

I NUOVI CANTIMBANCO

*Bertoldo nostro contemporaneo.
Riscritture teatrali del Novecento*

NICOLA BONAZZI

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Corresponding author e-mail: nicola.bonazzi3@unibo.it

ABSTRACT

Il personaggio di Bertoldo si è imposto immediatamente come una delle creazioni più potenti della nostra letteratura: egli è il villano astuto e saggio, in grado di affascinare la corte, che però allo stesso tempo diffida di lui. Nel Novecento Bertoldo torna come protagonista di una serie di opere teatrali, avendo esaurito forse la propria carica eversiva ma non quella comica, e insieme delineando con la sua figura rustica e la sua provenienza campagnola un modo di vita più genuino e sano di quello ormai pienamente cittadino del secolo XX. Giovanni Cavicchioli, Massimo Dursi e Fulvio Tomizza sono i tre scrittori che nel secolo appena trascorso hanno dedicato altrettanti testi teatrali al personaggio inventato da Giulio Cesare Croce. Ad essi va aggiunto, già negli anni Duemila, Francesco Freyrie per una messinscena di Marco Baliani. Se si pensa che Bertoldo è anche il protagonista di tre film e che a lui è consacrato il titolo (e una rubrica) di uno dei maggiori settimanali umoristici del Novecento, si vedrà come la carica vitale del villano bolognese sia giunta (quasi) intatta alle soglie del nuovo millennio.

The character of Bertoldo immediately established himself as one of the most powerful creations in our literature: he is the astute and wise villain, able to fascinate the court, who however at the same time distrust him. In the twentieth century, Bertoldo returns as the protagonist of a series of theatrical works, having perhaps exhausted his subversive energy, but not the comic one, and together outlining with his rustic figure and his country origins a more genuine and healthy way of life than that fully urban of the twentieth century. Giovanni Cavicchioli, Massimo Dursi and Fulvio Tomizza are the three writers who in the past century have dedicated as many plays to the character invented by Giulio Cesare Croce. To these must be added, already in the 2000s, Francesco Freyrie for a staging by Marco Baliani. If one considers that Bertoldo is also the protagonist of three films and that the title (and a column) of one of the major humorous magazine of the twentieth century is consecrated to him, one will see how the vital charge of the Bolognese peasant has arrived (almost) intact on the threshold of the new millennium.

KEYWORDS

teatro, drammaturgo, campagna, villano, Theater, Playwriting, Countryside, Farmer, Giulio Cesare Croce



Bertoldo c'est moi», potrebbe dire ripetendo la famosa frase di Flaubert ciascuno dei << drammaturghi che hanno ripreso la figura del villano crocesco nel Novecento, non tanto per marcare polemicamente una libertà eversiva che Bertoldo non può più avere nel secolo breve dei nazionalismi e delle utopie fallite, quanto perché ognuno di loro proietta sul personaggio di Croce istanze o interessi che gli stanno a cuore. E forse non stupisce neppure che la figura del contadino padano, così subalterno al potere costituito eppure tanto sagace da poterlo mettere in crisi, abbia conosciuto, soprattutto nel dopoguerra, non poche riscritture, teatrali ma anche cinematografiche: non di primo piano, forse, ma sufficienti a spiegare un interesse tutt'altro che effimero.

Bertoldo è l'altro, il diverso, l'inelegante e mostruoso abitante dei campi, per questo depositario non solo di quella saggezza atavica basata sul buon senso in grado di compromettere il sapere cavilloso dell'accademia, ma anche di un tratto comico che sparglia la seriosità del potere dominante; è l'erede del *fool* medievale demandato a divertire e legittimato a criticare, in un rapporto dialogico con l'autorità che sollecita per forza di cose la cifra teatrale inscritta nel conflitto tra campagna e città, tra subalterno e superiore: non a caso il *Bertoldo* di Croce si presenta già in più punti dialogizzato e non a caso quel dialogo stimola altri e nuovi esiti teatrali, che, dopo alcuni frutti settecenteschi di qualche successo¹ e un oblio pressoché totale nel secolo successivo, approdano nel Novecento a risultati numericamente rilevanti, almeno in rapporto a un testo fuori dal canone letterario istituzionale.²

Fra i primi a interessarsi a Bertoldo nel XX secolo è Giovanni Cavicchioli,³ pittore e drammaturgo, che dedicò un'attenzione non effimera al teatro. Autore di un paio di tragedie di impianto storico, *Romolo* (messa in scena nel 1920) e *Lucrezia* (messa in scena l'anno successivo, poi edite rispettivamente nel 1923 e nel 1926), frequentò corsi di arte drammatica presso la Società Antroposofica di Rudolf Steiner a Dornach, in Svizzera, e aiutò Pirandello nella costruzione del Teatro d'Arte insediandosi a Roma nel 1925. Come prosatore, oltre a una narrazione autobiografica (*Bambino senza madre*), si dedicò a racconti di stampo favolistico (*Favole e Nuove favole*); il teatro è al centro anche del romanzo *Avventure del pagliaccio*, dedicato alla vita di Giacomo Cireni, clown alla corte dello zar Nicola II. Va inoltre segnalato che scrisse un testo per il teatro di marionette «I Piccoli» di Vittorio Podrecca, *Guerino detto il Meschino. Agli alberi del sole e alle grotte della fata Alcina*, messo in scena nel 1919. Appunto questo testo, insieme all'*Angelo del soldato* e al testo dedicato a Bertoldo, cioè *Bertoldo a corte*, vengono a comporre la pubblicazione intitolata *Teatro dei semplici*, pubblicato dall'editore Gualdi a Carpi nel 1958, confermando la vocazione insieme teatrale e fiabesca dell'autore.

Per arrivare al *Bertoldo*, colpisce il titolo, identico a quello del testo che Massimo Dursi dedicò a sua volta al villano di Croce, peraltro pubblicato nello stesso '58. La peculiarità del testo di Cavicchioli consiste tuttavia in una cornice il cui protagonista è appunto Giulio Cesare



Croce: un Croce quasi da operetta, che parla in versi a rima baciata, intento all'attività di fabbro nella sua Persiceto, dove viene raggiunto da una delegazione di cittadini capeggiati dal dottor Balanzone. È quest'ultimo a rivolgergli la proposta del senato cittadino di recarsi a Bologna per essere fatto oggetto di universale ammirazione. Il fatto che le battute di Croce siano in versi, al pari di molte di Bertoldo, fa immaginare che Cavicchioli avesse composto il testo per lo stesso «Teatro dei Piccoli» a cui aveva destinato il *Guerino detto il Meschino*, benché non vi siano, almeno così mi sembra, attestazioni di una sua reale messinscena da parte di Podrecca. D'altro canto, anche il *Guerino* contiene molti passaggi in rima baciata, per favorire gli interventi musicali di Adriano Lualdi: le rappresentazioni marionettistiche di Podrecca avevano sempre infatti un importante commento musicale e addirittura in diversi casi erano vere e proprie messinscene di operette e opere celebri.⁴ Dunque, per tornare al testo, Balanzone si rivolge a Croce in termini assai elogiativi

BALANZONE: Voi sarete dunque, per l'inclita e per la plebe, per il dotto e l'indotto, per il villano e per il cittadino, per il forestiero e l'indigeno, sarete, dico, voi Giulio Cesare Croce, sarete per la cittadinanza tutta oggetto d'ammirazione, compiacimento e orgoglio... Abbia Modena la sua secchia e il suo zampone, e noi avremo Giulio Cesare Croce, il nostro labaro, il nostro gonfalone, il nostro Palladio...⁵

Croce percepisce subito l'ambigua lusinga della proposta di Balanzone e infatti la ricusa:

GIULIO CESARE CROCE:
 Al dolce suono della propria squilla
 vi dice il fabbro: più che la pupilla
 degli occhi suoi gli è cara libertà,
 giammai questo contratto si farà.
 Vi sono molto grato dell'onore,
 ma resterò qui libero cantore.⁶

Il personaggio di Croce insomma si fa carico, nel suo rifiuto delle adulazioni e dei facili adescamenti della città, delle medesime istanze di polemica anticortigiana di Bertoldo. Coerentemente Cavicchioli decide di far inscenare allo stesso Croce la vicenda del suo villano, come esemplificazione dei rischi connaturati alla vita di città. L'elenco dei personaggi ci dice infatti che l'attore (o la marionetta?) che doveva impersonare Croce avrebbe dovuto anche interpretare Bertoldo. Di lì in avanti lo spettacolo procede ripercorrendo i principali episodi della vicenda bertoldesca. Alla fine, come nell'opera di Croce, Bertoldo muore, rivendicando però in maniera esplicita (dunque differentemente dall'opera di Croce) il valore della libertà e segnalando i pericoli derivanti da una condizione sociale che non gli appartiene. È una battuta che Bertoldo non a caso rivolge al proprio asino:



BERTOLDO: Avevi ragione tu, di non volere entrare quando s'arrivò. Marco mio, quanto giudizio avevi!... E me la cantavi chiara, per farmela capire, ma io allora non capivo... Ero troppo immassimato nella mia idea di far figura e cavarcela a ogni costo... Credevo di esser furbo, e non c'è peggior coglione di chi si crede furbo. È così?... Dimmi pure sì, eh?... Lo so che mi senti... Anche a me par di sentire la tua voce simpatica e amata, o caro, caro il mio somaro...⁷

È una morale semplice (ribadita dal personaggio di Croce nella battuta finale: «[...] la storia di Bertoldo m'ha insegnato / d'accontentarmi al semplice mio stato»)⁸ che si potrebbe persino definire rinunciataria se non fosse per la probabile destinazione fanciullesca della commedia; e che dunque non va caricata di significati quali un testo (che si immaginava forse interpretato da marionette) per un pubblico di bambini non può sopportare.

Il *Bertoldo a corte* di Massimo Dursi si configura probabilmente come il testo più interessante del drammaturgo bolognese (tra i più attivi e dimenticati del nostro Novecento), sia per i significati di cui Dursi ha caricato la figura del villano crocesco, sia per la storia della sua messinscena.

A quanto ci dice infatti lo stesso Dursi nella postfazione all'edizione Cappelli del 1958, il testo era nato all'interno della Soffitta, uno dei primi esperimenti di teatro stabile del dopoguerra insieme al Piccolo di Milano, realizzato a Bologna nel 1948 per volontà dei registi Sandro Bolchi e Adriano Magli, di Enzo Biagi e dello stesso Dursi.⁹ A sollecitare la scrittura del testo fu Vito Pandolfi, altra figura di rilievo (anch'essa parzialmente dimenticata) del nostro Novecento teatrale, regista, critico e docente di storia del teatro presso l'università di Genova. Stando dunque alle parole di Dursi è Pandolfi a chiedere a lui e ad altri drammaturghi che collaborano con la Soffitta di occuparsi di Croce: il tentativo del piccolo stabile bolognese, tuttavia, ha vita breve, terminando già nel 1952. Il testo di Dursi resta nel cassetto fino al 1956, quando Vito Pandolfi cura per Guanda la raccolta *Teatro italiano del dopoguerra*, inserendovi proprio la commedia del drammaturgo bolognese. Si tratta però ancora di una pubblicazione e non di una messinscena, che invece avviene due anni dopo per merito di Gianfranco De Bosio e dello Stabile di Torino. Nello stesso '58 si situa il recupero editoriale del testo presso la Cappelli di Bologna all'interno della collana «Teatro di tutto il mondo»: si tratta di una versione molto diversa da quella pubblicata da Guanda solo due anni prima, come del resto danno conto le postfazioni degli stessi Dursi e De Bosio. Una versione, cioè, che nasce dalle esigenze della regia, e da un'interlocuzione continua tra regista e drammaturgo. È lo stesso De Bosio a ricordare di avere letto il testo nell'edizione Guanda per ricercarvi suggestioni simili a quelle del teatro di Ruzzante su cui egli stava lavorando in quegli anni, ma di non esserne stato subito attratto, salvo poi tornarvi nel 1957 su sollecitazione dello Stabile torinese nel tentativo di proporlo la stagione successiva. In questa circostanza De Bosio decide dunque di impegnarsi in un allestimento di *Bertoldo a corte*, chiedendo tuttavia a Dursi una serie di modifiche sostanziali in rapporto soprattutto a un'eccessiva sveltezza apodittica dei dialoghi e alla



necessaria introduzione di cori (scritti dallo stesso Dursi e «concepiti per essere messi in bocca a dei comici girovaghi»)¹⁰ che chiariscano alcuni passaggi, e che vadano a sostituirsi alle originali canzoni crocesche inserite dal drammaturgo bolognese come evidenti cambi di registro negli snodi essenziali della partitura drammaturgica. L'opera trova una più pertinente (e comoda) divisione in scene, laddove, nella versione precedente, il testo scorreva senza interruzioni per ciascuno dei due atti da cui era composto. Infine, tra le modifiche più consistenti, figura «la revisione dell'episodio centrale del secondo tempo»,¹¹ nel quale vengono lette alcune missive di Bertoldo allontanatosi dalla corte, che De Bosio voleva maggiormente carico di azione.

La messinscena si avvale dell'operato del grande scenografo Luciano Damiani: il regista e quest'ultimo immaginano che siano gli stessi attori girovaghi impegnati nei cori di raccordo ad allestire un semplice palco di legno su cui poi dovrà avvenire la rappresentazione; piccoli sipari tirati a vista avrebbero indicato i diversi luoghi dell'azione: anche in questo caso De Bosio riprende e semplifica un'intuizione che era già nel testo originale: Dursi, nelle ampie didascalie dell'edizione Guanda, aveva accentuato l'aspetto favolistico o al limite pittoresco del testo di Croce, ipotizzando in apertura «una piazzetta nella reggia di re Alboino, come può essere immaginata dalla fantasia popolare»¹² e addirittura facendo entrare Re e Regina incorniciati entro carte da gioco a grandezza naturale (il Re «come Re di bastoni», la Regina «come Regina di spade»),¹³ così da accentuarne l'aspetto burattinesco: una scelta che segnalava la critica al potere tirannico che è la cifra essenziale del *Bertoldo a corte*.

La commedia, nella versione successiva, si apre con uno dei cori di cui si è detto: esso dispiega subito la cifra satirica e opportunamente carnevalesca del testo, con lo sberleffo antifrastico nei confronti di un potere coercitivo. Infatti, nelle parole del secondo cantastorie, «Un Re c'era una volta, / tanto bene regnava / che nessuno fiatava», con la relativa conclusione che questo «era dunque un buon governo».¹⁴ Non a caso la seconda scena insiste sulla visione eversiva (o almeno eversiva in rapporto ad una condizione storicamente subordinata) del protagonista: in una cornice di invenzione tutta dursiana (poi ripresa anche da Fulvio Tomizza in una successiva riscrittura teatrale del testo di Croce) troviamo Marcolfa alle prese con la scipitaggine di Bertoldino e intenta ad ammonire Bertoldo su certe licenze che potrebbero dar fastidio ai sovrani: il consorte, al contrario, mette in discussione la durezza eccessiva esercitata nei confronti del figlio¹⁵ e rivendica la propria autonomia.¹⁶ È questo eccesso di libertà che rischia di compromettere il villano: a differenza di quanto accadrà di lì a qualche anno nella commedia di Tomizza, non è Bertoldo ad andare a corte per saggiarne gli umori e il sapore di novità, ma è la corte a venirselo a prendere; anzi è il bargello, attirato dai suoi canti e dal suo fischiettare troppo franco: e Re e Regina se lo trascineranno nelle stanze regali sollecitati dalla sua simpatica impudenza, salvo poi trovarsi a gestire anche il suo desiderio di emancipazione.



Un'altra delle invenzioni di Dursi è fornire a Bertoldo, una volta giunto alla corte, due antagonisti, anch'essi di segno burattinesco e perciò potentemente simbolico: Francatrippa e il Dottor Graziano. Sono gli adulatori tipici, uno pronò alle esigenze del ventre e l'altro intento alle astuzie di codici e codicilli: entrambi, comunque, cortigiani adulatori, untuosi servi del potere in gara per corrompere lo spirito libero di Bertoldo («due diavoli tentatori» li definisce lui¹⁷). I loro consigli si rivelano astuzie per una sopravvivenza priva di affanni, nel duro mondo della corte:

DOTTOR GRAZIANO: Sotto. Ritiri la mano da destra per allungarla a sinistra, perché *prudētis est mutare consilium*: è uomo prudente chi sa cambiare parere al momento giusto [...]

[...]

FRANCATRIPPA: [...] Fa della fame uno spettacolo divertente e dei rattoppi una decorazione piacevole. Non far paura ma ridere. Entrerai nelle grazie e nelle cucine del re e dei suoi nemici. Potrai mangiare quello che ti buttano e quello che rubi. Non dovrai temere nuovi padroni. Ne avrai già imparato e lodato il modo di cuocere le uova prima che sia diventato obbligatorio.¹⁸

Dunque è nel campo del dissenso, dell'opposizione al potere costituito che si gioca questo Bertoldo di Dursi, e nella versione approntata per lo Stabile di Torino ancor più che nel testo originale: come segnala il critico Francesco Bernardelli, responsabile di una prefazione all'edizione Cappelli, Dursi ha scritto il *Bertoldo a corte* «tirando in qualche modo il personaggio dal buffonesco al patetico» e «ricavando da quello scontro dell'umile con il tiranno una specie di malinconia e drammaticità»¹⁹.

Inevitabilmente, la sorte di questo Bertoldo irriducibile al potere non può che chiudersi in un amaro rifiuto: mentre il personaggio di Croce muore per un'indigestione di cibi raffinati cui non è abituato, quello di Dursi muore di fame per non volersi sedere al desco del re, in una rinuncia che è anche opposizione agli affetti più cari, tuttavia compromessi con la corte:

MARCOLFA (*pregando*): Lascia che ti aiuti

BERTOLDO: Scappa, allora.

MARCOLFA: Son prigioniera della Corte, come te.

BERTOLDO: Ma tu ci ingrassi. Addio.²⁰

L'ultima battuta spetta a Bertoldino, la cui stoltezza si rivela ormai insulsaggine nel desiderio di compiacere buffonescamente la corte, senza peraltro ricevere la ricompensa ch'egli si aspetta ma trovando comunque la redenzione nell'immagine fantasmatica di Bertoldo che viene a prenderselo, e dunque a salvarlo, in una chiusura di forte impatto simbolico:



BERTOLDINO (*senza cappelluccio, scuote smarrito la testa*): I campanelli, i sonagli... (*si accosta ai personaggi immobili e fa qualche lazzo compassionevole*) Ridi, Re. Ridi, Regina. I campanelli. I campanelli... Perché non ridete? Volete il ballo del ranocchio? Che raccatti le monetine con la lingua? Non sono più bravo? (*Implorante*) Ridete. (*Furioso*) Volete rifiutarmi la mancia? Muovetevi. Parlate. Bastonatemi. Mi avete promesso una buona carriera. (*Impaurito*) Dove sono io, che non mi vedete e non mi sentite? (*Nel buio ormai fitto i personaggi si fanno spettrali. Bertoldino se ne allontana battendo i denti*) Perché mi fate paura? (*Urla*) Aiuto. Aiuto. (*Geme*) Chi mi aiuta? (*Si ode l'eco lontano del motivo di Bertoldo*) (*Con dispetto*) Lui. Sempre lui. (*Entra un Cantastorie e con solenne semplicità gli porge lo zufolo di Bertoldo che egli prende timoroso e poi serra lentamente al petto*) Lui. (*E seguendo quella musica esce lentamente come affascinato [...]*).²¹

Il testo di Dursi, dopo il primo allestimento di De Bosio, ha conosciuto una rinnovata fortuna a metà degli anni Settanta, per opera di un giovane gruppo milanese che poi avrebbe fatto la storia del teatro italiano a cavallo dei due secoli e da cui sarebbero usciti registi e attori di primissimo piano della scena teatrale e cinematografica: stiamo parlando del Teatro dell'Elfo, che nel 1975, con la regia del futuro premio Oscar Gabriele Salvatores, le musiche di Sergio Liberovici e l'interpretazione, tra gli altri, di Elio De Capitani, Ferdinando Bruni, Bruno Bigoni, Cristina Crippa, Ida Marinelli, Luca Toracca, decide di riprendere il lavoro di Dursi e proporlo nei propri spazi. Per l'occasione l'editore Marsilio ristampa il testo, con una prefazione di Dursi che in parte riprende quella del '58 e in parte può raccontare, vent'anni dopo, il percorso del vecchio allestimento, approdato, in seguito al successo delle repliche torinesi, a una lunga tournée sudamericana in contesti di dittature conclamate o montanti. Del resto, conclude con ironica amarezza Dursi, se anche i giovani dell'Elfo hanno apprezzato il testo al punto da metterlo in scena, «vuol dire [...] che in questo Bertoldo hanno riconosciuto un cittadino del loro tempo».²²

La storia di Bertoldo è invece il terzo testo teatrale di Fulvio Tomizza, noto autore istriano che aveva avviato già da qualche tempo una proficua collaborazione con quello che si chiamava allora «Teatro Stabile Città di Trieste» (oggi «Il Rossetti, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia»), esattamente negli anni cui coglieva i primi più importanti e duraturi successi come narratore: è di quel periodo la “trilogia istriana” composta da *Materada*, *La ragazza di Petrovia* e *Il bosco di acacie*, testi che in una vigorosa dimensione realistica (perfino epica, almeno nel primo dei tre) raccontavano l'amara condizione di sradicamento dei profughi istriani dopo la definitiva annessione alla Jugoslavia delle terre di confine in virtù del trattato di Parigi del 1947.

Il primo testo teatrale di Tomizza, *Vera Verk* (1963), riprende in effetti, nei suoi accenti robustamente veristici, alcuni temi che l'autore stava sviluppando nelle contemporanee narrazioni: se anche nel dramma non si tratta la questione degli esuli, tuttavia la storia contadina delineata in *Vera Verk* si intreccia alla cronaca del doloroso abbandono dei campi da parte di interi nuclei familiari costretti a trasferirsi in città, con il senso di incompiutezza ed estraneità che ne consegue.



La storia di Bertoldo appare a tutta prima assai diversa dalle esperienze narrative e teatrali che Tomizza veniva svolgendo in quegli anni: e dipende forse da ciò il primo rifiuto che lo Stabile oppose alla proposta avanzata dallo scrittore di *Materada* nel 1966 (il titolo iniziale doveva essere più semplicemente *Bertoldo e Bertoldino*). L'istituzione triestina preferì infatti a quello un altro dramma su cui Tomizza stava lavorando, *Ritorno a Sant'Elia*, che l'autore fece partecipare al premio Vallecorsi nello stesso '66 (vi ottenne una segnalazione), ma che poi non si decise a concedere allo Stabile. Infine, per un'evenienza del tutto occasionale, ovvero il cinquantenario dell'annessione di Trieste all'Italia, lo Stabile decide di accogliere il progetto di Tomizza su Bertoldo, e il testo va in scena presso il locale Auditorium nel gennaio del 1969.²³

La commedia tratta dal capolavoro crocesco presenta una cifra espressiva piuttosto lontana dal percorso narrativo di Tomizza, a cui peraltro si erano adeguati i suoi due primi testi teatrali: del resto non siamo di fronte a una totale reinvenzione del *Bertoldo*, ma a un dispositivo testuale che accoglie intere porzioni del testo di partenza, adeguatamente declinate in un italiano moderno, ampliate e ricucite in una struttura inedita, da cui emergono comunque alcuni temi tipici della poetica dell'autore.

Tomizza, infatti, come del resto aveva già fatto Dursi, opta per un impianto scopertamente corale adottando nella sua opera tanto il personaggio di Bertoldo quanto quello di Bertoldino a cui affianca la madre Marcolfa, attraverso un espediente che porta in primo piano il figlio sciocco all'inizio del secondo atto, quando Bertoldo è costretto a lasciare la corte per una condanna inflittagli dalla regina. Ma il personaggio di Marcolfa è già presente nella prima scena, totalmente nuova: qui Bertoldo esprime il desiderio di andare al cospetto del re per forbirlo della sua eccessiva arroganza e riconsegnarlo a una più genuina umanità.

Di là dal rapporto insieme conflittuale e amicale che interverrà tra Bertoldo e il re, ripreso interamente dall'operetta di Croce, questa prima scena serve a segnalare il motivo su cui, pur se in maniera non scoperta e didascalica, si regge tutto il testo, ovvero il conflitto tra città e campagna. Bertoldo, infatti, alle suppliche della moglie che tenta di dissuaderlo dal viaggio, risponde appunto con la necessità di provare nuove esperienze in un contesto per lui del tutto nuovo:

BERTOLDO: Finché le gambe sono buone è da stupidi pensare di crepare nello stesso buco. Quello che avevo da dire qua, l'ho detto; quello che c'era da imparare sta tutto qua dentro. Voglio provare in città, dove deve essersi raccolto il fiore delle teste, visto che da noi è rimasta soltanto la semola. E incomincerò proprio dal Re che si dà tante arie. Possibile che non si trovi nessuno che riesca a metterlo a posto?²⁴

La città, insomma, nell'immaginario contadino si profila come un luogo "altro", ben più complesso e raffinato della terragna semplicità dei campi. Del resto, è proprio Marcolfa a paventare che il marito vada alla ricerca di donne «più fini» o di cibi più delicati di quanto



non siano le «prime scalogne strappate al tramonto» o i fagiolini «appena caduto il fiore» da lei stessa preparati tritando «due spighi d'aglio e una manciata di prezzemolo».²⁵

La seconda scena ci trasporta in uno dei luoghi tipici dell'universo di Croce, ovvero la piazza, dove Bertoldo si imbatte subito negli inganni che poi la corte tenterà di perpetrare contro di lui in maniera ben più proterva: qui egli rimprovera ad alcuni rivenduglioli di esibire insieme castagne e fragole, uva e ciliegie, piselli e verze, cioè ortaggi che non possono maturare nello stesso periodo dell'anno. La saggezza contadina individua nella patata l'unico ortaggio che si può vendere in ogni stagione (questo, infatti, risponde il bifolco venuto dai campi all'ironica domanda degli erbivendoli che gli chiedono appunto se esista una verdura da proporre costantemente alla vendita). Insomma, Tomizza disloca immediatamente e in maniera netta i termini dell'atavico conflitto tra *urbanitas* e *rusticitas* sul quale costruisce la riscrittura teatrale dell'opera di Croce.

In almeno altri due punti questa ideologia o piuttosto nostalgia della semplicità campestre viene evocata con palese adesione da parte di Tomizza: essi sono situati non a caso in corrispondenza dell'allontanamento di Bertoldo dalla corte a causa di due successive condanne a morte, la prima per ordine della regina che chiede le sia consegnato il cuore del villano (un'invenzione di Tomizza), la seconda per ordine del re che, sempre su istanza della consorte, ne comanda l'impiccagione (episodio invece presente in Croce). Nell'uno e nell'altro caso Bertoldo si reca nelle sue famigliari campagne, ritrovando una dimensione che gli è abituale e ribaltando ancora una volta i rapporti di forze non secondo lo schema solito di una sagacia beffarda giocata contro il potere costituito, ma attraverso una sorta di pedagogia rurale, spontanea e dal volto umano.

La prima volta, con la consueta malizia, Bertoldo sostituisce al proprio, con il consenso del re (solidale nei confronti del protagonista), il cuore di un maiale: l'occasione fornisce il destro al villano per una piccola lezione sulla preparazione del sanguinaccio:

BERTOLDO: Tu saprai, mio serenissimo Re, che niente del porco va buttato via. Questo sangue ad esempio che scorre a torrenti vien raccolto in un catino da una svelta massaia com'è la mia Marcolfa, la quale lo mescola e lo mescola perché non si coaguli per farne l'indomani l'ottimo sanguinaccio. Ecco che le mie mani nuotano ora in un mare di grasso... a bracciate spezzo le onde di grasso, ancora grasso, si vede che era un porco ben nutrito e di scarsa ginnastica... eccomi alla coratella, bella e intera, c'è proprio tutto: il fegato, i polmoni, la milza, e infine ecco... il cuore!²⁶

Nel secondo brano, invece, l'autore amplia e dialogizza uno degli episodi conclusivi del *Bertoldo* di Croce, quello in cui, dopo l'ordine di giustiziarlo venuto dal re, il villano chiede al soldato che l'accompagna di poter scegliere l'albero sul quale effettuare la propria impiccagione. In tal modo Tomizza si concede l'opportunità di sostare liricamente sulle virtù delle piante, sempre dentro quella contrapposizione città/campagna di cui già si è detto:



BERTOLDO: Mi domando come fate a vivere voi in città tutta una vita tra i cessi vostri e quelli dei vicini. Qui è tutto più semplice, hai visto, anche a calare le brache. Ti sei tanto meravigliato di vedere sopra la tua testa tutto un mondo che non conoscevi. Ma dovresti poi guardare a terra le mille piantine l'una diversa dall'altra che per voi sono soltanto erba. Di tutti i colori, di nascita diversa, certe con piccoli frutti, altre con baccelli secchiti. Prendi questa, puoi spegnerti la sete.

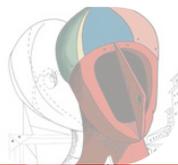
SOLDATO: Davvero, ha gusto di aceto.

BERTOLDO: Si chiama acetosella. Ce n'è poi un'altra con un gusto di zabaglione, poi di menta... e sono tutte piante che ci hanno fatto conoscere i profumi, piante come le altre, con le radici, il fusto, i rami, i fiori in primavera che poi diventano frutti, si sfanno indisturbati perché di qua non passano che lepri e caprioli.²⁷

Il breve squarcio elegiaco è del tutto omologo alla dimensione memoriale dei primi scritti di Tomizza, dove la campagna non è solo il luogo di fatiche ancestrali, ma anche una condizione edenica, un'infanzia dell'anima cui inevitabilmente si tende dopo che il mondo adulto ha riscosso il suo pegno nei termini di un doloroso distacco, insieme reale (dalla terra avita) e metaforico (dalla primigenia innocenza e inesperienza del male). Lo conferma lo stesso scrittore istriano, ricordando, nelle note che precedono il testo a stampa, la figura di uno zio analfabeta ma furbo quanto Bertoldo, che, Tomizza bambino, lavorava la vigna del padre. Quelle antiche memorie e, più in generale, la dimensione del ricordo, costituiscono un'ipoteca inestinguibile, nelle parole dello stesso Tomizza: «Divenuto adulto anch'io e sceso in città col cuore sempre rimasto a quei luoghi, lessi alcuni libri e ricostruii a modo mio la *Storia di Bertoldo*»²⁸. Un Bertoldo, dunque, che nel suo sermoneggiare loico e spavaldo discende “per li rami” dal libro di Croce, ma che nei suoi tratti di docile attaccamento alla terra è invenzione tutta moderna, nata dall'esperienza dell'esule sradicato dal proprio luogo natale.

L'ultima delle riscritture novecentesche di *Bertoldo* ad aver abitato un palcoscenico di qualche importanza (non dubito che molte altre ve ne siano in giro per l'Italia realizzate da compagnie non professionistiche, in virtù della cifra comica del testo di partenza) è forse quella che più si stacca dal testo di Croce, ma anche quella che lo riusa in maniera meno originale, senza far fruttare il potenziale polemico del contadino sapiente e del suo conflitto con la cultura ufficiale, giovandocene solo come macchina scenica, teatrino degli equivoci utile a innescare le risorse comiche di Stefano Biccocchi in arte Vito. La commedia va in scena nel febbraio del 2001 all'Arena del Sole di Bologna, in una produzione di «Nuovascena» (la cooperativa che gestiva il teatro cittadino prima dell'arrivo di ERT), con Vito appunto nella parte principale, e la regia (un po' sorprendentemente) di Marco Baliani, uno dei paladini del cosiddetto teatro di narrazione, attore-autore di forte impegno anche politico.

Il testo, scritto da Francesco Freyrie, autore di fiducia delle produzioni comiche della compagnia, lascia l'ambientazione secentesca per trasferirsi all'inizio del Novecento. Siamo



comunque sempre nelle campagne intorno a Bologna. Qui arriva, insieme ad una moglie che di nome fa Regina, il ricco ingegnere Alboino Carli, divenuto proprietario di una tenuta agricola per averla vinta a carte al proprietario precedente, tale conte Cavazza. La tenuta è però in totale rovina, dal momento che il Cavazza era pieno di debiti: l'unico su cui si possano vantare crediti è il povero Bertoldo, costretto negli anni a riparare economicamente le malefatte dello stupido figlio Bertoldino. Dunque Bertoldo si adatterà a fare da servo all'ingegnere, fino a quando, scoperta una tresca del dottore di paese con la moglie di Alboino, escogiterà un inganno per cui la tenuta passerà nuovamente di mano e finirà al dottore. Per festeggiare si prepara sull'aia un lauto pranzo, durante il quale, come nell'originale crocesco, Bertoldo muore. Forse, per dar conto della grana grossa del testo, si può segnalare che la morte avviene per l'indigestione del protagonista (fin qui tutto regolare), condita da un lunghissimo peto con cui si chiude lo spettacolo. Tutta la drammaturgia, del resto, vive di battute spesso gravi, a volte anche in dialetto per compiacere il pubblico di casa²⁹. Baliani, certo caduto in un infortunio di difficile gestione, provava nelle note di sala a dotare di ragioni poetiche quella che in fin dei conti doveva essere una *pochade* utile a riempire la sala teatrale di un pubblico dal palato facile:

Lo spettacolo dunque è giocoforza vitale come Vito, esuberante, ruota intorno a lui come una giostra implacabile e assurda, come è appunto il vivere da contadini affamati all'alba del secolo del progresso ai primi del novecento, in quel paesaggio della bassa fatta di rane, rutti, fango e mosche ed eccolo lì, Bertoldo, con quella testa troppo piena di parole, ad arrabattarsi con tutta la sua arguzia per addentare un pezzo di salamella, spesso chiudendo secche le mascelle su un sogno fatto d'aria e di immaginazione.³⁰

I risultati furono buoni sul piano della risposta del pubblico, ma forse non sul piano della riuscita artistica, se è vero che le critiche si mostrarono, forse eccessivamente, aspre³¹. E tuttavia anche un testo, come quello di Freyrie, per lo più giocato sulla trivialità e sulla grossolana riproposizione di battute scontate, individua, appena varcato il millennio, l'immortale forza d'urto dell'operina di Croce, e la statura persino simbolica del suo personaggio, la cui vis comica, così suggestiva, non smorza l'afflato amaramente polemico dell'invenzione di Croce, anzi la esalta proprio in forza di quella, rendendola passibile di numerose riprese, come si è visto, durante i secoli e per opera di mezzi espressivi i più disparati.

Nel Novecento si susseguono per esempio tre film; quello di Giorgio Simonelli del 1936, quello di Mario Amendola e Ruggero Maccari del 1954 e quello, più famoso, di Mario Monicelli, di trent'anni dopo (1984) con Ugo Tognazzi nel ruolo del titolo (le tre pellicole condividono il titolo: *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*).

Ma forse uno dei lasciti meno ovvi e più interessanti del *Bertoldo* di Croce è il giornale umoristico diretto da Giovanni Mosca, Vittorio Metz e Giovanni Guareschi, pubblicato a



Milano a partire dal 1936, che appunto al contadino padano ispira il proprio titolo. Nel primo numero e poi in altri numeri successivi, senza una cadenza ordinata, comparivano sapide scene dialogate, sull'esempio dell'originale, dove il colloquio tra il Granduca (dunque non più Re) e il villano procede in forza di frasi fatte, la cui riproposizione fuori da ogni coerenza discorsiva serviva a mettere alla berlina comportamenti linguistici ovvi, indotti dalla dittatura ormai insediata e stigmatizzabili persino nella loro scontata prevedibilità. Nell'esempio che riportiamo di sotto il villano, sollecitato dalla corte, non fa altro che riprodurre formule tipiche di una trita comunicazione giornalistica, sicuramente ma non solo imputabile al regime (siamo nel 1936), segnalandone tutte le mistificazioni e le banalizzazioni. Il buon senso, nell'incipiente società dei consumi, si gioca ormai su tavoli altri che quelli del rapporto tra campagna e città. Il buffone che fa ridere la corte è un attento ascoltatore delle abitudini stravolte del linguaggio e la corte stessa è divenuta ormai la nostra sorda quotidianità:

GRANDUCA: Com'è la seduta?

BERTOLDO: Tumultuosa

GRANDUCA: E la foga dell'oratore?

BERTOLDO: Travolgente.

GRANDUCA: E la voce?

BERTOLDO: Calda e suadente.

GRANDUCA: E la proposta?

BERTOLDO: Si mette ai voti.

[...]

Congedò il Granduca Bertoldo non senza avergli donato borse e denari.³²

In questo congedo c'è anche il nostro, dopo la constatazione che il vecchio Bertoldo sarebbe in grado ancor oggi, sollecitato a dovere e rendendocelo davvero nostro contemporaneo, di individuare i bersagli che la sua pronta sagacia non mancherebbe di colpire, potendo così irretirci nel sentimento asprigno della disillusione o dell'amaro svelamento, secondo le originarie intenzioni del suo creatore: segno di una vitalità inesausta e sorprendente.

**NOTE**

- 1 Ci si riferisce al *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, libretto di Carlo Goldoni per la musica di Vincenzo Legrezio Ciampi (Teatro San Moisè, Venezia, 1748) e al *Bertoldo* di Lorenzo Da Ponte, libretto musicato da Antonio Brunetti (Teatro Regio, Firenze, 1788). Circa la fortuna settecentesca dell'opera di Croce, va ricordato che a Bologna uscì anche il poema giocoso in ottave *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, in XX canti ciascuno dei quali realizzato da un autore diverso (1736, presso la stamperia di Lelio Della Volpe).
- 2 Naturalmente sulla figura di Bertoldo cfr. Camporesi 2022 (e edizioni precedenti); insostituibile anche l'edizione del capolavoro di Croce, curato sempre da Camporesi: Croce 1978.
- 3 Cfr. la voce di Raffaele Morabito *Cavicchioli, Giovanni* nel «Dizionario Biografico degli Italiani», ora online.
- 4 Su Vittorio Podrecca e la sua attività marionettistica cfr. Curti, Lucari 2000 (si tratta di una pubblicazione periodica del Teatro Il Rossetti di Trieste) e Castagnara Codeluppi 2003.
- 5 Cavicchioli 1958: 20.
- 6 Ivi: 21.
- 7 Ivi: 97.
- 8 Ivi: 101.
- 9 Sulla storia della Soffitta cfr. Stagni 1981; e inoltre Benedetti Zaffagnini 1998: 73-74; Bolchi 1949: 79-80; C'è Dursi in ... Soffitta 1992: 41; Cumani 2021: 54.
- 10 De Bosio 1958: 175.
- 11 Ibid.
- 12 Dursi 1956: 615.
- 13 Ivi: 619. Va ricordato che a Bertoldo Dursi dedicò qualche anno dopo un pionieristico libro antologico, con interventi saggistici di pregio: cfr. Dursi 1966.
- 14 Dursi 1958: 5-6.
- 15 «BERTOLDO: Ieri dovevo bastonarlo perché avevamo avuto paura che fosse caduto in un macero. Oggi dovrei bastonarlo perché fa da chioccia. Picchiarlo perché non è morto, picchiarlo perché vuol far nascere pulcini. Non è molto chiaro quel che pretendiamo da lui» (ivi: 15).
- 16 «MARCOLFA: Fischi troppo, Bertoldo. Lo dicono tutti. Le tue canzoni si fanno in giro. BERTOLDO: Piacciono. MARCOLFA: Purtroppo. BERTOLDO (cantando): Do piacere alla gente che tace e non consente» (ibid.); «BERTOLDO: Far nascere il giorno senza paura non è il mestiere dell'uomo? MARCOLFA: Lo era. BERTOLDO: Anche cantare è il mestiere dell'uomo. MARCOLFA: Lo era. BERTOLDO: Qualcosa è ancora: sono libero» (ivi: 17).
- 17 Ivi: 33.
- 18 Ivi: 33-34.
- 19 Bernardelli 1958: IX.
- 20 Dursi 1958: 150.
- 21 Ivi: 160.
- 22 Dursi 1975: 8.
- 23 Su tutto questo Quazzolo 2019: 58-72.
- 24 Tomizza 2019: 243.
- 25 Ivi: 244
- 26 Ivi: 270-271
- 27 Ivi: 310
- 28 Ivi: 66.



- 29 Si veda per esempio questa battuta: «Un pugno di sale, due belle tette e il buon Bertoldino si fa le pugnette!» (Freyrie 2001: 23)
- 30 Baliani 2001: 12.
- 31 Per esempio, Massimo Marino, una delle penne più taglienti, ma anche più acute, della critica militante, poté arrivare a scrivere che si trattava di un «delirio per brufolosi ginnasiali felliniani» (Marino 2001)
- 32 Manzoni 1964: 37.

BIBLIOGRAFIA

- Baliani M., *Note di regia*, in Freyrie 2001.
- Benedetti Zaffagnini C. (1998), *I teatri perduti*, in M. L. Bramante Tinarelli (a cura di), *Bologna Novecento. Un secolo di vita della città*, Castelmaggiore, FOR.
- Bernardelli F., *Realismo ed elegia*, in Dursi 1958.
- Bolchi S. (1949), *Il teatro La Soffitta è nato così*, «Bologna. Rivista del Comune», nuova serie, 3.
- Camporesi P. (2022; 1° ed: 1976), *La maschera di Bertoldo*, Milano, Il Saggiatore.
- Castagnara Codeluppi M. (2003), *Le parole consumate del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca*, Cividale del Friuli, Alea.
- Cavicchioli G. (1958), *Bertoldo a corte*, in *Teatro dei semplici*, Carpi, Gualdi.
- C'è Dursi in ... Soffitta* (1992), «Bologna ieri, oggi, domani», 7.
- Croce G. C. (1978), *Le sottilissime astuzie di Bertoldo. Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino. Col Dialogus Salomonis et Marcolphi e il suo primo volgarizzamento a stampa*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi.
- Cumani C. (2021), *Cresciuti a pane e teatro. Bologna in scena dal 1968 ai giorni nostri*, Bologna, Pendragon.
- Curti S. e Lucari I. (a cura di) (2000), *I Piccoli di Podrecca*, I Quaderni del Teatro n. 69, Trieste, Riva Arti Grafiche.
- De Bosio G., *Note per la regia*, in Dursi 1958.
- Dursi M. (1956), *Bertoldo a corte*, in V. Pandolfi (a cura di), *Teatro italiano del dopoguerra*, Parma, Guanda.
- Dursi M. (1958), *Bertoldo a corte*, Bologna, Cappelli.
- Dursi M. (a cura di) (1966), *Affanni e canzoni del padre di Bertoldo. La poesia popolare di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Edizioni Alfa.
- Dursi M. (1975), *Bertoldo a corte*, Venezia-Padova, Marsilio.
- Freyrie F. (2001), *Bertoldo. Liberamente ispirato alla figura di Bertoldo di Giulio Cesare Croce*, Bologna, LibriArena-Gio Editing.
- Manzoni C. (1964), *Gli anni verdi del Bertoldo*, Milano, Rizzoli.
- Marino M., *Dalle campagne della bassa bolognese*, in «tuttoteatro.com», <https://www.tuttoteatro.com/numeri/a2/3/a2n9ber.html> (ultima consultazione 18/07/2023).
- Morabito R., *Cavicchioli, Giovanni*, «Dizionario Biografico degli Italiani», https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cavicchioli_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione 18/07/2023).
- Quazzolo P. (2019), *Il teatro di Fulvio Tomizza*, in Tomizza F., *Teatro*, a cura di P. Quazzolo, Spoleto, Editoria&Spettacolo.
- Stagni G. (1981), *La Soffitta di Bologna (1948-1951)*, Bologna, Patron, 1981.
- Tomizza F. (2019), *La storia di Bertoldo*, in Tomizza F., *Teatro*, a cura di P. Quazzolo, Spoleto, Editoria&Spettacolo.