

DANIELA BOMBARA

*Povert  e frugalit  nei 'Bertoldi' di Giulio Cesare Croce e Carlo Goldoni*

In

*Natura Societ  Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DANIELA BOMBARA

*Povert  e frugalit  nei 'Bertoldi' di Giulio Cesare Croce e Carlo Goldoni*

*Il presente lavoro intende analizzare il rapporto fra vita semplice ed esistenza aristocratica, saggezza e 'sciocchezza', libert  e dipendenza, nel romanzo di Giulio Cesare Croce, Le sottilissime astuzie di Bertoldo (1606), e nella produzione comica in lingua italiana dell'autore, per determinare l'effettiva carica eversiva del 'villano' di tipo bertoldesco, e la tenuta del progetto politico che l'autore appare delineare, potenzialmente critico nei confronti delle forme del potere. Infine si prende in considerazione un dramma comico goldoniano, Bertoldo, Bertoldino e Cacassenno (1748), anch'esso incentrato sul personaggio del contadino 'sapiente', per illustrare l'evoluzione del motivo alle soglie della Rivoluzione.*

La rappresentazione delle classi inferiori, collocate ai margini del sistema sociale, affamate, sfruttate, sottomesse,   presente in maniera episodica nella nostra tradizione letteraria: contadini, mendicanti, prostitute, furfanti, impegnati in una disperata lotta per la sopravvivenza, non hanno piena cittadinanza nel mondo finzionale della scrittura, ma sono invece confinati alla periferia, nei territori del comico, del grottesco, del parodico, del patetico. Il tema, se si esclude il teatro ruzantiano, nel quale la 'forma commedia' non impedisce di conferire una *facies* tragica a realt  negative quali la fame e l'emarginazione,<sup>1</sup>   trattato con seriet  dall'et  romantica, e risulta centrale, com'  noto, nella stagione verista.<sup>2</sup> Lorenzo Tinti osserva, in un saggio sulla figura del miserabile nella cultura italiana, come neanche il Cristianesimo riesca a risolvere la negativit  di una condizione che appare inaccettabile, per quanto sia caricata di connotazioni cristologiche.<sup>3</sup> Sar  necessario lo sguardo razionale degli illuministi e i primi moti rivoluzionari per sviluppare un interesse 'sociologico' nei confronti delle fasce sociali economicamente pi  deboli, le cui problematiche diventano indizi della prepotenza e ingiustizia dei gruppi al potere, e quindi importanti segni di riconoscimento di una societ  non democratica, che deve essere trasformata da un'azione riformatrice o rivoluzionaria.

Fra Rinascimento e Romanticismo, in quel periodo di transizione che confluisce nel Barocco, opera Giulio Cesare Croce (1550- 1609), scrittore irriducibile alle coordinate sin qui velocemente esposte, poich  non considera il popolo esclusivo oggetto di comicit , o invece di compassione in

---

<sup>1</sup> Per quanto riguarda la complessa esperienza di Angelo Beolco si vedano almeno P. PUPPA, *Ruzante: il contadino tra foire giullaresca e maschera sociale*, «Quaderni di teatro», XXV (1984), 109-145; P. VESCOVO, *Il villano in scena: altri saggi su Ruzante*, Padova, Esedra, 2006; C. ZAMBONI, *Il teatro come denuncia e strumento di espressione del popolo: 'I Dialoghi' di Ruzante e 'Morte accidentale di un anarchico' di Dario Fo*, «Carte Italiane», 2, 7, (2011). <https://escholarship.org/uc/item/2kn7x5zv>.

<sup>2</sup>   vero comunque che dalla microsociet  degli esclusi – furfanti, vagabondi e mendicanti –, che esibiscono la loro miseria di fronte ad un pubblico improvvisato, si originano innovative forme di teatralit  che saranno poi sistematizzate nell'esperienza dei comici dell'arte; si veda al riguardo R. TESSARI *Nell'antimondo dei ciarlatani e dei Buffon?*, in ID, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, 31-47.

<sup>3</sup> «[N]ella letteratura volgare fino al XIX secolo [...] il povero, l'umile, il miserabile entrano a fatica, e quando lo fanno, lo fanno da comprimari, rappresentando ora lo strumento attraverso il quale il santo esprime la propria virt , [...] ora la cassa di risonanza che potenzia l'eco delle gesta dell'eroe. Manca, di norma, negli autori di questo periodo un autentico interesse per le cause del disagio, n  tanto meno   presente l'intenzione di analizzare il fenomeno spregiudicatamente: la sua presenza in un testo coevo rimanda senz'altro a motivazioni altre da s ; [...] alla minorit  socio-culturale viene talvolta lasciata la ribalta di un'opera, ma al costo di una deformazione espressionistica»; o anche, lo si   accennato, caricaturale e comica. Si sviluppa quindi una «ricerca letteraria interessata piuttosto a misurarsi dialetticamente con la tradizione aulica, sperimentando possibilit  linguistiche antiaccademiche e inserendosi nell'ambito tematico del carnevalesco», piuttosto che rivolgersi ai «bisogni, alle aspettative e alla dignit  di un universo troppo pi  basso, seppure impastato di fiera fatica e di sofferenza». L. TINTI, *Il miserabile nella letteratura europea contemporanea*. Una presenza scomoda e sfuggente, «Bibliomanie.it». [http://www.bibliomanie.it/il\\_miserabile\\_letteratura\\_europea\\_contemporanea\\_tinti.htm](http://www.bibliomanie.it/il_miserabile_letteratura_europea_contemporanea_tinti.htm)

quanto ‘martire’, testimone del volere divino: l'autore, fabbro autodidatta, proviene dalle classi inferiori e riesce ad interpretarne le esigenze, a raffigurarne ‘dal basso’ la vita sociale e la difficile, talvolta angosciata, realtà quotidiana. Le condizioni del proletariato urbano sopraffatto dai potenti e tormentato dalla fame trovano espressione in una produzione di grande originalità, fra oralità e scrittura; si tratta di opuscoli di poche pagine, i cosiddetti ventarole e muracciolai,<sup>4</sup> recitati per le strade con accompagnamento musicale e stampati dallo stesso Croce. Gli argomenti e le strutture formali sono i più vari: barzellette, testamenti, lamenti, contrasti, commedie, inviti, indovinelli, frottole, raffigurano la lotta per la sopravvivenza di un popolo che si trova nell'assoluta indigenza, prostrato da carestie ed epidemie, fra brevi momenti di abbondanza vissuti con un'ingordigia aggressiva che è «rovescio della fame, sempre sottintesa»,<sup>5</sup> e una continua ed ossessiva mancanza: di cibo e di spazi.

Sullo sfondo il quadro politico della Bologna controriformista, dove l'alleanza fra governo del legato pontificio e classe senatoria non lascia spazio di manovra per altri gruppi sociali: dominano le famiglie nobili, poiché la sudditanza alla Chiesa permette loro di conservare gli antichi privilegi; in secondo piano i medi proprietari terrieri e i liberi professionisti, di fatto esclusi dalla gestione del potere politico; ad un gradino inferiore bottegai ed artigiani, ed infine, al livello più basso della scala sociale servitori domestici e salariati, che a causa della crisi economica diventano disoccupati, mendicanti, banditi. «Di questa “civiltà della miseria” il sorriso di Croce non nasconde l'asprezza, non sorvola sulle condizioni di vita dure, crude, spietate, ma le rappresenta, sia pure senza indignarsi».<sup>6</sup>

In alcuni testi croceschi l'indigenza si ribalta di senso, trasformandosi da fonte e origine di ogni sofferenza a valore fondante per l'umanità; nella *Grandezza della povertà*<sup>7</sup> il motivo della paradossale felicità del povero nel non possedere campeggia sulla scena, anche se la topica è di matrice popolare e si ritrova in alcuni passi danteschi, come ha osservato Battistini,<sup>8</sup> che rileva ancora l'ottica moralistica e l'ideologia rinunciataria dell'opera. Ma il discorso è inserito in un quadro storico nel quale alla perfezione dell'età dell'oro, priva del concetto di proprietà, si contrappone l'era attuale della diseguaglianza e della malevolenza; la povertà consente allora di tornare al periodo aureo della civiltà, poiché sottrae l'individuo a paure ed invidie, gli consente un'assoluta libertà di movimento, infine gli permette di godere dei semplici affetti familiari.

Il motivo della miseria come valore trova un articolato sviluppo ne *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, tardo romanzo crocesco che sembra costituirsi in opposizione al dispotismo aristocratico e pontificio;<sup>9</sup> nell'opera infatti un villano, povero e privo di appoggi, giunge alla corte di Alboino e,

---

<sup>4</sup> Ventarole perché costituite da una carta piuttosto spessa, che permetteva di usarle anche per farsi vento; muricciolai, in quanto venivano posti su muretti ed offerti ai potenziali compratori. Cfr. L. STRAPPINI, *Croce (Della Croce), Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 31, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, 214-219: 215.

<sup>5</sup> M. ROUCH, *Tradizione carnevalesca e mondo contadino nel teatro in dialetto di Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, a cura di E. CASALI E B. CAPACI, Bologna, Il Mulino, 2002, 89-107: 93.

<sup>6</sup> A. BATTISTINI, *Tormenti e sopportazione della povertà in Giulio Cesare Croce*, «IBC», XXV (2017), 4 <http://rivista.abc.regione.emilia-romagna.it/xw-201704/xw-201704-a0017>.

<sup>7</sup> G. C. CROCE, *Grandezza della povertà*, Bologna, Cochi, 1620, poi in M. DURSI (a cura di), *Affanni e canzoni del padre di Bertoldo. La poesia popolare di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Alfa, 1966, 287-288.

<sup>8</sup> A. BATTISTINI, *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato...*, 51-67: 57- 58.

<sup>9</sup> Il titolo completo è *Le sottilissime astuzie di Bertoldo, dove si scorge un villano accorto e sagace il quale doppo varii e strani accidenti a lui intervenuti, alla fine per il suo ingegno raro et acuto vien fatto homo di corte e Regio Consigliero. Opera nova et di gratissimo gusto*, Milano, Pandolfo Malatesta, 1606; questa edizione, che si credeva perduta, è stata

per quanto fisicamente mostruoso e distante dalla cultura ufficiale, come anche dagli schemi comportamentali dei suoi interlocutori, impone la sua ideologia ‘contadina’, basata su semplicità, accordo alle leggi di natura, disprezzo delle gerarchie, rifiuto del possesso economico e del potere politico quali massime aspirazioni dell’individuo e della collettività. Il protagonista non solo assurge ad un ruolo di primaria rilevanza ma occupa interamente la scena, stravolgendo la logica di dominio che guida le azioni ‘di corte’ e rivelando quanto la reggia di Alboino, apparentemente splendida e rigidamente inquadrata in una struttura piramidale che fa capo al sovrano, sia un luogo attraversato da spinte centrifughe, e corrotto dall’ipocrisia cortigiana, dalla vanità femminile, da un’irragionevole tendenza allo spreco. L’ideologia crociana ribalta i valori tradizionali e le gerarchie sociali: la frugalità, imposta dall’indigenza, rende liberi dal possesso e dai bisogni che esso crea, consentendo una percezione più autentica e ‘produttiva’ della realtà.

La forza trasgressiva di Bertoldo s’infrange contro i limiti del suo corpo di contadino, che si ammala perché nutrito con cibi raffinati, e muore «per non poter mangiar rape e fagioli»;<sup>10</sup> l’intransigenza del protagonista sarà quindi contaminata dalla mollezza cortigiana. Il figlio Bertoldino, protagonista di un secondo, più breve romanzo crocesco, continua la parabola discendente del genitore, poiché le sue azioni rientrano nella consueta satira del villano della tradizione letteraria; egli diventa lo zimbello della corte per la sua estrema ingenuità, che lo induce ad interpretare alla lettera qualunque discorso gli si rivolga.<sup>11</sup>

ritrovata nel 1993 e pubblicata col titolo *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, introduzione di Piero Camporesi e Vittore Branca, Milano, Silvio Berlusconi Editore, 1993.

<sup>10</sup> G. C. CROCE, *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino; seguite dai Dialoghi salomonici*, a cura di Pietro Camporesi, Milano, Garzanti, 1993, 149.

<sup>11</sup> Cfr. P. CAMPORESI (a cura di) *Le sottilissime astuzie di Bertoldo. Le piacevoli e ridicole semplicità di Bertoldino*, col *“Dialogus Salomonis et Marcolphi e il suo volgarizzamento a stampa*, Torino, Einaudi, 1976. Anche nelle poche commedie regolari in lingua italiana che Croce compone su modello del teatro rinascimentale i diversi villani, servi, facchini, sembrano svolgere, almeno ad un’analisi superficiale, una minima azione scenica: quando ordiscono beffe, secondo un uso comico di matrice plautina, la loro capacità progettuale sembra non incidere effettivamente sul reale; se aspirano alla scalata sociale i loro tentativi sono destinati al fallimento. Un esame più approfondito rivela però quanto la presenza dei ‘subordinati’ risulti eversiva nei confronti dei dominatori, a meno che i villani non si uniformino ai comportamenti dei padroni. Ne *Il Tesoro*, del quale abbiamo due manoscritti e una recente edizione a stampa (G. C. CROCE, *Il Tesoro. Comedia nuova piacevole et pretiosa del Croce da farsi ad un convito, o festa, o veglia, per trattenimento di Cavalieri e Dame*, ms. 3878 I/30, Bibl. Univ. Bologna; *Il Tesoro comedia, intermedio piacevole e breve da comedia, da fare a un convito o festa o veglia per trattenimento di cavalieri e di dame*, ms. 3878 XXV/1, Bibl. Univ. Bologna, Indice Cochi 1640; *Il Tesoro. Sandrone astuto. Due commedie inedite del Cinquecento*, a cura di F. FORESTI, M. T. DAMIANI, Bologna, Clueb, 1982; ed. agg. 1990) il servo Frappa (*nomen omen*) attua una ‘ghiotta’ beffa che ribalta in senso gastronomico la realtà e conduce al trionfo dell’amore dei giovani; il servo Mingon stravolge con il suo dialetto i messaggi dei Signori, le cui intenzioni sono ‘abbassate’ parodicamente fino a rivelarne l’insensatezza, e per questa via l’ottusità e l’inettitudine dei latori. *La Farinella*, unico fra i testi comici in lingua ad essere edito ai tempi di Croce (*La Farinella, inganno piacevole, comedia nova* di Giulio Cesare Croce, Bologna, Cochi, 1609) è un’attardata commedia, di stampo rinascimentale, degli equivoci e dei travestimenti, nella quale i personaggi dei servi costruiscono, tramite un uso scaltrito del linguaggio, una loro autonoma realtà, incentrata sulla valorizzazione degli istinti primordiali, quali la fame e la passione amorosa. In epoca moderna si consulti la seguente edizione: G. C. CROCE, *La Farinella*, introduzione, testo e note a cura di P. CAZZANI, Torino, Einaudi, 1965. Il protagonista di *Tartuffo, nuova comedia boscherezzia piacevolissima di Giulio Cesare Croce*, opera conservata in forma manoscritta nella Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 3878 XXVI/1), e modernamente edita a cura di M. R. DAMIANI, Bologna, 2013, è un bifolco mostruoso come Bertoldo, ma in grado di amare e soffrire con dignità quanto i raffinati e colti pastori. Nell’insieme dei servi/contadini l’unico personaggio negativo è Sandrone, protagonista della commedia che porta il suo nome, conservata in forma manoscritta e recentemente edita (*Sandrone Astuto Comedia piacevole e di spasso di Giulio Cesare Croce*, ms. 3878 II/24. Bibl. Univ. Bologna; G. C. CROCE, *Il Tesoro. Sandrone astuto...*); l’astuzia del villano è in questo caso di segno opposto a quella bertoldesca, e quindi sanzionata col fallimento, poiché essa non serve a smascherare gli inganni del potere, ma invece a fondare, truffaldinamente, il dominio

La conclusione del *Bertoldo*, il proseguimento del personaggio del villano nella figura, per vari aspetti deludente, di Bertolino, e più in generale l'insieme della produzione crocesca, che incrocia cultura orale e scritta, prorompente vitalità e satira del villano, ha catalizzato l'attenzione della critica sulla definizione dell'ideologia dell'autore come eversiva, o al contrario acquiescente, nei confronti della cultura ufficiale. Un'antitesi che sembra informare la vita stessa di Croce, umile artigiano che si esibisce in piazza ma frequenta anche le ville dei Signori, e cerca inutilmente un mecenate che ne possa finanziare l'attività. A fine Ottocento Olindo Guerrini inaugura una linea che si può definire 'sociologica', perchè individua nelle opere crocesche la volontà di rappresentare la realtà popolare coeva senza filtri letterari e soprattutto dando spazio ai rapporti conflittuali fra subordinati e dominatori;<sup>12</sup> dagli anni '70 del Novecento Piero Camporesi propone invece un tipo di indagine 'antropologica', focalizzata in particolare sul romanzo maggiore: il ribellismo di Bertoldo si origina dall'essere la risultante ultima, per quanto attenuata dall'opprimente clima controriformista – ciò spiegherebbe la conclusione tragica del *Bertoldo* –, di un'antitesi fra Natura e Cultura, fra il mondo 'basso', concreto e materico della sapienza contadina e quello 'alto' degli aristocratici; due poli della stessa realtà che vengono mutati di segno dal ribaltamento di ruoli insito nel momento carnevalesco che il romanzo mette in scena.<sup>13</sup>

Il topos di derivazione bachtiniana del 'mondo alla rovescia' ha dominato la critica per decenni, risolvendo il problema dell'ambiguo e complesso rapporto di Croce con il potere, e focalizzando l'attenzione degli studiosi sulla creatività linguistica di un Croce che esprime la 'naturalità' popolare attraverso inediti strumenti di comunicazione.<sup>14</sup> Oggi questa linea interpretativa, che identificava la componente eversiva dell'ideologia crocesca con l'eccesso temporalmente limitato del rovesciamento carnevalesco – e ciò spiegherebbe la morte di Bertoldo, quindi l'adeguamento forzato alla mentalità dei dominatori –, è messa in discussione, e si sottolinea piuttosto, non solo nel romanzo maggiore ma nel complesso delle opere dell'autore, la volontà di rappresentare con serietà la cultura della comunità popolare di area bolognese; non come separata, od opposta, alla società dei gruppi dominanti, ma in quanto attivamente operante all'interno di essa: «Giulio Cesare Croce, fabbro divenuto cantastorie, poeta e narratore autodidatta, appare oggi come un mediatore culturale privilegiato, forse unico nella letteratura italiana, tra popolo ed élite, cultura orale e cultura scritta».<sup>15</sup>

---

personale del contadino, che cerca di rubare un podere al legittimo proprietario, per cui rispecchia con il suo comportamento quello ingiusto dei padroni. Per ulteriori approfondimenti mi permetto di rimandare al mio D. BOMBARA, *Servi e contadini sulla scena nelle commedie regolari di Giulio Cesare Croce: il sogno utopico di dominio del "villano" nella Bologna pontificia a fine '500*, in *Discorso e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del V Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 20-21 settembre 2013, a cura di E. PIRVU, Firenze, Cesati, 2014, 491- 513.

<sup>12</sup> O. GUERRINI, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Zanichelli, 1879 (rist. Bologna, Forni, 1969). Sulla stessa linea, più recentemente, si veda G. DOSSENA, *Introduzione* a G. C. CROCE, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, Milano, Rizzoli, 1965; F. CROCE, *Giulio Cesare Croce e la realtà popolare*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXIII (1969), 2-3, 181- 205; Q. MARINI, *Bertoldo e Marcolfo*, «Studi di Filologia e Letteratura Italiana», VI (1984), 95-119.

<sup>13</sup> Di Piero Camporesi, a parte le edizioni dei romanzi già citate, sono fondamentali, per una lettura in senso 'carnevalesco' della produzione crocesca, i seguenti saggi: *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi, 1976; *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991; *Il palazzino e il cantimbanco; Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti, 1994.

<sup>14</sup> Cfr. K. CREMONINI, *G. C. Croce: un danzatore di linguaggi*, in *La festa del mondo rovesciato...*, 139-156.

<sup>15</sup> M. ROUCH, *Introduzione*, in G. C. CROCE, *L'Eccellenza e Trionfo del Porco e altre opere in prosa*, Bologna, Pendragon, 2006, XI-XLVIII: XI. Fabio Foresti critica nella letteratura crocesca, «l'ubriacatura dovuta all'ipnosi carnevalesca», poiché essa conduce a destoricizzare la rappresentazione della realtà popolare attuata da Croce, individuandola come un prodotto da 'illetterato', che non ha la capacità di costruire un linguaggio specifico per descrivere il mondo del proletariato urbano e rurale, e lo raffigura quindi sotto la lente deformante del

Un'analisi del romanzo maggiore *sub specie frugalitatis* può consentire di verificare la produttività della 'terza via' delineata nel panorama critico crocesco: il villano Bertoldo mostra a corte la *grandezza della povertà* non come semplice testimonianza, né per sovvertire la realtà economica e politica del regno, trasformando il povero in ricco e viceversa, ma per trasmettere al potere regale la saggezza che deriva dall'esperienza dell'indigenza.

La figura di Bertoldo è ossimorica: il corpo deformato dalla miseria ha sviluppato sensi potenziati, dall'aspetto mostruoso - denti in fuori, narici larghissime, gozzi che sembrano pignatte che bollono, orecchie enormi - a cui apparentemente si contrappone bellezza dell'animo e acutezza d'ingegno: «si può dire ch'ei sia proprio un sacco di grossa tela, fodrato di dentro di seta e oro».<sup>16</sup> In realtà il personaggio è perfettamente armonico: la deformante povertà è al tempo stesso prima ragione della sua astuzia e intelligenza fuori dalla norma, poiché da un lato gli consente di valorizzare il poco che riesce a possedere, eliminando il superfluo; dall'altro di stabilire una 'distanza' da un mondo aristocratico che fonda la propria esistenza sull'inessenziale, perseguendo obiettivi risibili e seguendo regole assurde. La povertà per Bertoldo non è quindi generatrice di sofferenza fisica e di emarginazione sociale, poiché essa gli consente di comprendere e giudicare la 'sciocchezza' dei potenti; la posizione dislocata, determinata dalla privazione, che sia di cibo, di vestiti, di prestigio, ha un valore ossimorico, risultando condizione imprescindibile per un'analisi obiettiva della società aristocratica.

Il protagonista, durante la sua permanenza a corte, rifiuta di avere a che fare con l'universo dei dominatori, proprio per mantenere la 'distanza', adducendo una serie di motivazioni che costituiscono un'articolata controideologia, in opposizione al dominio e al sistema di valori della corte: in primo luogo le ricchezze ed i possedimenti del re non hanno una reale consistenza, poiché sono transeunti, soggetti a leggi naturali superiori a quelle create dall'uomo.

BERTOLDO Chi non ha del suo non può darne ad altri.

RE Perché non ti poss'io dare tutto quello che tu brami?

BERTOLDO Io vado cercando felicità, e tu non l'hai; e però non puoi darla a me. [...] Prima che fosti tu, né manco la tua corte, l'asino aveva raggiato quattro mill'anni innanzi.<sup>17</sup>

La sfarzosa esistenza del sovrano e dei cortigiani, sottoposta allo sguardo acuto del villano, rivela il suo carattere intrappolante, poiché la proprietà comporta pericolo e spersonalizzazione.

---

'mondo alla rovescia', festoso e surreale» (F. FORESTI, *Per una lettura critica dell'opera di Giulio Cesare Croce*, «Rivista Italiana di Dialettologia. Lingue dialetti società», a. XXXVI, Bologna, CLUEB, 193-234: 226). Già in precedenza Foresti aveva sottolineato la necessità di «adottare approcci disciplinari diversi rispetto a quelli finora usuali [...], attenendosi quindi maggiormente allo specifico della cultura folklorica di cui Croce è senz'altro da considerarsi un esponente. Si è riconosciuta a questo autore una collocazione al confine tra mondi diversi che si confrontano e si interrelano, dove le alterità e le identità ufficiali incrociano i propri sistemi di valori e le forme espressive, ma si sono poi mantenute le analisi all'interno di parametri valutativi messi a punto per gli strati colti dei prodotti culturali» (F. FORESTI, *Prefazione*, in *L'Eccellenza e Trionfo...*, IX-X: IX). La cultura folklorica e di antica sapienza contadina di Croce interagisce con il mondo dei dominatori non solo per criticare ma per proporre fattivamente un proprio sistema di valori e specifiche forme espressive, non riconducibili alla deformazione carnevalesca dell'ideologia e della realtà dei 'padroni'. Secondo A. CATALFAMO (*Giulio Cesare Croce: Bertoldo e il mondo popolare*, Chieti, Solfanelli, 2016) Croce attua la mediazione fra due mondi distanti soprattutto tramite il linguaggio, che gli consente di infrangere i confini tra popolare ed aristocratico e di esercitare un'azione critica nei confronti delle classi dominanti, mantenendo intatta la propria libertà d'azione.

<sup>16</sup> CROCE, *Le astuzie di Bertoldo...*, 84.

<sup>17</sup> Ivi, 88.

RE Orsù, vuoi tu diventare uomo di corte?

BERTOLDO Non deve cercar di legarsi colui che si trova in libertà.<sup>18</sup>

[...]

RE Piglia questo anello, ch'io te lo dono; e tu, tesoriero, va', porta qui mille scudi ch'io gliene voglio far un presente or ora. [...]

BERTOLDO [...] quand'io avessi quell'anello e tanti danari io non poserei mai, ma mi andarei lambiccando il cervello di continuo, né mai più potrei trovar pace né quiete. E poi si suol dire: chi l'altrui prende, se stesso vende. natura mi fece libero, e libero voglio conservarmi.<sup>19</sup>

L'aspetto più insidioso del fenomeno è che esso interessa direttamente il protagonista: le attrattive della corte – il cibo raffinato, l'immenso potere potenziale da gestire – sono rischiose soprattutto perché potrebbero distrarre Bertoldo dal compito che si prefigge: «RE Tu sei un grand'uomo. Or va, ch'io ti perdono, e voi menatelo a mangiare. BERTOLDO Non mangia colui che ancora non ha finito l'opera».<sup>20</sup>

Il villano infatti segue un codice comportamentale codificato, finalizzato al raggiungimento di un determinato obiettivo: rivelare la dissonanza fra le leggi imposte dalla società aristocratica e la natura degli uomini, basata su principi di uguaglianza.

RE Tu non hai punto di civiltà né di creanza. [...] quando tu vieni alla presenza mia mai tu non ti cavi il cappello e non t'inchini.

BERTOLDO L'uomo non deve inchinarsi all'altr'uomo. [...] Tutti siamo di terra, tu di terra, io di terra, e tutti torneremo in terra; e però la terra non deve inchinarsi alla terra.<sup>21</sup>

Per ottenere il suo scopo è necessario che il protagonista renda immediatamente evidente ed 'operante' la propria non- appartenenza. Di conseguenza Bertoldo rifiuta di prendere cibo, per non contaminarsi con ciò che il mondo degli aristocratici produce; sporca invece questo luogo, carico di un'altrità negativa, con i suoi liquami: saliva e deiezioni.<sup>22</sup> Il villano sagace pone quindi in atto una strategia di trasformazione del regno, di cui fa parte l'imposizione dei propri cibi, impregnati di sapienza contadina. «Bertoldo fece fare una torta a sua madre di bietole ben unta con butiro, casio e ricotta in abbondanza»;<sup>23</sup> la pietanza è un concentrato di 'naturalità', simbolo concreto di quell' «l'orto, la stalla e il molino»<sup>24</sup> che il re aveva chiesto fossero portati a corte, perché curioso della vita della campagna. Bertoldo presenta il dono portando sul capo un «crivello da formento»,<sup>25</sup> attraverso cui il viso traspare senza che lo si possa identificare con certezza: il crivello, anch'esso emblema di una civiltà antica che saggiamente separa l'utile dall'inutile, il buono dal cattivo, mostra inoltre la particolare qualità del dominio bertoldesco, che è sotterraneo, quasi invisibile, e al tempo stesso concreto, materiale; l'arnese serve infatti a setacciare la farina, dunque a preparare un alimento basilico nella semplice dieta dei villani.

<sup>18</sup> Ivi, 89.

<sup>19</sup> Ivi, 129.

<sup>20</sup> Ivi, p. 92.

<sup>21</sup> Ivi, p. 120.

<sup>22</sup> Bertoldo si lancia in una gara di proverbi con il servo Fagotto; per aver troppo ragionato ha la bocca piena di saliva, il re gli ordina di sputare in piazza e il villano sputa sulla testa calva di Fagotto, interpretandola come 'piazza' secondo un noto proverbio popolare. Quando il sovrano, ammirato per l'intelligenza di Bertoldo, lo invita con le parole «serviti della mia corte in ogni tua occorrenza» (128), egli si accinge a defecare.

<sup>23</sup> CROCE, *Le astuzie di Bertoldo...*, 127.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Il protagonista, lo si è già accennato, non vuole solo ‘mostrare’ la propria esistenza, condotta in povertà e semplicità, come ha affermato la critica ‘sociologica’, né sovvertire, sia pure per un arco temporale limitato, il mondo aristocratico, nell’ottica della critica ‘antropologica’: la funzione regale è indiscussa, Alboino può rimanere a buon diritto sul trono, purché acquisisca quella capacità di discernimento che lo sguardo di Bertoldo, non oscurato dal desiderio del possesso, può trasmettergli. Il personaggio del contadino sagace non è quindi ribelle né, al contrario, acquiescente, ma critico; nella sua azione di smontaggio e dissacrazione del potere regale, la *pars destruens* è solo una prima tappa di una fase costruttiva che intende proporre un nuovo sistema di dominio che integri alto e basso, cultura cittadina e del contado, del potente e del sottoposto.<sup>26</sup>

Il potere di Bertoldo è con evidenza fondato sugli oraziani *autarcheia*, poiché si afferma più volte nel romanzo che la natura basta a se stessa, e trova al suo interno le ragioni della propria esistenza, e *metriotes*; ogni eccesso è condannato, nell’etica di cui il villano si fa promotore. La frugalità è quindi da intendersi anche come misura, controllo del proprio comportamento, che deve essere improntato a criteri di razionalità e semplicità. Bertoldo allora si mostra poco coerente con i propri principi quando cade nell’eccesso di critica, di burla, o anche cede all’attrattiva del possesso, in particolare quando cerca di controllare e dominare un mondo femminile a lui estraneo; resta allora intrappolato, prima in un sacco, poi nel forno, infine nei cibi raffinati.<sup>27</sup> Nel tentativo di affermare il proprio potere ‘altro’ nei confronti dell’universo muliebre aristocratico, più subdolo rispetto alla componente maschile della corte, Bertoldo si contamina ed è ucciso da «le tortore, le pernici e i pastizzi».<sup>28</sup>

I medici non conoscendo la sua complessione, gli facevano i rimedi che si fanno all’gentiluomini e cavalieri di corte; ma esso, che conosceva la sua natura, teneva domandato a quelli che gli portassero una pentola di fagioli con la cipolla dentro e delle rape cotte sotto la cenere, perché sapeva lui che con tal cibi saria guarito; ma i detti medici mai non lo volsero contentare.<sup>29</sup>

La medicina e le comodità uccidono invece che guarire; sarebbe inspiegabile l’ostinazione dei medici, se non si la considerasse come tentativo di ‘colonizzare’ Bertoldo, personaggio che è espressione di un’autentica cultura subalterna, disinnescandone la *vis* critica, potenzialmente destabilizzante. Come in precedenza il villano era stato ‘messo nel sacco’ dalle donne di corte, così ora viene insaccato, riempito di cibi raffinati sino a scoppiare.

<sup>26</sup> Sull’esplicarsi della ‘saggezza’ di Bertoldo come mediazione fra due mondi si veda G. M. ANSELMINI, *Le voci della saggezza nel Bertoldo*, in *La festa del mondo rovesciato...*, 25-27.

<sup>27</sup> Bertoldo sfugge per tre volte alle insidie della Regina, con grande difficoltà all’ultima, convincendo *in extremis* il soldato che controlla il sacco in cui è stato chiuso a mettersi al posto suo. Fuggendo, passa dalle stanze della sovrana, le ruba un abito, lo indossa, e si nasconde in un forno; una vecchia lo trova perché vede pendere fuori dal forno un lembo del vestito regale. Camporesi opportunamente ricollega l’episodio alla cultura folklorica, per la quale il forno è un «inferno in miniatura» (*La maschera di Bertoldo...*, 35); d’altra parte, nell’episodio Bertoldo ha assunto un aspetto diabolico. È evidente il significato di questa discesa agli Inferi del villano; egli ha ecceduto nella beffa, sostituendosi al potere regale nella sua ambigua controparte femminile (è questo il significato simbolico dell’indossare l’abito della regina); la sua *hybris* viene scoperta e punita, anche se comunque il villano si salverà. Ma l’assunzione di cibi raffinati ripete, questa volta in modo esiziale, l’esperienza precedente di pericolosa commistione con i dominatori, quindi con le loro personalità e funzioni socio-politiche, unendo due ambiti – penuria e ricchezza, libertà e potere – che il saggio villano intendeva mantenere rigorosamente separati.

<sup>28</sup> CROCE, *Le astuzie di Bertoldo...*, 154.

<sup>29</sup> Ivi, 148.



Eppure la trasgressione di Bertoldo è moderata, in primo luogo perché non rinuncia a mostrare il carattere ancipite della povertà/frugalità, deformante nel corpo, ma sublimante per la mente superiore del villano, che ha raggiunto ‘altezza d’ingegno’ tramite una consapevole rinuncia alle comodità, alle raffinatezze, e all’esercizio del potere; si consideri inoltre che il nuovo sistema di valori, incentrato su moderazione, austerità, e semplicità, viene proposto *a latere* del sistema maggioritario e vigente. Il contadino non vuole infatti sostituirsi al re, o diventare un suo uguale, non intende ribaltare le gerarchie, ma solo presentare una voce dissidente che trasmetta saggezza:

RE Ne farò fare un altro appresso di questo [trono] e vi sederai su, e darai audienza come me.  
BERTOLDO Né amore, né signoria non vuol compagnia; però governa pur tu, che sei Signore.<sup>30</sup>

Eppure nella Bologna controriformista anche un potere parallelo, per quanto rispettoso delle gerarchie, va assorbito e devitalizzato; più di un secolo dopo la famiglia bertoldesca, nell’interpretazione goldoniana, riuscirà a rivendicare la propria libertà rispetto ai sovrani difendendo strenuamente la propria separatezza, condizione per esercitare una concreta autonomia.

### Goldoni e la rivoluzionaria ‘famiglia dei Bertoldi’

Il 26 dicembre 1748 va in scena al Teatro San Moisè di Venezia *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, dramma comico su parole di Carlo Goldoni e musiche di Vincenzo Legrenzio Ciampi. Il libretto goldoniano, fra le cui fonti troviamo non solo i due romanzi di Croce, ma altre opere minori,<sup>31</sup> si situa in un clima ideologico completamente differente: la vivacità culturale della repubblica veneta accoglie il dibattito sulle forme del potere e il configurarsi delle prime istanze democratiche determinato dal diffondersi dell’ideologia illuminista. A ciò si accompagna l’ascesa della classe borghese, oggetto e pubblico delle opere di un commediografo la cui ‘rivoluzione’, afferma Petronio, consiste proprio nel dare legittimità e spazio letterario ad una classe rimasta sino ad allora ai margini della scena culturale.<sup>32</sup>

La produzione operistica di Goldoni, considerata fino agli anni ’70 un genere minoritario nel contesto delle opere goldoniane, ha ricevuto una notevole attenzione critica a partire dal saggio di Franco Fido su *I libretti per musica*, inserito nella sua *Guida a Goldoni*;<sup>33</sup> il corpus operistico

<sup>30</sup> Ivi, 100.

<sup>31</sup> *La Novella di Cacasenno, figlio del semplice Bertoldino. Divisa in discorsi e ragionamenti Opera onesta e di piacevole trattenimento, copiosa di motti, sentenze, proverbi ed argute risposte, aggiunta al Bertoldino di G. C. Croce di Camillo Scaligeri della Fratta*, pseudonimo di Adriano Banchieri (1573- 1634), Bologna, Cochi, 1614, e il poema *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, scritto da venti letterati nel 1736, complessa operazione editoriale del bolognese Lelio della Volpe.

<sup>32</sup> La citazione esatta è la seguente: «questo nuovo teatro [goldoniano] era rivoluzionario e sovversivo non perché rappresentasse in modo satirico le classi dirigenti e nobiliari [...] ma perché, di fatto, oggettivamente, in quanto “borghese”, portando sulla scena gli interessi, la sensibilità, l’etica, il gusto di una classe rimasta fino allora ai margini della letteratura, almeno della letteratura “alta”, costituiva un fatto rivoluzionario legittimando il borghese, ponendolo accanto all’honnête homme». G. PETRONIO, *Introduzione* in C. GOZZI, *Opere*, Milano, Rizzoli, 1962, 19.

<sup>33</sup> F. FIDO *I libretti per musica: vacanza del referente e retorica della natura*, in ID., *Guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 1977, 48- 85. Si menzionano i contributi più rilevanti all’interno degli studi sulla librettistica goldoniana, dagli anni ’80 del Novecento. G. FOLENA, *Goldoni librettista comico*, in ID., *L’italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, 307-24; T. EMERY, *Goldoni As Librettist: Theatrical Reform and the Drammi Giocosi Per Musica*, New York, Peter Lang, 1991; D. GOLDIN FOLENA, *Teatro e melodramma nei libretti goldoniani*,

goldoniano appare oggi imponente e di alto livello formale, tale da poter annoverare lo scrittore veneziano fra i più importanti librettisti del '700. Si consideri inoltre che è ormai un dato acquisito dagli studiosi la continguità ideologica fra libretti e commedie: all'interno di entrambi i generi infatti sono presenti una volontà di raffigurazione realistica e una affine polarizzazione oppositiva delle relazioni attanziali fra una borghesia produttiva ed una nobiltà parassitaria.<sup>34</sup>

Nel *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* l'istanza democratica ed egualitaria è portata avanti dal villano sagace, quale emblema di voce dissidente di fronte all'autorità regale; anzi, afferma lo stesso Goldoni in una prefazione all'opera indirizzata all'«Amico lettore»; «Io ho concepito il desiderio di porre in Teatro tutta la famiglia delli Bertoldi; onde ho con essi introdotto, la Menghina, moglie di Bertoldino, avendo lasciata in pace la veneranda Marcolfa».<sup>35</sup> Nell'evoluzione della trama, che si pone come riscrittura radicale della fonte crocesca, Menghina assume quella funzione-ponte fra il mondo contadino ed aristocratico di cui si fa carico Marcolfa nel *Bertoldino*, quando cerca di compensare la 'sciocchezza' del figlio con la propria saggezza di moglie di Bertoldo, rendendo accettabile il personaggio del ragazzo nel contesto della corte regale. Di fatto Alboino invita a corte tutta la famiglia dei villani proprio perché attratto da Menghina; ma la presenza dei contadini suscita la gelosia della regina e della figlia il cui sposo, Erminio, consigliere del re, corteggia a sua volta la contadina. Seguono una serie di beffe e infine i Bertoldi tornano nella loro campagna, dichiarando a chiare lettere l'estraneità ad un luogo dove trionfa l'apparenza, mentre la tendenza all'intrigo e la violenza da parte nobiliare non sono mai sanzionati.

Nell'apostrofe al lettore Goldoni interviene per scusarsi dell'evidente anacronismo «rispetto a Bertoldo che non era vivo al tempo di Cacasenno, per quello che si legge nel testo di Giulio Cesare Croce, ma spero mi sarà perdonato dal benigno lettore»;<sup>36</sup> *l'excusatio non petita* sembra indicare per converso la necessità scenica di dare il massimo risalto, tramite un semplice procedimento di accumulazione, al gruppo dei 'subordinati' rispetto a quello dei 'padroni', per quanto Goldoni non lo dica esplicitamente. Secondo Quarta invece il procedimento ha ragioni strutturali e non ideologiche: sarebbe la natura ancipite dell'opera buffa a dar luogo alla presentazione di due famiglie contrapposte, numericamente affini, per creare la suddivisione fra parti serie nobiliari e buffe dei villani; nel contesto dell'opera comica il motivo della superiorità del villano, già presente nella fonte, si svuota di significato.<sup>37</sup>

---

in C. ALBERTI, G. PIZZAMIGLIO (a cura di), *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del convegno del bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), Venezia, Regione del Veneto, 1995, 249-60; N. PIRROTTA, *Divagazioni su Goldoni e il dramma giocoso*, «Rivista italiana di musicologia», XXXII, 1997, 1, 99-108; F. DECROISSETTE, *Tra parola parlata e parola cantata: le auto-riscritture librettistiche di Carlo Goldoni* in M. TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, 2005, 45-57; B. CAPACI, *Il mondo alla roversa. Parodia e satira nei drammi giocosi di Carlo Goldoni*, in P. GIOVANELLI (a cura di), *Goldoni a Bologna*, Atti del Convegno di studi di Zola Predosa, 28 ottobre 2007, Roma, Bulzoni, 2008, 101- 120. Si segnala infine, in specifico riferimento al libretto analizzato in questo articolo, D. QUARTA, *Le metamorfosi del "villano": Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno di Carlo Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», a. 2008, n. 15, a cura di G. D'ELIA, 153-175.

<sup>34</sup> Cfr. D. CHARLTON, *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, New York, Cambridge University Press, 2012, 270.

<sup>35</sup> C. GOLDONI, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*. Dramma comico per musica da rappresentarsi nel teatro giustiniano di San Moisè il carnevale dell'anno 1749, Venezia, Fenzo, 1749. Si segue l'edizione presente sul sito [www.carlogoldoni.it](http://www.carlogoldoni.it), a cura dell'Università di Padova, all'indirizzo <http://www.carlogoldoni.it/public/testo/testo/codice/BERTOLDO%7CI-V49%7C000>. Non si daranno pertanto indicazioni in riferimento al numero di pagine, ma solo relativamente ad atti, scene e numero dei versi.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> QUARTA, *Le metamorfosi...*, 164.

La scena quarta del primo atto, che vede l'incontro fra Bertoldo e il re, costituisce l'unico momento autenticamente ispirato al contrasto originario di Croce, ma il fatto di inserirlo nella sezione nobile e 'seria' dell'opera determina, afferma ancora Quarta, un'eccessiva sintesi dei temi croceschi, «che vengono ulteriormente edulcorati: gli uomini sono tutti uguali, la verità è bandita dalle corti e dalle città, la povertà e il lavoro danno la libertà di poter dire ciò che si pensa, mentre la ricchezza e le convenzioni sociali costringono l'uomo all'ipocrisia».38

L'entrata del villano costituisce, prosegue Quarta, un «aspetto dissonante, all'interno di una costruzione che mette in evidenza la contrapposizione simmetrica e alternata tra i due mondi, [ma] quel che sopravvive di eversivo e irriverente nel contrasto tra re e villano, è contraddetto e corretto proprio dall'aria di sortita dello stesso Bertoldo, interamente inscritta all'interno di una generica critica buffonesca dei modi e degli usi cittadini».39

In realtà la critica del protagonista al mondo aristocratico mostra un'apprezzabile articolazione interna, e non è interamente riconducibile alle rivendicazioni del villano secentesco. Durante il primo incontro Bertoldo afferma: «V'apprezzo come re di questo impero, / ma come uomo non vi stimo uno zero».40 In presenza dell'autorità regale il villano mostra quindi di voler scindere il ruolo dall'uomo: riverisce la 'maestà', non l'individuo, di fatto degradando l'interlocutore, e rivelando al tempo stesso uno spirito egualitario di stampo illuminista. E se i *topoi* della libertà di parola e della povertà come ricchezza sono crociani, il motivo dell'uguaglianza ha nell'opera uno spazio significativo.

Bertoldo è infatti venuto a corte non per infondere saggezza, ma per affermare principi democratici:

RE  
 [...] E a qual fine  
 Da me venisti?  
 BERTOLDO  
 A rimirar se il corpo  
 De' monarchi è diverso  
 Da quel di noi villani.  
 Voi avete le mani.  
 E la testa e le gambe, come me.  
 Dunque tanto è il villano quanto il re.41

Sulla base di una comune appartenenza al genere umano, l'esistenza del contadino appare superiore perché più produttiva, improntata ad un'etica del lavoro che i nobili non possiedono: «BERTOLDO Il re non può far niente/ senz'oro e senza gente; / io che raccolgo della terra il frutto, / mangio e bevo a mia voglia, e faccio tutto».42 Dietro la figura scenica di Bertoldo si intravede la polemica borghese contro il parassitismo nobiliare, che di lì a poco darà luogo, ad esempio, a *Il giorno* (1763) di Parini; ma nell'opera musicale Bertoldo afferma le sue ragioni presentando oggetti e rivendicando spazi che rimandano specificatamente all'universo del villano.

Significativa a questo riguardo la settima scena del primo atto, che offre allo sguardo degli spettatori il mondo contadino nella sua autenticità, quasi fosse un'espansione ed al tempo stesso la

---

38 Ivi, p. 166.

39 Ivi, p. 167.

40 GOLDONI, *Bertoldo...*, I, 4, vv. 120- 121.

41 Ivi, I, 4, vv. 166- 172.

42 Ivi, I, 4, vv. 162- 165.

realizzazione concreta della ‘torta di bietole’ della fonte, che si apre ad un quadro visivamente denso e di notevole realismo. La didascalia recita: «Campagna vasta e montuosa sparsa di colline, con albero in mezzo isolato, e varie capanne, e rustici alberghi, con ponte levatore praticabile, che introduce nel palazzo reale. BERTOLDO a sedere, mangiando castagne. BERTOLDINO con la zappa, lavorando il terreno. MENGHINA filando. CACASENNO sopra un albero, raccogliendo frutti».<sup>43</sup> Per Charlton la scena «aurally represents a community, but its vocabulary gives us the detail of that picture with (for the Opera) unwonted literalness».<sup>44</sup> Il coro dei villani intona un inno al lavoro:

TUTTI        Qua si fatica,  
                   Qua si lavora,  
                   ma quando è l'ora,  
                   si mangierà.  
                   Viva, cantiamo  
                   La libertà

BERTOLDO    Belle campagne!  
                   Dolci castagne!

MENGHINA    Sia benedetta  
                   La libertà.

BERTOLDINO   Con questa zappa  
                   Cavo una rapa.

CACASENNO   Correte tutti:  
                   che buoni frutti!

TUTTI        E quando è l'ora,  
                   si mangierà.  
                   Viva, cantiamo  
                   La libertà.

BERTOLDO    Sono, figliuoli,  
                   cotti i fagioli

CACASENNO   Eccomi lesto,  
                   eccomi qua.<sup>45</sup>

In agili quinari, il verso del magico, dell'inusuale, del trasgressivo,<sup>46</sup> la scena ribalta il sistema di valori tradizionali, poiché la libertà scaturisce dal lavoro e dalla fatica, confermando, nella descrizione di un'economia di pura sussistenza, l'autonomia del contadino come *autarkeia*, autosufficienza. L'idea di una necessaria separatezza è ulteriormente rafforzata dal deittico anaforico 'qua' che individua la campagna come separata dalla realtà dei nobili. Particolarmente significativa la messa in rilievo del cibo 'povero', direttamente ricavato dall'opera industriosa del contadino: la rima figliuoli/fagioli richiama certamente il passo crocesco dei modesti legumi inseriti all'interno della genealogia villanesca.<sup>47</sup>

Di contro a questo quadro armonioso di laboriosità, il resto dell'opera narra l'inettitudine, la sotterranea violenza e la tendenza all'intrigo dei nobili: Menghina si lascia corteggiare dal re,

<sup>43</sup> Ivi, I, 7.

<sup>44</sup> CHARLTON, *Opera in the Age...*, 271.

<sup>45</sup> GOLDONI, *Bertoldo...*, I, 7, vv. 236- 257.

<sup>46</sup> Si vedano W. OSTHOFF, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. BIANCONI, Bologna, Il Mulino, 1986, 129 (solo in riferimento al quinario sdrucchiolo) e D. GOLDIN FOLENA, *La vera fenice: librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, 206, per il quinario come verso dell'emotività e «sospensione drammatica».

<sup>47</sup> «RE Chi sono gli ascendenti e discendenti tuoi? BERTOLDO I fagioli, i quali bollendo vanno ascendendo e discendendo su e giù per la pignatta» CROCE, *Le astuzie di Bertoldo...*, 87. Sulle castagne come cibo esemplare di una vita frugale si veda E. CURTI, *Castagne*, in *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, a cura di G. M. ANSELMINI, G. RUOZZI, Roma, Carocci, 2011, 85-91.

Bertoldino si oppone e sbeffeggia il sovrano, questi allora ordina che sia vestito da cortigiano e portato a corte; se si oppone, che sia bastonato. Il travestimento forzato intende evidentemente disinnescare la forza eversiva del villano, inglobandolo al mondo dei dominatori, ma alla ridicolizzazione del giovane contadino non segue la conquista di Menghina da parte nobiliare. Poco dopo la donna, rivestita da ‘civile’, quindi in abiti borghesi, è insidiata sia dal re che da Erminio, marito della figlia; anche in questo caso inutilmente. Bertoldino si mette fra i due uomini, suscitando da parte loro insulti e minacce, e afferma: «Dunque dovrò vedere / osservare e tacere?». <sup>48</sup> Allo sguardo impotente del villano, che può solo dolorosamente constatare la propria sottomissione, si contrappone lo sguardo pervasivo e prepotente dei Signori, che invade il privato della famiglia bertoldesca e si impone con violenza. Alla fine della giornata un anziano Bertoldo finirà per osservare: «Sta vita non mi piace;/ così durar non puole; / non si può andare a letto quand'un vuole. / Il re lo vuole sapere / il re ci vuol vedere / tutto si deve far con sua licenza». <sup>49</sup> L'occhio malevolo del potere snatura il villano: non solo lo priva della libertà ma lo corrompe, assimilandolo a sé; anche la famiglia contadina entra nel gioco dei travestimenti e degli inganni, attuando beffe di matrice aristocratica – Menghina travestita finge di essere una donna innamorata dell'anziano Bertoldo –, irrilevanti rispetto all'intreccio ma significative come indizi di una contaminazione pericolosa fra onestà villanesca e corruzione nobiliare.

L'unica soluzione possibile è costituita dal ritorno alla vita rustica, recidendo i legami con una società falsa e priva di principi morali. Nella scena ultima del terzo atto la regina apprezza nei villani in partenza «l'amor di libertà scolpito in fronte». <sup>50</sup> Una libertà che scaturisce direttamente dai cibi semplici, dal lavoro onesto, mostrati infatti nella scena immediatamente precedente, che ripropone con poche varianti il quadro campestre del primo atto.

Il villano goldoniano quindi sopravvive, contrariamente a Bertoldo, perché lascia la corte e torna alla vita ‘frugale’, senza ringraziare, ed anzi opponendo ai regali del re la propria visione della vita: Bertoldo e Menghina offrono massime di saggezza; Bertoldino pretende che la moglie sia confinata in casa, sanzionandone l'eccessiva libertà che ha dato l'avvio alle pretese sessuali dei nobili; Cacaseno afferma di preferire il castagnaccio alle paste sfoglie.

Il libretto goldoniano mostra quindi la parabola ascendente del villano, che acquisisce gli strumenti ideologici per la sua autoaffermazione. I contadini di Goldoni, che sembrano abbandonare le vesti di ‘rustici sapienti’ per assumere quelle moderne di cittadini già pronti per la rivoluzione, sono certamente stravolti rispetto alla fonte; ma la messa in scena realistica di un'esistenza onesta, frugale, semplice, che acquisisce finalmente cittadinanza letteraria e validità scenica, affonda le sue radici nell'esaltazione bertoldesca della povertà.

Per Vittore Branca Goldoni, «poeta dei popolani», è il primo a «consacrare in teatro e in musica [...] il villano rozzo e saggio, schietto e rivelatore di grandi e semplici verità [...]. Non sarebbe certo spiaciuta a Giulio Cesare questa libera trascrizione del suo capolavoro». <sup>51</sup>

<sup>48</sup> GOLDONI, *Bertoldo...*, II, 3, vv. 689-90.

<sup>49</sup> Ivi, II, 11, vv. 930- 935.

<sup>50</sup> Ivi, III, scena ultima, v. 1421.

<sup>51</sup> V. BRANCA, *Barocco villanesco tra Bologna e Venezia*, in *Tra storia e simbolo: studi dedicati a Ezio Raimondi* dai direttori, redattori e dall'editore di Lettere italiane Olschki, 1994, 123-142: 142.