

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

24



diretto da Simona Polvani

internet: www.teatrinodeifondi.it

e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

REGIONE
TOSCANA



Provincia di Firenze

PUPI e FRESEDE
TEATRO DI RIFREDI
TEATRO STABILE DI INNOVAZIONE E FELICI

PAN NOSTRALE



radicondoli | arte

© Titivillus Edizioni 2007

via Zara, 58

56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it

e-mail: info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-200-0

Novelli Vague

*Nuova drammaturgia in lingua Toscana
fra tradizione e discontinuità*

a cura di
Alberto Severi

*prefazione di
Nico Garrone*

*postfazione di
Angelo Savelli*


Titivillus

UN FILO ROSSO FRA MONDI LONTANI
prefazione di Nico Garrone

Da dieci anni, da quando mi è stata affidata nel '97 la direzione artistica del festival Estate a Radicondoli, ho sempre cercato per ogni edizione un filo rosso in grado di allacciare legami tra il passato e il presente, e tra esperienze teatrali apparentemente lontane, diverse.

Uno sguardo aperto a 360° su quanto di più interessante (e futuribile) era avvenuto o stava avvenendo, magari all'insaputa degli stessi artisti e addetti ai lavori, in Toscana.

Qualche volta, a differenza di molte passerelle festivaliere che si esauriscono nel corso di una sola estate, questo filo si è rivelato così forte da porre le basi per una pubblicazione destinata a durare nel tempo. Ad esempio, nel caso dell'edizione dedicata al fenomeno della "nuova comicità" toscana, dal festival è nato un libro pubblicato da Baldini&Castoldi, *Abi abi i figliol di troia non muoion mai*, il primo (e unico) tentativo di ricostruire un formato antologico o un albero genealogico dei comici toscani nell'arco di cinquant'anni e di tre generazioni, partendo da Giovanni Nannini e dalle macchiette radiofoniche del *Grillo Canterino*, passando per Paolo Poli, Benigni, Benvenuti, Hendel e Riondino, fino a Panariello e Pieraccioni. Oppure, altro esempio, la monografia sulla drammaturgia di Ugo Chiti e sul percorso della compagnia dell'Arca Azzurra da lui fondata dopo un laboratorio a Tavarnelle, un centinaio di pagine, con una lunga intervista di Dacia Maraini, e note scritte dallo stesso Chiti sui suoi attori. Non sono passati molti anni da quel libretto e da

quell'edizione di Estate a Radicondoli '98, ma l'importanza di Chiti ormai riconosciuta da tutti, e la particolarità, anzi l'unicità di una filodrammatica partita da Tavarnelle ed approdata ai massimi teatri italiani, a quell'epoca non erano ancora state messe a fuoco. Tanto per chiarire con un aneddoto: Massimo Castri, che allora dirigeva il Metastasio a Prato, mi chiese qual era il programma di Radicondoli; gli risposi: "La drammaturgia di Chiti". E lui, testuale: "Perché, è un drammaturgo?"...

Ma veniamo a questa antologia curata da Alberto Severi, uno dei sei autori invitati al festival di Radicondoli nel 2005, da cui *Novelli Vague* prende l'avvio.

Vorrei ricordare quali sono stati i motivi che mi hanno portato a creare una piattaforma d'incontro fra il teatro vernacolare e il teatro d'autore. La prima spinta, ricordo, mi fu data da un suggerimento di Sandra Logli, venuta a Radicondoli nell'agosto del 2004 quando era ancora la responsabile dello spettacolo per la Regione, e non perdeva mai l'occasione di farci una visita.

Mi disse: "Perché non dedichi la prossima edizione del festival al teatro vernacolare? In Toscana operano tantissime compagnie, anche di buon livello. Potremmo aiutarvi economicamente..."

Il primo sasso era lanciato. Ma come trasformare un festival comunque "d'autore" in una rassegna di teatro vernacolare, spesso, per carità, piacevolissimo, pieno di sorprese soprattutto al livello attoriale, però considerato di serie B, e assolutamente non compatibile con le pagine culturali dei quotidiani nazionali? Serviva un'idea in più, qualcosa che giustificasse un salto di qualità. E quell'idea mi venne improvvisamente dopo aver visto durante l'inverno la Pergola di Firenze letteralmente gremita in occasione di una serata dedicata al ricordo di Wanda Pasquini e ad un allestimento della Compagnia del Grillo di *Acqua cbeta* di Augusto Novelli. Pensai: si potrebbe gettare un ponte tra questo teatro e questo pubblico che anche qui a Firenze, non solo in provincia, c'è, esiste, ma alla Pergola ci va *una tantum*, con l'altro pubblico, quello del Fabbricone, o di Rifredi, o della Limonaia di Sesto Fiorentino. Magari accostando, intrecciando teatro d'autore e teatro vernacolare. Perché no? Sono due mondi che

sembrano, e sono lontanissimi. In Toscana, tolto il caso di un autore come Novelli e della sua *Gallina Vecchia*, entrata a far parte del repertorio nazionale, o di un attore straordinario come l'ottantenne Giovanni Nannini, messo in scena con testi di Vinicio Gioli da Sergio Staino, per un certo teatro "popolare" e per le compagnie che lo praticano non si esce da un circuito regionale, spesso soltanto locale. In Toscana. Ma non, ad esempio, a Napoli: dove esiste una lunga tradizione di scambi, che l'ultima generazione di Martone, Toni Servillo o Arturo Cirillo (per non parlare delle geniali riletture e contaminazioni di Carlo Cecchi, Leo De Berardinis e Alfonso Santagata) ha continuato a rinverdire brillantemente. Perché, mi sono chiesto, non provare a fare altrettanto? Perché non creare le condizioni di un incontro ravvicinato, rendere visibili punti di contatto poco illuminati fra questi due mondi separati? Perché non rintracciare, come nel caso dei "comici" toscani, il filo rosso di un percorso generazionale, di una nuova tradizione in via di formazione? Nel segno di una lingua, di un dialetto che si rinnova passando dalla campagna alla città e/o viceversa, di una "scuola toscana" della moderna drammaturgia che da Novelli arriva al capofila Ugo Chiti, autore già nel '77 di *Soramoglie*, il collage di brani scelti e montati per celebrare gli 85 anni di una primadonna del teatro vernacolare, Cesarina Cecconi, che apre questa antologia. Come scrive Alberto Severi nella sua bella introduzione, ricca di informazioni filologiche e spunti di riflessione, commentando il *calembour* del titolo, *Novelli Vague*, in realtà non esiste una *vague*, un'onda della nuova drammaturgia toscana con una forza d'urto, una notorietà mediatica pari allo *tsunami* dei "comici toscani". E non esiste, o almeno non esisteva fino a questo primo giro di perlustrazione, a questo primo censimento delle forze in campo, "una Scuola strutturata come tale", raccolta attorno ad una comune esperienza teorica, un manifesto, una rivista, una fisionomia collettiva ben delineata. Ma esistevano, come, nel caso per molti versi analogo dei "nuovi comici", dei "rapporti d'attenzione reciproca, di influenza, di interferenza e perfino di collaborazione" fra gli autori antologizzati.

Allora, d'accordo, non è una Scuola, aggiunge, Severi, "ma un luo-

go più aperto, e tuttavia circoscrivibile, sì: una Piazza, un Crocevia, dove le occasioni di incontro non mancano, né appaiono casuali”.

Così come non sono casuali, aggiungo, gli intrecci con i protagonisti e i lavori raccolti nella precedente antologia.

Ad esempio, Alessandro Benvenuti, presente in tutti e due i libri, portò a Radicondoli nell'estate del 2000 il monologo de *L'Atletico Ghiacciaia*, e Maria Cassi, anche lei presente nelle due antologie, in tandem con Marco Zannoni, interpretò in quella precedente edizione le voci dello spaccato condominiale e periferico di *Apollo*.

In fondo, *Novelli Vague* si può leggere come un ampliamento e una continuazione di *Abi abi i figliol di troia non muoion mai*. Il successivo tassello di un unico affresco, destinato a suggerire nuove e più complesse ramificazioni dell'albero genealogico appena disegnato.

In fondo, Chiti, approdato con la Trilogia della Memoria, le sue regie e le sue sceneggiature per il cinema sulla scena nazionale e non solo, non fa che continuare l'opera di sdoganamento iniziata una trentina d'anni fa da Benigni e compagnia. Anche il parallelo con Napoli, la possibilità ancora latente di un incontro creativo fra teatro vernacolare e teatro d'autore, trova conferma in numerosi punti del saggio introduttivo di Severi. Quando, ad esempio, accosta il nome di Eduardo all'*Armadio di Famiglia* di Zavagli, o definisce la Famiglia Gori di Chiti e Benvenuti una “famiglia Cupiello in salsa toscana”.

Ricordo anche, a questo proposito, tra i lavori presentati quell'estate a Radicondoli, due esilaranti farse di Scarpetta prese in prestito una dal gruppo senese di ricerca Lelut, l'altra dalla filodrammatica livornese di Beppe Orlandi, intitolata il *Fidanzamento aristocrati'o*, con la “c” aspirata; mentre, tornando sulla sponda del teatro di ricerca, Giovanni Guerrieri e la formazione tosco-napoletana dei pisani Sacchi di Sabbia avevano portato una loro riscrittura dell'*Amleto* trasformato in “tragedia a vapore”, con il titolo *Grosso guaio in Danimarca*.

Una prova ulteriore che l'intuizione iniziale, il primo cortocircuito mentale di un possibile ponte fra la Toscana e Napoli (la Napoli,

intendiamoci, del teatro sperimentale, che è stato, anche altrove, il vero battistrada di questo progetto di ricomposizione fra teatro “popolare” e teatro “colto”) (e, riapro la parentesi, su questo punto la mia posizione e quella di Severi non sono proprio concordanti) si basa su fatti concreti; non è come, si dice, campato per aria.

Si tratta solo di dargli più risalto e consapevolezza. Le premesse ci sono, mi sembra.

Roma, Settembre 2007

ONDA PER CUI, VAGAMENTE VAGUE
introduzione di Alberto Severi

Il titolo *Novelli Vague* è solo uno scherzo, un gioco di parole.

Il titolo *Novelli Vague* non lo è affatto.

Entrambe le proposizioni sono vere.

Il *calembour*, col quale abbiamo deciso di siglare questa antologia di testi della nuova drammaturgia in lingua toscana (per lo più: fiorentina), evidentemente gioca fra la denominazione “storica” della scuola di registi francesi capitanata, a fine anni '50, da Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette e Chabrol, l’“onda nuova”, la *Nouvelle Vague*, appunto, e il cognome del drammaturgo Augusto Novelli, l'autore dell'*Acqua Cheta* e di *Gallina Vecchia*, che agli albori del '900 tentò di dare nuova dignità letteraria, e più ampia duttilità d'impiego teatrale al dialetto toscano – un dialetto che a fine '800 si era come rattappito nella resa di caratteri stereotipi e situazioni farsesche, impennate attorno alla maschera argutamente melensa di Stenterello, o alle “stenterellate” dei suoi sbiaditi replicanti.

Lo scherzo si ferma qui, e resta tale, se ci si limita ad osservare, da un lato, negli autori raccolti in questa antologia, gli appariscenti elementi di discontinuità, e di autonomia, rispetto a Novelli, e alle filiazioni novecentesche, via via sempre più bolse e corrive, del suo “magistero”. E ad evidenziare, dall'altro lato, le reciproche diversità di ispirazione, di formazione, di risultati e di obiettivi.

Non esiste, diciamo, in maniera forte, una *Vague* teatrale toscana, più o meno *Nouvelle*, volendo intendere, con questa espressione, una Scuola strutturata come tale, un “ismo” raccolto magari attorno

ad una comune esperienza teorica, un manifesto, una rivista, un *Cahiers du Théâtre* – per dire –, un sistema di precetti estetici o contenutistici più o meno esplicitato, una fisionomia collettiva ben delineata. Semplicemente, una *Vague* in questo senso non c'è. E tantomeno, ipotizzandola, la si potrebbe ricondurre ad una comune discendenza dal “padre nobile” Augusto Novelli: che anzi, per qualcuno degli autori considerati, resta figura da cui prendere, per certi versi, le debite distanze...

Da questo punto di vista, *Novelli Vague* può essere solo scherzo, gioco di parole, e basta.

Eppure.

Eppure, se si osservano certi rapporti di attenzione reciproca, di influenza, di interferenza, e perfino di collaborazione fra gli autori presi in esame (Chiti e Benvenuti, ovviamente, anzitutto: un sodalizio; ma anche Chiti e Zannoni – *Allegretto*, *Garibaldi* –, Chiti e Severi – *La Guerra Piccola* –, Benvenuti, Chiti e Zavagli – nelle sceneggiature di film: *Ivo il Tardivo*, *Belle al Bar* –, Zavagli, Severi e Zannoni – *I Marziani* –, Zannoni, Cassi e Brizzi – *Apollo*), in tutto questo cercarsi e trovarsi, esteso anche a recenti prove soliste autoriali o attoriali dell'Arca Azzurra (Dimitri Frosali e Marco Zannoni insieme per *Il Badante di Dio*, Alberto Severi e Massimo Salvianti autore e protagonista de *Il Grande Vetro*), si coglie la possibilità di un discorso comune, che è in buona parte di contenuti, talvolta di registri, ma anche, con tutte le precisazioni possibili, di linguaggio, e insomma l'appartenenza ad una sorta di albero genealogico, sia pure con ramificazioni così complesse e articolate da far maturare frutti molto diversi fra loro – e proprio per questo, magari, più gustosi e sorprendenti, al palato. Non è una Scuola, d'accordo. Ma un luogo più aperto, e tuttavia circoscrivibile, sì: una Piazza e un Crocevia, dove le occasioni di incontro non mancano, né appaiono casuali.

Quanto alla possibilità di utilizzare per tutti, in maniera non solo scherzosa, il logo “Novelli” come forma di denominazione d'origine, ciò, come si è accennato, potrà urtare idiosincrasie, riluttanze e perfino provocare ostilità. Ma è un fatto che col drammaturgo

dell'*Acqua Cheta* gli autori di questa antologia condividano quanto meno l'intento, più o meno esplicito, più o meno programmatico, più o meno esclusivo nella loro produzione drammaturgica, di utilizzare la lingua toscana al di fuori degli stereotipi bozzettistico-farseschi del vernacolo. Credendo nelle sue potenzialità di lingua teatrale a tutto campo. Nella convinzione, come scrive Novelli nella prefazione all' *Acqua Cheta*, che "il vernacolo si adatta benissimo anche alle scene tristi e drammatiche", pur riuscendo "del pari efficacissimo nelle situazioni comiche". Il vernacolo, o meglio il dialetto, come parente stretto del "volgare di Giovanni Boccaccio, del Salviati, del Baldovinetti, di Stefano Querci" – scrive ancora Novelli, con passione.

Ricorda questa intenzionalità critica di Novelli lo stesso Ugo Chiti, in quel singolare centone di brani del repertorio tradizionale, confezionato per la primadonna Cesarina Cecconi, intitolato *la Soramoglie*, e presentato in apertura di questa nostra antologia.

Diciamo anzi che il ruolo di Chiti, come rifondatore, perfino in parte *malgré lui*, del teatro in lingua toscana, alla fine del XX secolo, appare geometricamente analogo (come contesto, come posizione nel contesto, come consapevolezza critica dell'uno e dell'altra) a quello di Novelli, a fine '800.

Un ruolo che potrebbe addirittura definirsi sciamanico o demiurgico, senza esagerare.

Perché Chiti resuscita un morto.

Sì, diciamolo francamente. Si possono tentare tutte le rivalutazioni possibili dei "minori" del primo e secondo Novecento toscano, e fra di loro non mancano autori dotati di spirito e talento. Ma di fatto, al momento in cui il drammaturgo di Tavarnelle compare sulla scena, riconsiderando, con l'operazione Flog, il patrimonio dialettale toscano, il repertorio teatrale vernacolare come fatto artistico di un qualche rilievo e spessore è morto e sepolto. E non solo perché le poche cose notevoli date alla luce nei precedenti cinquant'anni erano state soffocate da, ed omologate a, una proliferazione di commedie familistico-bozzettistiche dallo schema risaputo e consola-

torio. Non solo perché l'arguzia e il "pittresco", divenuti luogo comune autocompiaciuto, e prevedibile riflesso condizionato, erano stati punizione a se stessi, negandosi ogni percezione profonda del tragico o anche solo del problematico. Non solo perché una certa tradizionale vena di comicità greve e sboccata (di per sé artisticamente feconda, se unita a visionarietà, fantasia, vitalismo, anarchia, senso del tragico: come avrebbero dimostrato di lì a poco il primo Benigni e Carlo Monni) era trascinata in sgangherate parodie scolacciate e barzellette sporcaccione sceneggiate alla bell'e meglio. Ma perché, ahinoi, le stesse talentuose emergenze (i Paolieri, i Bucciolini, i Carbocci, e via via Virgilio Faini, Ugo Romagnoli, Alessandro Roster, Nando Vitali, Riccardo Melani, Emilio Caglieri, Vinicio Gioli, Oreste Pelagatti, oppure, a Livorno, il peraltro notevole Beppe Orlandi) mostravano, se comparati alle coeve esperienze del teatro italiano in lingua, o anche in dialetti diversi dal toscano, limiti di respiro, di ispirazione, di profondità, di elaborazione drammaturgica, di capacità innovativa, di linguaggio.

Lo scopre lo stesso Chiti, quasi si direbbe con sua propria amarezza e sorpresa, nel lavoro che porta avanti, con iniziale entusiasmo e simpatia, cucendo insieme i brani della *Soramoglie* per la comunque venerata Cesarina Cecconi, in anni di programmatica riscoperta e valorizzazione, anche politicamente orientata, delle "tradizioni popolari".

Chiti, va ricordato, muove i primi passi come attore con Dory Cei, un'altra delle primedonne fiorentine dalla "ci" aspirata. E sa per esperienza che sulla scena pur logora e ultraprovinciale del vernacolo fiorentino anni '60, fra tanti polverosi cascami filodrammatici, si muovono personaggi (attori piuttosto che drammaturghi), di assoluta eccellenza: come Dory Cei (invero anche autrice, invero non eccelsa), Wanda Pasquini, Giovanni Nannini, e su tutti, la veneranda Cesarina, l'erede, sulla scena, della mitica Garibalda Niccòli. Sa anche, il giovane Chiti, che a questi interpreti, pur così valorosi, non si può chiedere tuttavia di uscire da quello che è ormai il loro *habitat* culturale, impelagandosi in operazioni di "redenzione artistica" sul modello del Totò "nobile" del pasoliniano *Uccellacci e Uccellini*.

Forgiatosi, dopo l'apprendistato vernacolare, al teatro di ricerca con Pier'Alli e Ouroboros, Chiti tenta piuttosto, negli anni della Flog e del Teatro in Piazza, di recuperare il recuperabile nel repertorio dialettale qualitativamente più elevato. E ne nasce appunto, fra l'altro, questo testo singolare, per metà antologia di *greatest hits* dialettali, per metà saggio critico, con tanto di straniamento didascalico parabrechtiano: *la Soramoglie*.

Non è, ancora, un testo a tutti gli effetti di Ugo Chiti. Né, peraltro, era nostra intenzione includere in questa antologia “testi di Chiti”, che meritano, e già hanno avuto, altra e più precipua collocazione critica: capolavori compiuti e maturi come *La provincia di Jimmy*, *Quattro bombe in tasca*, o il recente, magnifico *Racconti, solo racconti*.

Questa *Soramoglie*, ibrida e quasi apocrifa, rappresenta però una specie di prologo emblematico, non solo al teatro successivo di Chiti, ma anche *a tutto il teatro della Vague toscana di cui stiamo parlando*. Configura, si può dire, una ricognizione preliminare sullo stato dell'arte, un autorevole fare il punto della situazione. Ed è un punto, va ribadito, abbastanza deludente nelle conclusioni. Ci vuole un “a capo” – e sarà lo stesso Chiti a farlo. Vedremo tra breve come.

Intanto, nel centone approntato per la Cecconi, secondo quanto suggerisce il titolo, comincia con l'assemblare brani del repertorio accomunati dalla focalizzazione sul personaggio archetipico della Sora Moglie. Una sorta di riserva personale della primadonna in servizio permanente effettivo nelle compagnie dialettali, ma soprattutto motore drammaturgico, secondo lo schema ordine-disordine-ritorno all'ordine, in quel microcosmo familiare che resta orizzonte privilegiato del genere: spesso anzi orizzonte esclusivo, e anche un po' asfittico e claustrofobico, nonostante la sagacia con la quale, a volte, riesce a dar conto di mutazioni sociali e di costume, o di problematiche esistenziali più complesse.

Come fa dire Chiti ad una delle didascalicheggianti “voci” della commedia: la Sora Moglie è “l'archetipo della donna-moglie, dominante nell'interno familiare della drammaturgia vernacolare.”

Lo schema rimane pressoché immutato, nel volgere di quasi due secoli. La Sora Moglie, col suo carattere forte e ostinato, “smanioso”, spesso affascinata e traviata dalle lusinghe di qualche profittatore-adulatore, si pone in conflitto col Sor Marito, o con i figli, e insomma con l'ordine familiare costituito. Ma il naufragio delle proprie velleità, legate, di solito, ad ambizioni di ascesa sociale, condite di *gaffes* e strafalcioni, irrisse e ridicolizzate, la riconduce sempre a più miti consigli, domandone la bisbeticità, disinnescandone il potenziale “bovarismo” (sociale, quasi mai apertamente erotico, se non nelle farse più triviali). Facendola, insomma, rientrare nei ranghi. Con quello che Chiti, acutamente, definisce “un pentimento repentino, senza motivazioni psicologiche, al solo uso e consumo della morale finale”: quasi un'autocensura istituzionalizzata, sul modello nobile (inconscio?) del famoso finale posticcio del *Tartufo*, imposto a Molière dal pressante contesto cortigiano.

Una morale, si capisce, di fatto retriva, conservatrice, e tendenzialmente tale anche negli autori “progressisti”, come il socialista Novelli: figuriamoci in un Paolieri trascinato, dall'amicizia con Domenico Giulioti, alle cupe sponde del cattolicesimo più reazionario! Il tutto, per insegnare che “ognuno gli ha a esse' ccontento di sso' stato, e che immestier di'ssignore 'gna lasciallo fare a chi lo sa fare...”. Così recita, testualmente (ad onta della di poco antecedente rivoluzione francese e della sua propagazione ideologica attraverso le campagne napoleoniche) il finale de *La Crezia Rincivilita per la creduta vincita di una quaderna*, capolavoro proto-ottocentesco dell'Abate Giovan Battista Zannoni, dal quale Chiti decide di partire, nell'ordire il centone, con sicuro intuito critico: mostrando, in tal modo che la nascita del personaggio archetipico della Sora Moglie coincide con quella del moderno dialetto toscano in uso teatrale, ormai quasi pacificamente attribuita, per l'appunto, ai *Quattro scherzi comici* dell'Abate Zannoni.

Certo, volendo, si può risalire più indietro, nel tempo. Retrodatare le origini, arricchire di quarti il blasone. La parziale coincidenza, storicamente indiscutibile, del volgare toscano con la lingua italiana, orgoglio e dannazione (vedremo perché) del dialetto, nelle sue am-

bizioni di autonoma lingua letteraria e teatrale, fa sì che certi confini si confondano, che le distinzioni si sfòchino e sfumino, che le date di nascita si facciano incerte.

Abbiamo visto Novelli rivendicare antenati illustri in Giovanni Boccaccio e nel suo glossatore cruscante Leonardo Salviati, l'autore dell'*Orazione in lode della fiorentina lingua*. Un altro autore di spicco, e critico teatrale, come Bucciolini, individuerà come capostipite vernacolare il Nicolò Machiavelli di certi caratteri della *Mandragola* (messer Nicia, coi suoi “potta di san puccio!” e “cacasangue!”, la vecchina del celebre “le carni tirono”), e soprattutto, nel suo complesso, della *Clizia*. Non è un caso che proprio Chiti rielabori in seguito, negli anni della maturità, sia il *Decamerone*, che la *Clizia*.

Ma in genere, fra il XVI e il XVIII secolo, tutte le volte che il volgare nobilitato delle Accademie si volgerà alla rappresentazione, piuttosto che dei “camaldoli” cittadini, dell'ambiente rustico-contadino, “rischierà” l'imbarbarimento volontario, e l'incontro col vernacolo. In questo senso, il più antico padre nobile potrebbe essere addirittura il Lorenzo il Magnifico della *Nencia da Barberino* (1470). Ma anche senza risalire tanto addietro nel tempo, come non citare un altro accademico della Crusca, al pari dello Zannoni (emblematica dimostrazione del *double-face* jeckilliano: lingua-accademica-derivata-dal-toscano/ toscano-parlato-cioè-dialetto): Michelangelo Buonarroti il Giovane, autore, nel 1611 e 1618 de *La Fiera* e de *La Tancia*, commedie espressivamente plasmate dalla “lingua rustica del contado”? Come non citare *Il lamento di Cecco da Varlungo* di Francesco Baldovini, recentemente resuscitato sulle scene da un attore-simbolo della rinascenza del dialetto come Carlo Monni? Come non citare Giovan Battista Fagiuoli, protagonista a metà '700, di un rinnovamento teatrale che in piccolo (molto in piccolo, ahinoi) rappresentò per la Toscana quello che negli stessi anni fu per Venezia un grande autore in massima parte “dialettale”, un “certo” Carlo Goldoni?

E infine, come non citare l'orologiaio-attore-autore Luigi del Buono, che a fine '700 creò, a Firenze, la maschera dialettale di Stenterello? Una maschera, anzi un “carattere” più che una maschera, sul cui

valore i pareri sono molto discordi. Piacque ai Goncourt, francesi, ma non a Giuseppe Giusti, né a Giosuè Carducci, toscani. Carlo Colodi si esimette dall'includerla, nel suo *Pinocchio*, fra i burattini del Teatro di Mangiafuoco. Curzio Malaparte, nel fin troppo citato (solo nel titolo, purtroppo: chi lo legge più?) *Maledetti Toscani*, lo liquida in maniera *tranchante* e definitiva: “È una maschera che piaceva ai fiorentini del Granduca, che piace ancora ai bigotti, ai collitorti, ai grassimagri, ma agli altri toscani (...) non è mai garbata. (...) Stenterello ha la parolina liscia e rotonda, a càccola, dice ‘mamma mia’, dice ‘gnamo grullo’, dice ‘la si tiri in làe, la mi faccia il piacere, la s'accomodi, la favorisca, servo suo’. Servo suo? E quando mai i toscani hanno detto ‘servo suo’? Stenterello dice ‘billero’. Billero? I toscani hanno sempre detto bischero.” Eccetera.

Insomma è vero (come ricorda Alessandro Bencistà nella sua ricognizione storica sul teatro vernacolare fiorentino, approntata per il Progetto “Pan Nostrale”, di cui diremo più avanti) che Stenterello urtò gli accademici più ingessati, con la sua supposta insolenza plebea, legata anche all'uso del vernacolo. Ma urtò del pari – e urta tutt'oggi: chi scrive, in piena adesione al giudizio malapartiano, ne è una dimostrazione – quanti videro nella sua arguzia e salacità, tenuta sempre sul registro medio della toscanina granducale, l'esercizio di una toscanità a passo ridotto, provinciale, serra delle future piccinerie bozzettistiche, alle quali Novelli prima, e Chiti poi, con accresciuta e risentita veemenza, saranno costretti a reagire. Nonché spada di Damocle, pericolo mai del tutto scongiurato, minaccia costante di involuzione manierata e perdita di spinta propulsiva, anche per le espressioni più forti e vitali del miglior “maledettismo” toscano – Benigni docet: sempre meno Cioni Mario e sempre più Stenterello...

E tuttavia è sintomatico che la maschera di Del Buono, con le sue scialbe rime bacciate, e la sua impertinenza servile, venga convocata da Chiti come maestro di cerimonie, nella prima parte della *Soramoglie*, quella che “fagocita” Zannoni e Novelli, incoronandoli una volta di più autentici padri fondatori del teatro vernacolo fiorentino, a distanza di un secolo l'uno dall'altro, e separati proprio dalla seco-