io un son vorsuca andare* (Anita II, 3); *Ecco perché l'è vorsuca rimanere in casa!* (Rosa II, 4).

del participio che in IP si configura come "norma d'uso", la cui eventuale contravvenzione, in quanto tale, sembra riferibile ancora una volta specifiche esigenze stilistiche. Se dunque in IP il procedimento analogico produce allo stesso modo *impazzaco* (Rosa II, 8), *accorgiuco* (Nanni II, 8), *reggiuco* (Marta I, 4; Nanni II, 1), *sentuco* (Nanni I, 13)<sup>79</sup>, in AC *vorsuco* sembra isolata bandiera di dialettalità; del resto, il carattere lessicalizzato della forma emerge anche dalla presenza obbligatoria, in essa, di un esito -c- [-h-] per -t- che, come si è visto, non riveste in AC quel carattere di "norma d'uso" che risalta invece da diffusione e distribuzione del tratto in IP. La sostanziale lessicalizzazione di *vorsuco* in AC, dunque, è testimoniata anche dalla presenza tassativa nella forma di un tratto la cui applicazione nel testo, tutt'altro che sistematica, è essa stessa motivata stilisticamente in termini di espressività.

I casi di metaplasmo come modalità di rappresentazione-ricostruzione di genere e numero delle forme lessicali è largamente attestata nel *Pateracchio*, dov'è previsto 22 volte dalle battute del coro contadino, all'interno del quale è "norma d'uso", per esempio, il tipo *la mana / le mane*:

Mette' bocca? I' vi metto anche la mana, io! (Beppe II, 11)  
O dachevi la mana! (Nanni III, 9).

E voi mangiachevi le mane! (Rosa I, 1)  
S'i' aessi cento mane! (Rosa I, 5)  
con chesti calli alle mane! (Nanni II, 7)  
Prima, però, la 'o strozza' colle me' mane! (Nanni II, 10).

Proprio il tipo *mane* costituisce l'unica attestazione di metaplasmo nell'*Acqua cheta*: a fronte di una norma d'uso che prevede *mani*, l'hapax costituito da *mane* sembra rispondere stilisticamente alla volontà del personaggio di enfatizzare la battuta che annuncia la risoluzione della vicenda:

ora e' fili di tutto l'affare son tutti nelle mi' mane. Son io che stanotte i' ho fermaco a tempo i' volo de' piccioncini [...] Son io che ho sarvaco la su' famiglia dalla vergogna, (Cecco III, 5)

Diversamente, il carattere "normale" del metaplasmo in IP è rilevabile dalla sua regolarità: hanno infatti veste analogica il plurale di sostantivi

<sup>79</sup> Con la mancata applicazione della regola come specifico elemento stilistico di marcatezza, in vista di una particolare scansione enfatica dell'affermazione: *Ha' tu sentico? cercava di tene* (Rosa a Nanni III, 3).

femminili (i tipi *azione*<sup>80</sup>; *boce* 'voci'<sup>81</sup>; *capace*<sup>82</sup>; *consolazione*<sup>83</sup>; *notte*<sup>84</sup>; *orazione*<sup>85</sup>) e il singolare femminile e maschile (*dota*<sup>86</sup>; *interesse*<sup>87</sup>); si osserva poi l'estensione al plurale del tipo *uguale*<sup>88</sup>, e l'esito *nessuni* come modalità di "reimpostazione" del numero del pronome<sup>89</sup>. *Dua* è inoltre la forma regolare per 'due'<sup>90</sup>, e partecipa all'esito anch'esso invariabile *tuttaddua*<sup>91</sup>.

#### 2.4. Il contadinesco: indizi intratestuali e intertestuali

L'analisi linguistica rileva dunque come il progetto di restituzione dell'universo del contadinesco proposto da Paolieri con *I' Pateracchio* tenda a far emergere la riconoscibilità linguistica in senso rustico estendendo in pratica alla totalità del "coro" contadino tratti che proprio in virtù della loro applicazione pressoché meccanica in questo specifico consesso vanno a configurare la vera e propria "norma d'uso" del testo. In termini contrastivi la specificità emerge invece, rimanendo al piano intratestuale, dal comportamento linguistico di coloro il cui diverso status è il corollario della diversa area di provenienza. In questo senso il ruolo dei personaggi accomunati – in negativo – dall'essere "forestieri" rispetto all'area in cui si sviluppa la vicenda consiste nel proporre un contraltare (socio-)linguistico in grado di far risaltare ancora di più lo specifico "contadinesco" dei protagonisti.

In questo senso la famiglia dei padroni del podere (formata da *sor* Giuseppe, *sora* Marianna e *signorino* Cesarino), residente a Firenze e che nel Chianti va in villeggiatura, propone un comportamento la cui specificità linguistica è riferibile all'adozione di tratti a-specifici della toscanità linguistica<sup>92</sup>. Ed è interessante notare come questo stesso comportamento sia condiviso da Ghita, domestica al seguito dei padroni, a dimostrazione

<sup>80</sup> *Male azione un se n'è ma' fatte!* (Nanni III, 5).

<sup>81</sup> *L'ènno boce, intendeche?* (Nanni III, 2).

<sup>82</sup> *Le unn'ènno scuse capace, via!* (Maria III, 6).

<sup>83</sup> *Di cheste consolazione!* (Maria III, 7).

<sup>84</sup> *Sicché ghi arebban' aere bone le notte e boni i giorni!* (Nanni II, 9).

<sup>85</sup> *Eh! m'intendo io... nelle me' orazione!* (Beppe I, 12).

<sup>86</sup> *Ghi è tre o quattr'anni e la dota i' prete un ghiene tira sue* (Nanni II, 9).

<sup>87</sup> *Ma io un son venuto qui pe' discorre' d'interesse [...] matrimonio d'interesse, bon giorno e cattiva notte* (Tonio II, 9).

<sup>88</sup> *Ghi ha visto che un poero e un signore, doppo morti, ghi ènno tuttaddua uguale* (Crespo I, 2).

<sup>89</sup> *Un voggioh nessuno! [...] un voggioh vedè più nessuno!* (Maria II, 16); *E' unn'ha nessuno!* (Rosa III, 1).

<sup>90</sup> *Vi si 'a 'n dua* (Torello II, 2); *I' n'ho sotterrachi dua* (Marta III, 9).

<sup>91</sup> *Che Iddio vi benedica tuttaddua!* (Maria III, 7). Cfr. nota 55.

<sup>92</sup> Rimandando ad altra sede una rassegna dettagliata dei "dialettismi" delle classi prestigiose, ricordo solo le forme analogiche *fo / vo*, la costruzione impersonale del presente indicativo (*si va a letto*), alcuni usi lessicali (*bell'e; figliola*).

del fatto che il contadinesco messo in scena da Paolieri è una dimensione che tende a definirsi contrapponendosi in quanto tale a tutto ciò che da quella specifica dimensione è escluso: Ghita, così, pur essendo riconosciuta dai contadini (magari in virtù del comune denominatore di "sottoposto") come "una di loro" – al punto che viene invitata entusiasticamente alle occasioni conviviali della vicenda – si trova costretta in abiti linguistici estremamente controllati, che oggettivamente la collocano al di fuori della corralità (e dunque della rusticità) dell'ambiente<sup>93</sup>.

Del resto, è significativo che Tonio, il fattore, proponga una lingua che, seppure espunta anch'essa in genere dei tratti più dialettali, accoglie qua e là – magari anche in prospettiva mimetica – tratti che nella domestica Ghita sono invece costantemente esclusi. Di seguito si può vedere in sequenza come la fonetica del fattore possa essere variamente interessata dai fenomeni dialettali la cui generalizzazione indica come costitutivi della "norma contadina" definita dal testo: si considerino rispettivamente l'esito -h- per -t-, dalla riduzione del nesso -kw-, da fenomeni di cancellazione al confine di parola, dall'esito post-palatale di -LJ-, dal dileguo della fricativa intervocalica, dalla "paragoge", da assimilazioni diverse:

Stache tutti comodi! (I, 9); Lasciacheli fare! (I, 10)

i' conigliolo lo mangerò da chelli di sotto (I, 9)

Intanto, unn'era propio pe' questo ch'i' ero venuto a troavvi... (II, 9)

ghi è inutile ch'i' tracchegi dell'attro (Ivi)

Noe, Rosa, anzi! (Ivi).

Il fatto che l'estrazione contadina costituisca una condizione sostanzialmente permanente<sup>94</sup>, e dalla quale è velleitario tentare di emanciparsi (tantomeno con la lingua), è emblematico nelle parole di Torello, figlio del

<sup>93</sup> Del resto, lo stesso mansiono di "donna di servizio" al seguito dei padroni in villeggiatura tende forse a configurare quello status più prestigioso (rispetto a quello di "contadino") che è alla base delle esecuzioni generalmente poco marcate (e mai nel senso rustico che stiamo definendo) di questo personaggio femminile, di cui riportiamo una tipica battuta: *Un posso. Ci ho da servire a tavola i padroni, da sparcchiare e rigovernare. Buon appetito a tutti e a rivederci a poi!* (I, 10). Dove la dialettalità è sostanzialmente non specifica rispetto al contesto rustico, e dunque è di fatto debolmente marcata (la forma *un* 'non'; le voci *rigovernare* 'lavare i piatti', *a poi* 'a dopo'), a fronte dell'esclusione di fenomeni che invece tendono a caratterizzare costantemente il contadinesco di Paolieri: si ha così in Ghita il mantenimento del dittongo -uo- (*buon appetito*) e della fricativa sonora (*tavola*), che contrastano vistosamente con un codice di rusticità che prevede pressoché costantemente la riduzione -uo- > o e, come si è visto, la cancellazione di -v-.

<sup>94</sup> E ribadita dalle autorevoli parole del padrone Giuseppe, che per Maria prefigura nozze, e dunque un futuro, che non la allontanano dal rango consueto. In ciò affossando seccamente l'auspicio di Marta (I, 13): MARTA E contegnosa, la pare una signorina. L'è proprio sciupaca ni' campo. La starebbe ben signora. SIG. GIUSEPPE Ognuno deve contentarsi del suo stato. La Maria può sposare un bravo e onesto operaio e attendere alle sue faccende, e viver felice.

capoccia Nanni, che commentano aspramente – come si è già avuto modo di rilevare<sup>95</sup> – l'uso da parte del fattore di una forma (*babbo*) che rivela a chi ascolta la volontà di distinguersi da quella comunità che fino a ieri rappresentava anche per il fattore Tonio il contesto originario (I, 9):

TONIO Stache tutti comodi! io mi trattengo un momentino e poi vo' da' contadini di sotto. Ci starà i' figghiolo, ni' posto di' su' babbo...

TORELLO (*piano a Crespo*) E potrebbe anche di': so pae! dieci anni fa gni davea di 'angheggiola anche lui!

Paolieri sembra dunque sforzarsi di restituire un quadro "antropologico" in cui le scelte linguistiche dei personaggi messi in scena devono dare continuamente il senso del loro grado di appartenenza a quella dimensione contadina che è l'oggetto dell'analisi del drammaturgo: selezione e distribuzione dei tratti nella lingua dei personaggi rivelano dunque non tanto un' improbabile (agli occhi dell'autore) articolazione interna della comunità studiata, quanto il partecipare o meno dei personaggi alla realtà rappresentata. In linea generale, così, la configurazione sociolinguistica degli usi porta alla luce il tendenziale risolversi della diastratia nella dia-topia, con i personaggi "di città" che tendono a costituire un isolato controcanto linguistico in grado di far emergere per contrasto lo specifico repertorio attribuito in modo altrettanto indiscriminato al gruppo chiuso dei contadini. Lo status sociolinguistico dei personaggi del *Pateracchio* sembra insomma definirsi in relazione al grado di appartenenza alla dimensione del "contadinesco" più che ad un astratto ruolo sociale: lo stesso fattore, che di per sé occuperebbe un gradino superiore nella scala sociale rispetto alla figura della donna di servizio dei padroni, continua a fare i conti con una origine in grado di affiorare punteggiando le sue battute di tratti linguistici che invece sono costantemente assenti nel comportamento dei personaggi di estrazione non contadina<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> Cfr. 2.2.6.

<sup>96</sup> Del resto, è proprio il carattere sostanzialmente monodimensionale del contadinesco, nel *Pateracchio*, a contrapporre in blocco ciò che è "contadino" (in quanto componente di un micro-gruppo fortemente coeso) da ciò che, in quest'ottica, contadino non è – e non potrà mai essere. E naturalmente viceversa. In fondo, la vicenda del *Pateracchio* è anche (o forse soprattutto) quella dell'ineluttabilità della condizione di "contadino" per la giovane Maria, che respingerà decisamente le *avances* matrimoniali sia del figlio del fattore che del figlio del padrone per prometterci a Cencio, impetuoso ma onesto bifolco, all'insegna del motto "Io voggio uno di me' pari e mi contento" (I, 4). Del resto, va sottolineato come nel microcosmo tratteggiato dal Paolieri un'eventuale modifica delle scelte di vita viene ricondotta allo stile moderno di un mondo "fuori dal nido" che propone modelli di vita improponibili in quanto contrari all'ordine arcaico, e che in quanto tali tendono a compromettere il quadro complessivo dell'esistenza comunitaria. Sentiamo Rosa davanti all'ipotesi (che peraltro si rivelerà un equivoco) della figlia invaghita del *signorino* (Cesarino, figlio del padrone): (*alzando le braccia*) "Uh! Vergine, vergine, vergi-



### 3. Le tre voci a confronto

Le pagine di *Paesaggio con figure* consentono a questo punto di allargare il confronto nel tempo, e di rilevare elementi di frattura (3.1) ma anche luoghi di "persistenza dialettale" comuni ai tre autori (3.2).

#### 3.1 Discontinuità fonologica e discontinuità morfologica

Gli indicatori di rusticità fonologica rilevati in 2 (resa postpalatale del nesso -LJ-, palatalizzazione di L preconsonantico, "paragoge", il passaggio da vocale medio-alta a vocale alta in protonia, la perdita dell'elemento labiale nel nesso labiodentale, la caduta della fricativa labiodentale sonora, la resa velare dell'occlusiva dentale intervocalica) sono assenti in *Paesaggio con figure*.

Per quanto concerne il trattamento di L preconsonantico, la laterale viene sostanzialmente mantenuta, ad eccezione di un unico caso di rotacismo, in un contesto peraltro molto connotato:

Sì, e al corpo sciorto... m'ha anche ricominciato a dolere... (Lucesio I, 11).

Sono decisamente poche anche le ricorrenze del monottongamento di *uo*, e sembrano essere marcate sia da un punto di vista diastratico (sono presenti soprattutto nelle battute della *serva Beppa*) sia da un punto di vista lessicale (è la parola di alta frequenza *buono* a subire maggiormente la riduzione)<sup>99</sup>.

Se le osservazioni sulla resa grafica dei suoni in Chiti sono facilmente presentabili in una chiave per così dire "sottrattiva" (quanto l'autore toglie dalla tradizione teatrale toscana)<sup>100</sup>, un approccio diverso richiede il trattamento di alcuni fatti morfologici.

Per la morfologia nominale, mancano gli aggettivi *me'*, *to'*, *so'*, così come

<sup>99</sup> *Se quello more...* (Volpino I, 1); *una volta che more il vecchio...* (Narcisa I, 2); *Mai quanto noi òmini! È di noi òmini che bisogna aver paura* (Beppa I, 3); *Quando non vole gente d'intorno piglia e si scopre* (Beppa I, 3); *ci si metterà il viso bono di ricevimento* (Beppa I, 7); *E allora è segno bono!* (Beppa I, 7); *E allora te non sei bono a fare questo mestiere* (Lucesio I, 8); *quelli boni possono sempre servire* (Beppa II, 3).

<sup>100</sup> Almeno il Chiti successivo a *Volta la carta... Ecco la casa* (1983), opera che mostra una tessitura pesantemente "dialettale". Non è un caso, forse, che la trascrizione del testo non sia di mano di Chiti ma provenga piuttosto dalla mediazione di Paolo Lucchesini, che così giustifica le proprie scelte linguistiche: «Il testo di Ugo Chiti che ho trascritto è un testo teatrale, ed il teatro è parola detta più che scritta, quindi ascoltata. Pur tenendo in debito conto i non pochi elementi che ricerche filologiche e glottologiche di quasi un secolo mi hanno messo a disposizione, come il Paolieri [...] ed anche come il più scrupoloso Zannoni, mi affiderò all'orecchio e alle sue regole che nessuna grammatica, giustamente, può fissare. È che in teatro [...] ciò che conta non è l'obbedienza cieca ed assoluta a regole grammaticali e sintattiche, ma l'armonia della successione delle parole che dalla voce dell'attore assumono valori poetici ed espressivi che la pagina non riuscirà mai ad esprimere» (Lucchesini 1984, p. 15).

manca il tipo *coresto*. Per la morfologia verbale, sono assenti quelle inequivocabili marche di rusticità come gli esiti sincopati e quelli analogici dei participi passati, così come sono assenti le forme analogiche *vienire* e *tenere*. Parimenti, mancano i tipi *semo*, *enno*, *s'eramo*. Altre marche di "toscanità", come il tipo *i'* per l'articolo determinativo (e le corrispondenti preposizioni articolate) e il tipo *qui'* in luogo di 'quel', ricorrono in maniera molto sporadica<sup>101</sup>. Sono piuttosto sporadiche anche le ricorrenze dei possessivi nella forma toscana "corrente", e soltanto nei due personaggi di *Beppa* e di *Lucesio*:

Della su [sic] sorella! (Beppa I, 3); Come mai non è venuta la tu' mamma? (Lucesio II, 3); L'hai vista la tu' mamma come la sa reggere la parte? (Beppa II, 6); quell'altro rospo brutto della tu' figliola (Lucesio II, 6).

Presenze meno episodiche sono rappresentate dal dimostrativo toscano "corrente" *codesto*<sup>102</sup> e – soprattutto – dal sistema dei pronomi personali atoni e tonici<sup>103</sup>, spesso compresenti: si tratta in entrambi i casi di caratteristiche del parlato toscano *tout court*, sollecitate nel primo caso anche dal genere teatrale in sé, che della deissi fa appunto largo se non larghissimo uso (vd. § 4). Il pronomo "bandiera" *e'* ricorre solo tre volte, e sempre sulla bocca della *serva Beppa*<sup>104</sup>. Ancora tra gli elementi bandiera, rileviamo che sono poche anche le ricorrenze di *di già* e di *icché*, e in ogni caso sempre nei personaggi sociolinguisticamente connotati<sup>105</sup>.

<sup>101</sup> Queste le ricorrenze degli articoli e delle preposizioni articolate "fiorentine": *È l'unico parente di vecchio Lucesio [...] fratello di' babbo di Volpino* (Narcisa I, 2); *Eh Volpino, ho vinto a i' lotto!* (Beppa II, 5); *mi mettono le bestie ni' letto...* (Lucesio II, 6); *Agamemnon prese i' cimiero...* (Lucesio II, 10).

*Qui'* ricorre una sola volta: *Io ancora non ci credo che qui' boia te la voglia riconoscere come figliola* (Volpino II, 5).

<sup>102</sup> *Come lo chiamerete codesto ritratto?* (Volpino I, 1); *ve lo compro io codesto quadro* (Volpino I, 1); *Codesti poi, sono lavori da taccine...* (Narcisa I, 3); *Risparmiatelo codesto fiato...* (Beppa I, 4); *Ma a te non ti riesce tenere un po' più giù codesto braccino eh...* (Beppa I, 7); *Il dottore avrebbe detto proprio codeste parole precise* (Gedeone I, 7); *Levami subito codesto dito da davanti al muso...* (Lucesio I, 9); *Non mi piace codesto tono...* (Lucesio I, 9); *Ma non con codesto viso...* (Beppa II, 2); *rendimi codesto sazzoletto* (Beppa II, 3); *Speriamo che codesti numeri tu non gli abbia sognati* (Volpino II, 5); *se tu non avessi tutta codesta pancia...* (Volpino II, 11). Segnaliamo qui anche due attestazioni del locativo *costi*: *Guarda costi come sei bella grossa* (Lucesio I, 9); *Che ci fate costi in terra?* (Beppa II, 6).

<sup>103</sup> La casistica è ampia; ci limitiamo a fornire soltanto una minima esemplificazione. Per i pronomi atoni: *Tu fai proprio bene, sicuro!* (Narcisa I, 3); *la mi rimane subito incinta!* (Volpino I, 1); *Gl'ha aperto gli occhi* (Ortensia I, 3); *non posso mica dimenticare che vu' [sic] siete stato il primo eh?* (Beppa I, 6). Per i pronomi tonici: *E allora te non sei bono a fare questo mestiere* (Lucesio I, 8). Per i pronomi tonici e atoni: *loro gl'hanno insistito...* (Volpino I, 1).

<sup>104</sup> Peraltro nella resa grafica è indistinguibile dalla congiunzione *e*: *E t'ho avvertata bene, sì; E mi balla; E lo fa!*

<sup>105</sup> Sono riportate di seguito le ricorrenze di *di già*: *Il dottore lo sa di già che penso di quella bestiaccia* (Volpino I, 1); *m'è di già entrata l'agitazione nelle gambe...* (Volpino I, 1); *lo sapete che m' esce di già il latte?* (Ersilia I, 9). È da rilevare peraltro che proprio *Lucesio* presenta anche la forma italianissima *già*: *per oggi tu mi hai già fatto uggia!* (I, 9).

Queste le ricorrenze di *icché*: *icché vuol dire se s'impolvera?* (Volpino I, 1); *icché t'aspetti a portare questo canniccio?* (Beppa I, 3); *icché si dicono?* (Beppa I, 3); *icché tu hai da ridere!* (Lucesio I, 9).

Per quanto riguarda la morfologia verbale, sono molto frequenti le forme analogiche *vo* e *fo*, così come è molto frequente il tipo *si* + terza persona singolare, preceduto o meno dal pronome *noi*<sup>106</sup>. Due sole ricorrenze – presenti significativamente nel personaggio più “basso”, la serva Beppa – concernono il tipo *vu* + seconda persona singolare<sup>107</sup>:

Se vi campavano vu potevi mettere su un circo almeno vu facevi degli altri quattrini!  
(Beppa I, 6)

Quella specificità linguistica che, al livello fonno-morfologico, configura nella nostra particolare prospettiva la rusticità del testo di Paolieri, segna la dunque una particolare distanza fra la tessitura del *Pateracchio* e quella di *Paesaggio con figure* di Ugo Chiti: il testo di Chiti restituisce sul piano linguistico una perdita di tipicità, nonostante la presenza di certi segnali forti, che comunque risultano a un mero computo numerico sempre poco insistiti e poco frequenti.

### 3.2 Elementi di continuità al livello sintattico

Da un'analisi che abbiamo condotto su alcune tipologie di interrogative emerge come la persistenza in diacronia di tratti dialettali tenda di per sé ad accompagnarsi a un indebolimento del grado di specificità (dunque, nella nostra prospettiva, della marcatezza in senso rustico): è infatti possibile rilevare una continuità, dal *Pateracchio* a *Paesaggio con figure*, nell'attestazione di costrutti a loro volta documentati – anche se, come vedremo, in misura diversa – sia in Paolieri che in Novelli. Il confronto, dunque, sembra proporre particolari formulazioni delle interrogative come luoghi di continuità dialettale che, al tempo stesso, sembra progressivamente svincolarsi dalla dialettica rusticità / urbanità.

<sup>106</sup> Riportiamo qualche esemplificazione: *noi messi così si sembra veri?!* (Volpino I, 1); *E invece noi si batte!* (Beppa I, 3); *noi la buona volontà ci si mette* (Beppa II, 2); *Noi si penava poco, si tirava fuori e via* (Lucesio II, 3); *Noi ragazzi si prendeva in giro; prima si canzonava e poi le si diceva "Si smette di canzonarti se ci fai vedere la passera"* (Lucesio II, 3); *noi oggi si fa le cattive, si lascia chiamare un altro pochino* (Beppa II, 6); *si viene noi a dare una mano* (Ortensia II, 7); *noi a letto si faceva le scintille!* (Beppa II, 9); *noi si sta zitti* (Beppa II, 9); *S'è già detto: appena s'eredita si compra noi... tanto prima o poi s'eredita...* (Volpino I, 1); *ora si va a casa...* (Argia I, 1); *Ci s'ha tre seggiole in casa e siamo sei. Se si dice d'invitare qualcuno si passa anche male!* (Argia I, 5); *possibile che vi debba sempre ricordare che insieme s'è fatto una figliola?* (Beppa I, 6); *ci si mette subito stese a letto* (Ortensia II, 7); *ci si stende un pochino al fresco* (Gedeone II, 7); *ci s'ha una creatura che...* (Beppa II, 10).

<sup>107</sup> Cfr. Giannelli 2000 (p. 44).

TAB. 8. *Interrogative: moduli persistenti*

Costrutto	<i>Acqua obeta</i>	<i>Pateracchio</i>	<i>Paesaggio con figure</i>
interrogative (semplici / retoriche) introdotte da O	O quell'arrre? (Ulisse II, 3) O questa? (Ulisse Ivi)  O la un lo sente tutti questi fatti che succede? (Cecco I, 5) O perché v'un me ne metteche un altro fra' piedi per far comodo alle signorine? (Rosa I, 2) O perché t'un ci metti anche du bullettine! (Ulisse I, 6) O un n'eran cognati? (Anita II, 1)	O i' padroncino? (Marta I, 10) O lei? (Tonio I, 12) O marito? (Marianna I, 13) O i' babbo? (Maria III, 6)  O io, con chi ballo? (Menco I, 15) O i' Balena, l'aete vo' chiamato? (Tonio II, 9) O icché v'aspettache? (Marta II, 13)	O questo pezzetto di carta gialla? (Giacinta I, 3)  O perché vi arrabbiate? (Lucesio I, 9) O quanta acqua ci hai messo, tanto più di un sorso, ormai, non ne butta giù! (Beppa I, 3) "O come ha fatto quel mezzo rachitico di Gedeone a mettere al mondo un vitello a questo modo..." (Lucesio I, 9)
interrogative (semplici / retoriche) introdotte da CHE	Che fa' festa anche tene? (Ulisse I, 4) Che ha belle cenato, lei? (Anita II, 3) Che ha compraco la chitarra? (Rosa II, 4) Che si pole scendere? (Cecco II, 6)	Che ghi ache bell'e leo l'olio? (Maria I, 5) Che si può? (Sig. Giuseppe I, 13) Che la stia peggio? (Nanni II, 14) Che guasto? (Rosa II, 9) che si pole? (Cencio III, 8)	Che te lo devo legare? (Beppa II, 2) Che mi deve anche piacere? (Primo II, 5) Che lo vuoi fare nell'ايا? (Ortensia II, 7) Che ho fatto male? (Narcisa II, 8) che ti piace Allegra? (Volpino II, 11)
interrogative retoriche introdotte da O CHE	O che ha bell'e fatto festa? (Cecco I, 4) O che marcia anche 'n tuba? (Cecco I, 7) O che credi che un'abbia occhi? ... O che credi che sia orbo? (Ulisse II, 5) O che si coglie fichi a quest'ora? (Stinchi II, 6) O che si va a far le girache co' giovanotti? (Rosa III, 1) o ch'è questa l'ora di venire alla stalla? (Ulisse III, 4) O che vorrebbe e' tempi de' Guerfi e de' Ghibellini? (Anita III, 6)	O ch'è bell'e fatto festa anche tene? (Nanni I, 3) O che sieche, com'e' gatti? che ci vedeche anche a i' buio? (Nanni I, 7) O che vi vergognate d'aver per figliola la più bella ragazza de' dintorni? (Cesarino I, 12) o che sieche com'e' cani? che abbaichie a distanza? (Nanni II, 12) O che vi sieche bell'e messi a taola? (Nanni I, 11) O che laor'egghin questi? (Nanni II, 6) O ch'anno bell'e a letto, e padroni? (Nanni I, 15) O che vo' tu ch'i' ti dica. (Rosa II, 2) O che miracolo egghi, Nanni, che v'un sieche ni' campo? (Marta III, 2)	O che vi siete messe a battere il vegetale da sole? (Ortensia I, 3)

Siamo in presenza di moduli la cui persistenza di documentazione tende oggettivamente a configurarli come luoghi forti della tradizione linguistica testimoniata dai testi. In questo senso, si sottolineerà la possibile adozione dei costrutti in esame da parte di figure sociolinguisticamente prestigiose quali sono, nel *Pateracchio*, i componenti della famiglia padronale (Marianna, la moglie: *O marito?* ‘non prendi marito?’; Giuseppe, il

padrone: *Che si può?*, dove la forma locale del costruito va insieme alla resa "italiana" *può* al posto dell'esito dialettale *pole*; Cesarino, il figlio studente: *O che vi vergognate d'aver per figliola la più bella ragazza de' dintorni?*, dove è possibile verificare una marca di dialettalità anche al livello fonetico, nelle forme elise *d'aver* e *de'*<sup>108</sup>.

Al tempo stesso, la registrazione di queste tipologie interrogative in tutti e tre i testi, unita alla diversa consistenza delle attestazioni in AC e IP, non sembra proporre questi moduli come rilevatori di di rusticità linguistica. In particolare l'analisi dei testi rivela una distribuzione delle interrogative introdotte da *(o) che* sensibilmente diversa in IP e AC: in questo caso il testo di Novelli documenta un uso ben più frequente dei modi introduttivi in oggetto, presentando rispettivamente 30 occorrenze di *che* e 23 di *o che*, a fronte delle 15 e 9 rilevate in IP. Lo stesso confronto fra i due testi coevi di sembra dunque configurare già ad inizio Novecento una più marcata specificità in senso "urbano" dei costrutti in esame, che non a caso in IP fanno parte come si è visto del repertorio del nucleo dei padroni "di città". In questo senso il dislivello delle attestazioni fra AC e IP, confrontato con la singolare diffusione di questi usi nei profili più dialettali del coro contadino di IP (Nanni, Rosa, Marta) e nella famiglia cittadina dei padroni, propongono le interrogative introdotte da *(o) che* come moduli marcati - in quanto "norme cittadine" - all'interno della tessitura di IP, in cui la marcatezza è rivelata dal confronto intertestuale e dalle caratteristiche sociolinguistiche degli usi intratestuali.

Tutto questo sembra dunque confermare come la "continuità d'uso" riferita alle attestazioni dei moduli in Novelli, Paolieri, Chiti debba essere letta in termini di persistenza di un tratto dialettale "cittadino", o comunque non rilevatore di specificità in senso rustico.

Parallelemente, si osserverà come esistano costrutti interrogativi ben documentati da Novelli e Paolieri, ma significativamente esclusi, in questi autori, dai profili sociolinguisticamente più sostenuti, e che non sono previsti invece da Chiti, a testimonianza di un atteggiamento selettivo nei confronti di tratti tendenzialmente desueti nell'area dialettologica di riferimento:

<sup>108</sup> Il loro mantenimento nell'esecuzione di un parlante prestigioso consente di rilevarne una debole marcatezza dialettale, come nel caso dell'item *figliola* 'figlia'; confermano per assenza il loro peso dialettale, invece, l'esito postpalatale del nesso -LJ- nell'appena citato *figliola* e il raggiungimento del grado -h- (graficamente *c*) dell'intervocalica -t- (*vergognate*). I fenomeni di cancellazione vocalica al confine di parola in AC e IP saranno affrontati nel già ricordato saggio in corso di preparazione.

TAB. 9. *Interrogative: moduli desueti*

Costrutto	<i>Acqua cheta</i>	<i>Patenacchio</i>	<i>Paesaggio con figure</i>
<i>interrogative semplici con posposizione del tipo pronominale EGLI</i>	Che c'è egli staco? (Ulisse I, 3) Come sta egli questo rigiro? (Ulisse III, 4) O ch'è egli, un ladro, per essere arrestato da un momento all'altro? (Anita II, 1)	Che v'è egghi staco? (Rosa II, 8) Come va egghi la mucca? (Marta II, 13) O che miracolo egghi, Nanni, che v'un sieche ni' campo? (Marta III, 2)	non attestato
<i>interrogative retoriche con posposizione del pronome personale</i>	Ha' tu sentico? (Ulisse I, 4) Che vo' tu che stia lì a pensare? (Rosa I, 7) Che vo' tu ch'i' sappia! (Rosa II, 1) Che fa tue qui a quest'ora? (Stinchi II, 7) Indo' va' tue co' i' cervello? (Ulisse I, 5)	Ha' tu sentuco? (Nanni I, 13) Che voleche 'o ch'i' vi dica? (Nanni II, 9) Fache 'o' pe' ridere? (Marta III, 6) Che vo' cu sentire? ... con chesto bocio di rane... (Giovanna III, 7)	non attestato
<i>interrogative negative con posposizione del pronome di 1<sup>a</sup> pers.</i>	T'un l'ha' fissaco tene? E te mostragnene. (Ulisse I, 5) T'un dovevi andare a riportare le camicie? (Rosa I, 2) O perché v'un me ne metteche un altro fra piedi per far comodo alle signorine? (Rosa I, 2)	T'un l'hai i' cuttello? Tagghiatelo! (Rosa I, 1) T'un dici nulla, Maria? (Cesarino I, 12) t'un ci 'o dà nemmen da bere? (Beco III, 6) O Beppe! v'un cantache di poesia, v'un sonache, v'un ghi fache senti nulla a' padroni? (Rosa I, 13)	non attestato

In questo caso, dunque, la diacronia restituita dal confronto fra il testo di Chiti e quelli di Paolieri e Novelli segnala la scomparsa di specifici costrutti dal processo drammaturgico di resa linguistica di uno specifico contesto. A sua volta il confronto fra i testi di Novelli e Paolieri segnala come la perdita di specificità possa riguardare tratti implicati con connotazioni di rusticità. Relativamente ai casi appena visti la circostanza sembra riguardare il costrutto interrogativo con posposizione del tipo *egli/egghi*, che, distribuito omogeneamente nel coro contadino di IP, si configura come tratto marcato in AC in quanto adottato pressoché esclusivamente, in funzione espressiva, dal parlante che proprio da usi come questi trova conferma della propria spiccata "dialettalità" (il capofamiglia Ulisse): il dato conferma dunque che la marcatezza in AC tende a configurarsi come adozione, motivata in termini socio-stilistici, di tratti che in IP funzionano da "norme d'uso" contadine.

#### 4. I luoghi della teatralità

Dal momento che un testo teatrale è scritto - appunto - per essere agito sopra la scena, alcuni fenomeni linguistici rimandano più o meno indiret-



tamente a questo tratto costitutivo del genere, a prescindere dalle scelte legate alla maggiore o minore resa dialettale. In altre parole, alcune strategie adottate nei tre testi richiamano il parlato *tout court*, o meglio, ritengono quella «simulazione di parlato» che ha luogo nelle battute del copione e soprattutto nella bocca degli attori<sup>109</sup>. Faremo riferimento ad alcuni di questi aspetti (soprattutto di carattere testuale e morfosintattico) che mimano – o piuttosto, reinventano – il parlato, fornendone una succinta esemplificazione per le tre opere.

La ridondanza del parlato naturale ha una sua ricaduta anche sul parlato scenico, dove gli autori fanno largo uso di strategie iterative, soprattutto in contesti di particolare tensione e di «urgenza pragmatica»<sup>110</sup>. Nel *Pateracchio*, ad esempio, la presenza delle ripetizioni (soprattutto le catene anaforiche ed epiforiche e le epanadiplosi costruite con la ripresa della voce verbale) risulta essere decisamente funzionale nel caratterizzare progressivamente l'espressività delle battute di Nanni e Rosa, sconvolti dalla prospettiva della figlia invaghita del figlio del padrone (II, 7 e 8)<sup>111</sup>:

tu ci o' mandà male tutti, colle tu' buscherache! Oh! Ma io te le fo passare<sup>112</sup>, sai, se t'ha' caiccosa n' capo. P' te lo fo passare, Dio m'arrabbi! [...] (*riscaldandosi*) Ma tunn'hai n'teso, figghiolaccia d'una tegamaca di rospi, che se i' padrone può venire a sbilliccia caiccosa e' ci butta for di' podere e no' semo alla fame, no' semo! Pe' via de' su' capricci, pe' via! Oh! ma ti medico, sai! Un pensare che ti medico! I' o' piggiare i' correcciato, i' olea dientare una signora, la olea! [...] con chesti calli alle mane! e tutt'e n'avvedrai, un pensare se i' padrone ci butta fora! freddo e fame fanno cattio pelame! Fora, sciogghi lo scilinguagnolo! se nò la ti à poco bene! I' ogghio assapere ogni cosa! i' ogghio assapere! (Nanni II, 7)

Ecco spiegaca tutta la palabora! Ecco perché unne à più una pe' i' verso! [...] Ecco, perchene ci s'è ammalual quella mucca che l'era una bellezza, un piacere a guardalla. E se la ci more, corpa tua! (*alla Maria*) E se i' vino ci à male, corpa tua! e se grandinassi, corpa tua, e se i padrone ci manda ia, corpa tua! tua! tua! tua! figghiolaccia senza core e senza cervello! (Rosa II, 8).

Anche in Chiti sono molto frequenti i casi di epanadiplosi:

M'aspettava... eccome se m'aspettava! (Volpino I, 1); A casa, ne parliamo a casa (Geone II, 1); Dottore si muove, venite a vedere che versi fa quando si muove. [...] Venite

<sup>109</sup> Bisognerebbe allora studiare in dettaglio come la bocca degli attori ricrei ogni volta il testo, a tutti i livelli grammaticali, e si è visto (Calamai 1998) quanto, nel caso di Chiti, gli attori dell'Arca Azzurra siano pronti a reinterpretarne i copioni.

<sup>110</sup> Cfr. Giovanardi 2002 (pp. 430-435).

<sup>111</sup> Dietro queste battute si avverte tutta la durezza di una *Weltanschauung* rigida e immutabile: del resto, come dice il personaggio della massaja in *Volta la carta* di Ugo Chiti, «Un matrimonio fa più danni d'una ghiacciata!», e come ribadisce il capoccia, «ghi è peggio che aere tre poderi pien di sassi».

<sup>112</sup> Fuori dalle didascalie, i corsivi sono nostri.

a vedere dottore (Ersilia II, 1); Chi mi ha convinta eh? Chi? (Ersilia II, 1); Così deve dire la gente! Così! (Beppa II, 3); P'ho finita, anche se faceva schifo l'ho finita (Lucesio II, 3); Il cappello mi ci vuole, se devo fare la scimmia, mi ci vuole il cappello (Beppa II, 3); Per quello... comodo, mi farebbero comodo (Argia II, 4); Te lo fo mangiare... [...] davanti ai miei occhi lo dovete mangiare (Lucesio II, 6); La treccia, gl'hanno fatto una treccia! (Beppa II, 6); La giacca! Narcisa portami la giacca (Dottore II, 8);

così come i casi di epanadiplosi:

sentila, sentila (Beppa II, 6); Dopo, dopo tu lo chiami (Lucesio II, 6); No, no... voi siete pazzo, pazzo! (Beppa II, 6); Che tu vada via ho bisogno... che tu vada via subito (Lucesio II, 6); non mi toccare, non mi toccare (Argia II, 11);

Risulta un solo caso di epanadiplosi nell'*Acqua Cheta*<sup>113</sup>, mentre sono più numerosi gli esempi di epanadiplosi<sup>114</sup>:

Ma lo sanno chi gliè?... Lo sanno chi si mettono in casa? (Anita I, 8); Ma già a lei gli piacciono a qui' modo; gli piacciono tirachi a pulimento (Anita II, 1); Ma tanto, gliè inutile... 'Gliè inutile, e' un vogliono... (Anita II, 1); Cecco!... bada a icché tu fai! Bada a icché tu pensi!... (Anita II, 2); Cecchino, se' bono! ... se' bono!... (Anita II, 2); Tu mi rovini!... Tu mi rovini! (Anita II, 2); Credechelo! Credechelo! (Rosa III, 1); I' un vo' nulla! I' un vo' nulla! (Rosa III, 1); Son io che stanotte i' ho fermaco a tempo i' volo de' piccioncini... / Son io ch' i' ho sarvaco la su' famiglia dalla vergogna... (Cecco III, 5).

Un altro fenomeno relativamente diffuso nel parlato teatrale è il costrutto nominale (Trifone 2000, pp. 125-126; D'Achille 2001, p. 205), di cui abbiamo esempi in tutte e tre le opere:

I' Pateracchio: O i' padroncino? (Marta I, 10); Ma chirurgo, però (Cesarino I, 12); E poi, né troppo mangiare, né troppo poco (Balena II, 1); (*comincia a raccattare i panini*) Accidenti!... di bucato! (Maria II, 4); con chesti calli alle mane! (Nanni II, 7); fora, subito! (*ib.*); Babbo, noe! babbo, noe! (Maria, II, 7); Ma chie, lui? i' signorino? (Rosa II, 8); Sie! E i' lino! (Nanni II, 11); Discorsi pochi (Nanni, III, 1); E così della Maria, io! (Cencio III, 1); Ugni cosa, pe' via di lui! E lui, pe' tutta ricompensa, scenache, ombre, gelusie... (Maria III, 6)

L'acqua cheta: Un pochino, come? (Cecco I, 1); Scollacciata la Bohème? (Anita I, 1); Oh, Dio! lo specchio della tuelette! ... Tutto in bricioli!... (Rosa I, 9); Bambina, segno poco bono! (Anita I, 9); Chie Tito? I' vinaio? (Ulisse II, 4); Ma icchéne... troppo disturbo (Rosa II, 1); A braccetto con un giovane? ... (Rosa II, 1); Che vergogna! per la nostra famiglia! (Rosa III, 1); Eppoi anche per la su' sorella, poerina (Teresa III, 1); Carma lei, tranquillo e educato lui... (Rosa III, 5)

Paesaggio con Figure: Prima lui e poi io... D'accordo, prima lui e poi io. Ci metto la firma... ma prima lui, sicuro! (Volpino I, 5); Alla mamma nulla? (Ersilia I, 9); Bella con-

<sup>113</sup> Mi buttan l'acqua, e' mi buttano... (Cecco II, 2)

<sup>114</sup> I casi di epanadiplosi sembrano invece più sporadici nel *Pateracchio*: I' voe, i' voe, un dubitare. I' voe... (Rosa II, 2); Un me lo merito, Cencio, un me lo merito, ecco! (Maria II, 5).

venienza sì! (Ersilia II, 1); Un prurito. (Giacinta II, 2); Giù, più giù con il capo... (Lucesio II, 3); Una giacca in un modo, il panciotto in un altro, un paio di pantaloni a daddolini (Beppa II, 3); Uno spauracchio, uguale. (Beppa II, 3); Lei da una parte e te dall'altra (Lucesio II, 3); E il figliolo dell'Ersilia? (Argia II, 4); A me! I dispetti capito? (Lucesio II, 6).

Anche i fenomeni di messa in rilievo sono ben documentati nei tre testi, ma con differenze significative tra un autore e l'altro. Non abbiamo elementi per fare una diacronia della lingua teatrale toscana (il *corpus* di analisi dovrebbe essere decisamente più esteso) in relazione ai procedimenti di messa in rilievo; ma non sarà inutile osservare una consonanza tra Paolieri e Chiti per quanto concerne il rapporto di frequenza tra dislocazioni a destra e dislocazioni a sinistra, quest'ultime decisamente meno frequenti in entrambi gli autori<sup>115</sup>. Un quadro diverso è in Novelli, nel cui testo le ricorrenze di dislocazioni a destra e dislocazioni a sinistra più o meno si equivalgono.

In *Paesaggio con figure* ci sono due sole ricorrenze di frase scissa:

È di noi òmini che bisogna aver paura (Beppa I, 3), È lei che s'è messa in mente di farvi incontrare te e la Giacinta (Volpino II, 5);

tipologia decisamente più presente in Novelli e in Paolieri<sup>116</sup>. I testi di Paolieri e Chiti mostrano una predilezione per le dislocazioni a destra, in opposizione alle scelte di Novelli; i testi di Paolieri e Novelli mostrano una diffusa presenza della frase scissa, a differenza del testo di Chiti.

In tutte e tre le opere troviamo frequenti casi di ridondanza pronominale (anche in strutture con tematizzazione):

IP: E a voi, chi v'insegna a metter bocca... (Balena II, 11); Già, a voi, i' core vun sapeche 'ndò v'è ito? nelle scarpe! (Marta I, 14); un vi pole essevvi! (Rosa III, 1); Io, a Cencio, ghi ho vorsiuto sempre bene, sempre... (Maria III, 6);

AC: A me certe cose le un mi piacciano (Ida I, 1); I' finger dell'altro a me un mi piace (Cecco I, 4); se a lui gli piace i' gelato, gli ha' 'ire e suzzasselo (Ulisse II, 3);

PF: a me quando mi vennero a dire che sarebbe passato a farmi la dichiarazione io m'impaurii... (Argia I, 1); A me, non mi fa effetto nulla (Ersilia I, 7); Non ha fatto altro che ragionarmi di come gli sarebbe piaciuto anche a lui avere un figliolo (Ersilia I, 10); A me la figliola m'è venuta un poco difettosa (Beppa I, 10); Tanto a voi che vi cambia... nulla! (Lucesio I, 11); mi piacerebbe anche a me (Beppa II, 6); non ci discutiamo più sopra (Volpino II, 11).

<sup>115</sup> Siamo probabilmente di fronte a un tratto costitutivo della lingua teatrale *tout court*, non solo contemporanea, come rileva D'Achille 2001 (p. 201).

<sup>116</sup> Riportiamo qualche esemplificazione. AC: *i' ero io che m'arrampicavo sur i' muro* (Cecco I, 5); *Glì du' mesi che gli fa la rota!* (Anita I, 8). IP: *unn'è i' primo, e neanche sarà l'ultimo, che sposa una poera* (Marta I, 4); *ghi è un mese, che i' sono 'n croce!* (Maria III, 6).

Una frequenza molto alta hanno nei tre testi i segnali discorsivi: «interiezioni, congiunzioni, avverbi, verbi, locuzioni, formule e frasi che possono [...] indicare l'inizio o la fine dei turni dialogici, introdurre mutamenti o aggiustamenti della linea espositiva, attenuazioni di cortesia o sottolineature enfatiche; tenere vivo o modulare opportunamente il rapporto con l'interlocutore» (Trifone 2000, p. 115). Ma sono significativamente assenti in *Paesaggio con figure* quei moduli discorsivi che troviamo attestati in Paolieri e soprattutto in Novelli, come *vab, va' 'ia, tira 'ia'*<sup>117</sup>. Un segnale come *gnamo* ha una sola attestazione in Chiti, nel personaggio "basso" di Argia<sup>118</sup>, mentre appare più documentato nell'*Acqua Cheta*:

E allora, icché t'ha' 'ere: gnamo, sbrigati (Ulisse III, 5); Gnamo, tira 'ia, uggioso! (Maria II, 2); 'Gnamo, Cecchino, se' bono... Se bòno Cecchino! (Ulisse III, 5); 'Gnamo, la lo pigli (Zaira III, 1); 'Gnamo, babbo: la un faccia scene (Anita III, 6)

e anche nel *Pateracchio*:

Sie, gnamo Maria... (Beco III, 6); gnamo (Nanni II, 7); Gnamo! (Nanni II, 18)<sup>119</sup>.

Un quadro simile è presentato dal sintagma *e sai*, che ricorre solo una volta in *Paesaggio con figure* («E sai, è un lavoraccio a caso...»: Ortensia I, 3), mentre è leggermente più frequente negli altri due testi:

E sai, sarà un quintale, qui' 'fastelluccio! (IP Torello II, 2)

E sapeche! i' me ne son curaca dimoitto! (IP Maria III, 6)

E sai, i' te lo giuro sui' 'Vangelo, chesta oitta ghi ha preso un abbaighio! (IP Maria III, 6)

E sai, perché a mene mi fa paura! (AC Ulisse I, 4)

E sai, ci vorrà dimotto! (AC Cecco I, 5)

In *Paesaggio con figure* ci sono sporadiche presenze del segnale discorsivo *guarda*, mai documentato nella forma ridotta *guà*:

<sup>117</sup> *Vab* è ben documentato in AC: *Vab!... guardate che lavorino gliè questo!* (Rosa I, 2); *Vab, faccia lei* (Ida II, 1); *Allora, vab, se s'ha 'ire...* (Rosa II, 1); *Vab, 'gliè bell'e briaco!* (Ulisse II, 3); *Vab, dico; i' un so se mi spiego* (Ulisse II, 4); *Vab!... eccola lì... La bela!* (Ulisse III, 2); mentre ha una sola ricorrenza in IP: *Vab!... guardate che lavorino gliè questo!* (Rosa I, 2). *Va' 'ia* è attestato soltanto nell'*Acqua Cheta*: *Grullaccio, va' 'ia...* (Anita II, 2); *Va' 'ia, va' 'ia!*... (Anita II, 2), così come *tira 'ia*: *'Gnamo, tira 'ia, uggioso!* (Cecco II, 2); *Chi bocia, tira 'ia, che c'è egli?* (Ulisse I, 6). In PF è sporadicamente presente il segnale discorsivo *vai*: *Li vai, tu te la levi la voglia di abbracciare un uomo* (Beppa II, 6); *Io ci starei più attenta, vai, a certe cose!* (Ersilia I, 9); *Apri il quaderno vai...* (Lucesio I, 8), segnale che ha una sola ricorrenza in IP: *Vai! no' semo bell'e licenziachi!* (Nanni III, 3).

<sup>118</sup> *Gnamo...* (Argia II, 4).

<sup>119</sup> Proprio *gnamo*, d'altronde, è presentato esplicitamente da Paolieri come bandiera di rusticità, a cui corrisponderebbe il "cittadino" *va' ia* «Laddove un fiorentino dice; *Va' ia!* essi [i.e. i contadini] dicono invece sempre *'gnamo!* cioè: *andiamo, via, non è possibile!*» (Paolieri 1910, p. 10).

Ma io, guarda, inchiodo tre assi alla porta [...] (Beppa I, 3)  
ti fo ridere un pochino guarda! Ti fo il canino del circo (Volpino II, 11).

Guà è invece forma ben attestata in Paolieri:

Guà! v'ache fatto bene (Marta II, 13)  
Guà! una caidda e una fredda! (Nanni II, 18)  
guà, cand'e l'ha bisogno, la ci comandi (Nanni III, 5)  
Votta! con Cencio, guà! (Giovanna III, 6)  
l'arè caro di' sapello anch'io, guà (Rosa III, 9)  
l'farò anch'io, guà! (Rosa I, 15).

Le interiezioni "standard" sono ben documentate in *Paesaggio con figure*<sup>120</sup>, mentre risultano più scarse negli altri due testi<sup>121</sup>. Anche in questo caso, dunque, tra gli elementi più rappresentativi della lingua in scena, quali possono essere appunto i segnali discorsivi, Chiti ricorre a quelli meno marcati in senso dialettale.

Anche per quanto riguarda la deissi slegata, che rinvia direttamente all'esecuzione del testo da parte dell'attore (Trifone 2000, p. 108), esistono esempi nei tre testi:

IP: Io sono un poero diaolo; unn'ho attro patrimonio che cheste (*mostra le braccia muscolose*) (Cencio II, 6); Ghi andavea come una lepre [...] E' venia di di chète (Cencio II, 5)

AC: (*mostrandole lo strumento*) Che se' te che gratti? (Ulisse II, 3); (*mostrandogli la chitarra*) La scusi, ch'è roba sua? (Ulisse II, 4); I' curtello?... (*Rovesciando le tasche*) Guarda... (Cecco II, 2); (*levando il biglietto di banca, alla moglie*) E questo gliè i' guadagno di' dozzinante (Ulisse III, 2); Lui e' li tira sur i' tavolino, ma io te li dò tutti nella testa! (*E gli misura il pugno*) (Ulisse a Stinchi III, 4).

PF: Questa non te la fo rompere (Argia I, 5); (*toccandosi la testa*) Questo qui, ancora funziona bene... meglio di questo qui (*si tocca i genitali*) (Lucesio I, 9); (*Alza [...] le braccia come per ravviarsi i capelli*) Sta con le braccia così... (Gedeone II, 1); (*Gli accomoda il braccio tirandolo [...] verso il bacino*) Ecco... tenerlo così questo braccino che ti costa? (Beppa II, 2).

<sup>120</sup> *Ih! Che schifo... è pieno di millepiedi!* (Giacinta I, 3); *Eh, ai vecchi gli va data un po' di soddisfazione no?* (Ersilia I, 10); *Obi... Obi, contessa... [...]* *Obi... Obi... la padella!* [...] *Obi...* (Lucesio I, 11); *Eh! Ci dev'essere andata proprio sopra per farsi uno sbrano a quel modo!* (Ortensia II, 1); *Chi mi ha convinta eh? Chi?* (Ersilia II, 1); *Ab! Meno male che lo ammetti!* (Gedeone II, 1); *cosa ho detto io eh?* (Ersilia II, 1); *Oh! M'è venuto un porro!* (Giacinta II, 3); *che lo vuoi mangiare eh?* (Beppa II, 3); *Oh! Il cappello mi ci vuole, se devo fare la scimmia, mi ci vuole il cappello!* (Beppa II, 3); *Ab! Lo sai anche te?* (Beppa II, 4); *Eh sì, s'era quasi incinte insieme!* (Beppa II, 4); *Eh Volpino, ho vinto a i' lotto!* (Beppa II, 5); *Oh... hanno partorito tutte le donne!* (Narcisa II, 7); *Eh, bisogna provarle certe cose per capirle! Oddio, lo quando nacque la Giacinta [...]* (Beppa II, 10); *Obioi, tirami su...* (Lucesio II, 10).

<sup>121</sup> Almeno per quanto concerne le interiezioni *ih, obi, ab*. Una analisi di queste forme emozionali nel teatro toscano è in fase di avanzata elaborazione e ne daremo conto in altra sede. È comunque da segnalare in AC la riproduzione di "vocalizzi" semanticamente rilevanti: *Ahm!... So assai... (alla figlia) Che vo' tu ch'i sappia!* (Rosa II, 1); *Ahn, senti...* (Ulisse II, 4); *A mene? ... Dica, dica! ... Uhm!* (Anita II, 1); *E i' mestiere?... Uhm!... un c'è riuscito di sapere icché fa* (Anita II, 1).

La presenza del discorso diretto riportato<sup>122</sup>, che in scena diventa una sorta di finzione elevata al quadrato o – se si preferisce – di rappresentazione della rappresentazione, è molto sporadica nel *Pateracchio* e nell'*Acqua cheta* mentre è ben rappresentata in *Paesaggio con figure*. Gli esempi reperiti in Paolieri e Novelli ci sembrano peraltro meno coraggiosi rispetto a quelle rappresentazioni di dialoghi *ficti* che possiamo reperire nella drammaturgia di Chiti:

IP: Ma oggi ni' campo ghi sbirciàan tutti tene... unn'è vero forse? Guardala bellina, con que' riccioli! (Marta I, 4); "aàanzi"! ghi à detto! "aàanzi"! (Nanni II, 7);

AC: La sarebbe come dir' a mi' compagni: - Ragazzi, buttachemela a i' gozzo! (Ulisse I, 7); L'ha ragione! Basterà aver le prove per poter dire a mi' madre: ecco d'icché son capaci quelli che gli stanno tanto a còre! (Anita I, 8);

PF: ma loro gl'hanno insistito... allora forza, andate (Volpino I, 1); È una vita che fo, "Sì", "Sì"... [...] Oh, io duro sempre più fatica a fare "Sì", "Sì"... (Beppa I, 3); Devono dire... "O come ha fatto quel mezzo rachitico di Gedeone a mettere al mondo un vitello a questo modo..." (Lucesio I, 9); io alla fine, per scherzo, gl'ho detto: "Se l'agognate tanto a questo bambino, vorrà dire che ve lo regalerò" (Ersilia I, 10); Questi son tutti miei... ci posso fare quello che mi pare. Zio, avete passato una vita a stirargli? E io ora con questi mi ci diverto... [...] O stirategli ora se vi riesce, forza! Ma poi tanto... Che li stirate a fare... gli brucio. [...] Vo per la strada, li stendo per le terre... "Li vuoi questi soldi? Sì? Allora forza, falla. Lì sopra, se tu fai centro sono tuoi! Bravo, centro. Oh pulisciti! Sì, sì, con questi. Sono di mio zio, io non li voglio, io li regalo... Tutti li regalo [...] (Volpino I, 12); prima si canzonava e poi le si diceva "Si smette di canzonarti se ci fai vedere la passera" (Lucesio II, 3); (*Simula le risposte*) "Gl'è gonfiato la pancia, non gli sta più nulla, cosa ci posso fare?" [...] Alla gente deve scappare da ridere! "Non siamo andati a vedere un morto esposto, siamo andati al circo" (Beppa II, 3); Ecco perché ho detto: "C'è tutte queste scarpe... a qualcuno potrebbero anche fare comodo" (Beppa II, 4).

Per quanto concerne infine la presenza di pause e interruzioni – considerata da Trifone (2000, p. 114) come una ricerca di una soluzione dialogica, cioè tendenzialmente "naturale" dello svolgimento discorsivo – è da segnalare in PF un uso molto frequente dei punti di sospensione, in particolare nelle battute e negli allucinati monologhi del personaggio più delirante della *pièce*, Volpino<sup>123</sup>:

<sup>122</sup> Nelle sue differenti tipologie, anche con frasi citate ellittiche. Segnaliamo nell'esemplificazione sia le battute che il personaggio attribuisce a se stesso, sia quelle che attribuisce agli altri personaggi (in questo caso può comparire una didascalia del tipo *Simula le risposte*). Non sempre sul copione vengono segnalate le virgolette del discorso diretto.

<sup>123</sup> Il rapporto tra le ricorrenze dei puntini di sospensione e il numero di battute totali è nel personaggio di Volpino il più elevato (2,03); negli altri personaggi il valore è sempre inferiore (Gedeone: 1,12; Lucesio: 0,95; Narcisa: 0,92; contessa: 0,91; Beppa: 0,81; Ortensia: 0,68; Ersilia: 0,66; Argia: 0,61; dottore: 0,49; Giacinta: 0,28; Primo: 0,27). Nel testo di Paolieri l'uso dei punti di sospensione è molto meno insistito, e si limita a segnalare imbarazzo e difficoltà nella comunicazione: il contadino Nanni che si confonde quando parla con i "superiori" (il fattore o il padrone, nelle scene 9 e 13 dell'atto I, 9 dell'atto II, 5 dell'atto III), Cencio in difficoltà di fronte all'ira del padre della ragazza che ama (II, 6), Maria che non riesce a parlare perché impedita dalle lacrime e dal dolore (II, 8). Anche il testo di Novelli mostra un uso dei punti di sospensione tendenzialmente "canonico".

Perché se quello more... dispiacere non dispiace a nessuno... [...] (*Inizia un folle soliloquio*) C'è da spogliarlo!... C'è da lavarlo!... Da rivestirlo!... No, no... lasciamolo così... [...] Perché quello, una volta morto non lo tocca nessuno, dottore... mi creda! Lo tocco io! Ma è grande... grosso... e allora? Forza... lo piglio da solo, per i piedi... lo trascino sull'impiantito... icché vuol dire se s'impolvera? [...] E ora... ora dove si mette? Si fa una buca sotto un ulivo! No! Si butta in concaia... quello è il suo posto... in concaia... lo voglio vedere con i miei occhi... quando si disfa... voglio essere sicuro che si disfa... con i miei occhi... sì... sì... sì... voglio essere sicuro... sicuro! (Volpino I, 1)

Come evidenzia l'esemplificazione descritta, questi ultimi due fenomeni – il discorso diretto riportato, l'uso dei puntini di sospensione funzionale alla caratterizzazione psicologica – hanno nella drammaturgia di Chiti una presenza più significativa, e tuttavia non sono esclusi dal tessuto linguistico del *Pateracchio* e dell'*Acqua Cheta*, che pure risultano un po' meno spregiudicati rispetto a *Paesaggio con figure* per quanto concerne l'uso di strategie di parlato teatrale: Chiti del resto s'inserisce in un panorama ora particolarmente fecondo e vivace per la drammaturgia italiana e la ripresa di temi, di andamenti, di parole dalla campagna toscana d'inizio secolo avviene con una maturità che presuppone da un lato una costante frequentazione della letteratura d'area toscana, un attraversamento dell'avanguardia teatrale degli anni settanta, un fastidio mai celato verso quel teatro fiorentino becero che mirava solo al *divertissement* del pubblico<sup>124</sup>, un rapporto di continua collaborazione con una compagnia che da anni è fedele interprete delle sue parole sulla scena.

La distanza che separa Chiti da Novelli e da Paolieri oltre che linguistica è anche tematica, oppure – forse – è una distanza tematica poiché presuppone un allontanamento anche linguistico da una intera tradizione: il lieto fine è negato, la malattia di Lucasio non impregna di sé soltanto il presente, ma è destinata a dilagare anche nel futuro (nascono figli solo deformati)<sup>125</sup>. Si confrontino a questo proposito le ultime didascalie di *Paesaggio con figure*

Argia rovescia la testa verso l'alto a guardare la luna, rimanendo a bocca aperta. Dalla gola le esce un suono assurdo di pianto. Volpino si ferma, con le spalle verso la moglie, immobile, in silenzio. Buio. [...] Il dottore si ferma in proscenio assumendo la posizione della scena iniziale del primo atto. Volpino e Argia si mettono in posa. Il dottore appare disorientato. Cala la luce. Fine

con la didascalia che chiude l'*Acqua Cheta*

<sup>124</sup> «La scrittura vernacola era estremamente degradata. [...] Io, che avevo alle spalle un'esperienza con Pier'Alli ed ero (come sono ancora) estremamente critico verso la tradizione del vernacolo, avevo pensato di utilizzarla come un vero e proprio reperto storico» (Chiti 1999, p. 13).

<sup>125</sup> Il lieto fine è negato anche in *Volta la carta*, ma non proietta un'ombra nera sul futuro come in *Paesaggio con figure*.

Gioia generale. I due innamorati si abbracciano appassionatamente. Cala la tela.

È tutto il non detto delle scene XI e XII del secondo atto che permette allo spettatore di comprendere come anche Argia aspetti un figlio deforme dal vecchio Lucasio. La chiusa del testo – in un finale dalla struttura circolare, così come sono drammaticamente circolari molti dei finali di Chiti<sup>126</sup> – esclude in larga parte la dimensione verbale, in una scelta che segnala la grande distanza del drammaturgo dai suoi predecessori toscani: così come egli ha tolto molto dei tratti vernacolari dalla propria drammaturgia, asciugandola, lavorando con maggiore profondità sugli aspetti squisitamente teatrali della tessitura linguistica, ugualmente è ricorso con maestria a quegli aspetti non verbali della comunicazione teatrale che negli altri due autori appaiono sempre in secondo piano.

### 5. Teatro e dialettologia

Il senso di esasperazione dialettale suscitata immediatamente dalle pagine del *Pateracchio* pare funzionale a un dichiarato progetto di documentazione del "contadinesco" che trova nella rappresentazione di lingua il suo luogo di elezione. In questa prospettiva, si è osservato come il costituirsi della norma linguistica interna del testo proceda per estensione generalizzata di tratti la cui specificità emerge confrontando la consistenza totale delle attestazioni nel "coro contadino" con il comportamento di coloro che del coro non fanno parte (o non a pieno titolo), e dei "cittadini" dell'*Acqua cheta*; è dunque "norma" del *Pateracchio* ciò che, indifferenziato per frequenza d'uso fra i contadini, appare invece sanzionato in città in termini di presenza e/o di connotazione socio-stilistica. Del resto, si è potuto osservare anche come la norma contadina di Paolieri venga indirettamente confermata dall'adozione, stilisticamente marcata, di tratti che si configurano invece come "norma cittadina".

L'analisi linguistica rivela dunque il carattere spiccatamente progettuale, in prospettiva documentaria, dell'operazione di Paolieri, in cui la resa del contadinesco è – prima di tutto – messa a punto di una norma linguistica specifica, che viene a configurarsi, nei fatti, come una rivisitazione del bagaglio della tradizione rustica toscana condotta sulla scorta differenziale della lezione ("cittadina") proposta da Novelli.

La disamina linguistica di *Paesaggio con figure* mostra invece come questo tipo di esigenza documentaria sia da ritenere sostanzialmente estraneo

<sup>126</sup> Calamai 2004 (pp. 13-14).

dal progetto di Ugo Chiti, che – come si ricorderà, a fine Novecento – prevede per quegli stessi contadini chiantigiani di inizio secolo un parlato dialettale di area generalmente centro toscana (e orientato in senso fiorentino). *Paesaggio con figure* è distante dal *Pateracchio* così come è apparso distante da *Volta la carta*, che rappresenta forse uno dei testi di Chiti più vicini a Paolieri, almeno da un punto di vista formale.

In questo contesto, l'esibizione di moduli sintattici comuni – sostenuti, sul piano generale della "credibilità" testuale, dalla ricorrenza di costrutti tipici dell'oralità *tout court* – restituisce a questo livello un luogo forte della memoria linguistica in cui, a loro volta, assumono piena cittadinanza i singoli tratti chiamati da Paolieri a documentare nel dettaglio l'universo di riferimento della classe contadina (e d'altronde, si è potuto vedere come anche a questo livello siano rilevabili spie di specificità lungo la direttrice urbanità / rusticità).

Sul piano generale delle procedure di restituzione della specificità linguistica sulla scena, questo lavoro sembra dunque indicare come la stereotipizzazione fonomorfológica (ed eventualmente lessicale) risponda a un progetto drammaturgico che prevede prima di tutto la resa documentaria di un puntuale contesto socio-culturale. Al tempo stesso, il livello sintattico è tronco comune di dialettalità, percepito "luogo forte" della tradizione linguistica, e consente di individuare un livello a cui poter riferire in quanto tale (almeno nel testo stampato) la dialettalità del drammaturgo Chiti di *Paesaggio con figure*: dove la mancata insistenza su specifici tratti al livello fono-morfologico va riferita (anche) ad un progetto drammaturgico che non vuole essere in primo luogo atto di testimonianza ambientale.

In conclusione, a noi pare che il valore linguistico dei tre testi analizzati non possa essere individuato tanto nel loro essere testimonianza della progressiva decantazione – nell'arco di un secolo – della specificità dialettale dell'area messa in scena, ma nel fatto che la loro individuazione (e la loro verifica in termini di diversità e di costanza) consente di ricostruire le coordinate principali attorno a cui si snodano definizione e consolidamento di una particolare tradizione linguistica. In particolare, nei testi considerati, la dialettica fra discontinuità fono-morfologica e continuità in alcuni costrutti restituisce un profilo identitario che fa riferimento alla costanza di tratti al livello sintattico, su cui può a sua volta inserirsi un disegno di caratterizzazione specifica in grado di innescare nel destinatario un meccanismo di identificazione per identità o per contrasto. In tutto questo, il ruolo della stereotipizzazione è fondamentale in quanto appunto rende meccanico il processo di identificazione.

Sul piano più generale di una riflessione sulla lingua del teatro dialettale, la nostra proposta individua il valore documentario di questa speci-

fica esperienza drammaturgica nel suo essere testimonianza di modalità di fondazione (e/o di conferma) di tradizioni linguistiche specifiche (Testa 1991, p. 239). In questo quadro la stereotipia di forme e moduli di vendita funzionale al progetto di fondazione nella misura in cui è possibile cogliere in essa elementi di contatto con la realtà linguistica effettiva (Altieri Biagi 1980, p. 3), ma anche – e forse soprattutto – con un'idea di lingua più o meno diffusa e condivisa.

Se è vero che il teatro, presupponendo una comunità di parlanti viva e dialogante, è la più sociale delle arti, il valore linguistico della drammaturgia dialettale sta dunque, a nostro avviso, nel suo essere testimonianza, prima di tutto, delle modalità di selezione e di combinazione delle strutture e del materiale tradizionale in vista di un prodotto finale in grado di riprodurre e confermare per vie diverse luoghi forti, riferimenti fondativi della memoria linguistica locale. In questa prospettiva la drammaturgia dialettale si configurerebbe, per la ricerca, come documentazione dei diversi livelli a cui può riferirsi il sentimento linguistico di appartenenza.

NERI BINAZZI - SILVIA CALAMAI

#### BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1993 = *Il vernacolo nell'attuale dibattito su tradizioni popolari, cultura del territorio e identità collettiva*, Pisa, Tacchi 1993.
- AGOSTINIANI 1988 = L. Agostiniani, *Marcatezza, lingue funzionali e fenomeni di ristrutturazione del parlato in Toscana*, in J. Albrecht - J. Lüdtke - H. Thun (a cura di), *Energie und Ergon. Sprachliche Variation, Sprachgeschichte, Sprachtypologie*, Tübingen, Narr, pp. 441-455.
- ALBANI-VACCA 1991 = R. Albani, C. Vacca (a cura di), *Ferdinando Paolieri*, Atti del Convegno di studio: "Ferdinando Paolieri. Vita e opere". Impruneta, 27-28 maggio 1988. Bologna, Printer 1991.
- ALTIERI BIAGI 1980 = M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*. Bologna, Zanichelli 1980.
- BARSOTTI 2002 = A. Barsotti, «Cioni Mario»... *Il monologo drammatico secondo Benigni*, in «Il Castello di Elsinore», XV, n. 44 (2002), pp. 87-94.
- BINAZZI 1996 = N. Binazzi, *Per un vocabolario dialettale fiorentino*, in «Studi di Lessicografia Italiana», XIII (1996), pp. 183-252.
- BINAZZI 1998 = N. Binazzi, *Recensione a Cei 1989*, in «Rivista Italiana di Dialettologia», XXII (1998), pp. 317-318.
- BINAZZI 1999 = N. Binazzi, *La fiorentinità tipica è vitale e popolare*, in «Italiano e oltre», 4 (1999), pp. 207-216.
- BINAZZI-CALAMAI in corso di stampa = N. Binazzi, S. Calamai, *Una lingua per la campagna toscana: il dialetto nella drammaturgia di Ferdinando Paolieri e Ugo Chiti*, in P. D'Achille (a cura di), *Generi, architetture e forme testuali*, Atti del VII Convegno della SILFI (Roma, 1-5 ottobre 2002).
- BRANDOLIN-FELICE 2000 = M. Brandolin - A. Felice (a cura di), *Il teatro delle lingue. Le lingue del teatro*. Atti del convegno, Udine, 8-9.X.1999, Udine, Ente Regionale Tea-

- trale del Friuli Venezia Giulia & Leonardo Editrice 2000.
- BRANDOLIN-FELICE 2001 = M. Brandolin - A. Felice (a cura di), *Il teatro delle lingue. Le lingue del teatro*. Atti del convegno, Udine, 12-15.X.2000, Udine, Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia 2001.
- BUCCIOLINI 1982 = G. Bucciolini, *Cronache del teatro fiorentino*. Firenze, Olschki 1982.
- CALAMAI 1998 = S. Calamai, *Una lingua forte. Studio su due scene della Provincia di Jimmy di Ugo Chiti*, in «Rivista Italiana di Dialettologia», XXII (1998), pp.125-168.
- CALAMAI 2004 = S. Calamai, *Surreale Toscana* in Chiti 2004, pp. 9-20.
- CALBI 2001 = A. Calbi, *La sperimentazione della lingua nella ricerca del teatro*, in Brandolin-Felice 2001, pp. 99-113.
- CARETTI 1994 = L. Caretti, *Volta la carta... ecco la scena* in Chiti 1994, pp. 5-8.
- CASTELLANI 1954 = A. Castellani, «Gl» intervocalico in italiano, in Castellani 1980, vol. I, pp. 213-221.
- CASTELLANI 1980 = A. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, 3 voll., Roma, Editrice Salerno 1980.
- CEI 1989 = D. Cei, *Il teatro che diverte*, Poggibonsi, Lalli 1989.
- CHITI 1994 = U. Chiti, *Teatro - progetto "La terra e la memoria". Paesaggio con figure. Allegretto (perbene... ma non troppo). La provincia di Jimmy*. Roma, Gremese 1994.
- CHITI 1999 = U. Chiti, *Bucciolini e la tradizione del teatro toscano: una testimonianza*, in L. Scarlini (a cura di), *Una vita a teatro: Giulio Bucciolini tra drammaturgia e critica*, Firenze, Polistampa 1999, pp.13-14.
- CHITI 2004 = U. Chiti, *La recita del popolo fantastico (una trilogia)*, Milano, Ubulibri 2004.
- CHITI-DE SIMONIS-LUCCHESINI 1984 = U. Chiti, P. De Simonis, P. Lucchesini, *Volta la carta... ecco la casa*, San Casciano V.d.P., Comune di Tavarnelle V.d.P., 1984.
- CINI-REGIS 2002 = M. Cini - R. Regis (a cura di), *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux? Percorsi della dialettologia percezionale all'alba del nuovo millennio*. Atti del Convegno Internazionale (Bardonecchia, 25-27 maggio 2000). Alessandria: Edizioni dell'Orso 2002.
- D'ACHILLE 2001 = P. D'Achille, *Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, M. Dardano - A. Pelo - A. Stefanlongo (a cura di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*. Atti del Colloquio Internazionale di Studi, Roma: Aracne 2001, pp. 181-219.
- FARINA 1992 = F. Farina, *Bacchi senza sogni. Riflessioni sulla drammaturgia di Ugo Chiti*, in «BAUBO», 13, (1992), pp. 61-69.
- FAGIUOLI 1736 = G.B. Fagioli, *Il marito alla moda*, in *Commedie di Giovan Battista Fagioli*, Firenze, presso la stamperia di Francesco Mouike 1736, tomo V.
- FIORE 2002 = E. Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri 2002.
- FOLENA 1983 = G. Folena, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in AA.VV. *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, Pisa, Pacini 1983, vol. II, pp. 1485-1513.
- FRANCESCHINI 1982 = F. Franceschini, *Il maggio drammatico nel sangulianese e nel pisano durante il secolo XIX*, Pisa, Giardini 1982.
- FRANCESCHINI 1993 = F. Franceschini, *Dialetto e folclore nella scuola. Il lungo silenzio di Pisa. «Fare vernacolo» o «parlare dialetto?»*, in AA.VV. 1983, pp. 33-68.
- GARRONE 1998 = N. Garrone, *Il romanzo di formazione*, in N. Garrone (a cura di), *A Ugo Chiti*, Legenda, Torino 1998, pp. 18-58.
- GIANNELLI 2000 = L. Giannelli, *Toscana*, Pisa, Pacini, [1976] 2000.
- GIOVANARDI 2002 = C. Giovanardi, *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo*, in M. Savini (a cura di), *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Grazioli*, Roma, Aracne 2002, pp. 405-438.

- GIUSTI 2000 = M.E. Giusti (a cura di), *"Canterem mirabil cose". Immagini e aspetti del maggio drammatico*, Pisa, ETS 2000.
- LANDI 1993 = N. Landi, *Dodici maggi (1941-2001)*, vol. I, a cura di F. Franceschini, Pisa, Edizioni ETS 1993.
- LAUTA 2002 = G. Lauta, *Forme interrogative nella Toscana del Due-Trecento*, Roma, Bulzoni 2002.
- MARAINI 1998 = D. Maraini, *Noce senza noci*, in N. Garrone (a cura di), *A Ugo Chiti*, Legenda, Torino 1998, pp. 7-17.
- NESI 2000 = C. Nesi, *Il teatro in dialetto agli albori della televisione: da lettere inedite e documenti rari*, in «Autografo», 40 (gennaio-giugno 2000), pp. 31-51.
- NESTI-POGGI SALANI 2002 = A. Nesi, T. Poggi Salani, *La Toscana*, in M. Cortelazzo - C. Marcato - N. De Blasi - G.P. Clivio (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*. Torino, Utet 2002, pp. 414-451.
- NOVELLI 1908 = A. Novelli, *L'acqua cheta... Commedia in 3 atti in fiorentino*. Firenze, Alinari 1908 (ora riedita a cura di A. Bencistà. Firenze, Libreria Chiari 1999).
- NOVELLI 1921 = A. Novelli, *Teatro completo*, Firenze, Bemporad 1921.
- PAOLIERI 1910 = F. Paolieri, *P' Pateracchio. Scene della campagna toscana in tre atti*. Roma, Società Libreria Editrice Nazionale 1910, (ora riedito a cura di A. Bencistà. Firenze, Libreria Chiari 1999).
- PERSONÈ 1982 = L.M. Personè, *Prefazione* a Bucciolini 1982, pp. 5-13.
- PERSONÈ 1989 = L.M. Personè, *Il teatro di Dory Cei*. Saggio introduttivo a Cei 1989, pp. 11-40.
- POGGI SALANI 1967 = T. Poggi Salani, *Motivi e lingua della poesia rusticale toscana. Appunti*, in «Acme», XX (1967), pp. 233-286.
- PUPPA 2001 = P. Puppa, *La drammaturgia* in N. Borsellino - L. Felici (a cura di), *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. I, Milano, Garzanti 2001, pp. 313-365.
- QUADRI 1977 = F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi 1977.
- STEFANELLI 1982 = S. Stefanelli, *Lingua e teatro*, oggi, in AA.VV., *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Palazzo Strozzi, 26.II-4.IV.1982, Firenze, Accademia della Crusca 1982, pp. 161-179.
- STEFANELLI 1987 = S. Stefanelli, *Come parla il teatro contemporaneo*, in AA.VV., *Gli italiani parlati. Sondaggi sopra la lingua di oggi*, Firenze, Palazzo Strozzi, 29.III.-31.V.1985, Firenze, Accademia della Crusca 1987, pp. 247-263.
- STRAMBI 1994 = B. Strambi, *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli fra riflessione teorica e comicità teatrale*, in L. Giannelli - N. Maraschio - T. Poggi Salani (a cura di), *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*. Atti del Convegno (Siena 12-13 giugno 1991). Siena, Università degli Studi, Scandicci, La Nuova Italia 1994, pp. 266-328.
- STUSSI 1993 = A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi 1993.
- TEATRO REGIONALE TOSCANO 1978 = Teatro Regionale Toscano (a cura di), *Teatro popolare e cultura moderna*, Firenze, Vallecchi 1978.
- TERRACINI 1981 = B.A. Terracini, *Linguistica al bivio* (a cura di G.L. Beccaria e M.L. Porzio Gernia), Napoli, Guida 1981.
- TESTA 1991 = E. Testa, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca 1991.
- TRIFONE 1994 = P. Trifone, *L'italiano a teatro*, in L. Serianni - P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi 1994, vol. II. *Scritto e parlato*, pp. 81-159.
- TRIFONE 2000 = P. Trifone, *L'italiano a teatro: dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 2000.

