

REALISMO E REALTÀ

(Premesse per uno studio sul teatro di Bertolazzi)

di

Folco Portinari

Quando si legga la bibliografia di Bertolazzi, ci si accorge che le date che contano sono comprese entro l'ultimo decennio del secolo decimonono, tra il 1891, anno in cui lo Sbodio rappresentò in Pavia *Ona scenna de la vita*, e il 1900 dell'*Egoista*, un arco di tempo relativamente breve ma intensamente riempito dalla sua migliore produzione teatrale.

L'ultimo decennio del secolo è certo, nella storia d'Italia, il momento di più acuta crisi politica tra Risorgimento e prima guerra mondiale, perché è il momento in cui vengono al pettine i nodi dell'ambigua azione risorgimentale sabauda, mentre si pongono concretamente i problemi della organizzazione e della partecipazione della massa popolare alla vita dello Stato. A un Risorgimento cioè che aveva rinunciato alla libertà in nome della indipendenza (così denunciando un'impostazione classista ed economica ben lontana dalle proposizioni unitarie e popolari degli inviti alle tre guerre sacramentali) si contrappone in qualche modo, e anche drammaticamente, tra il '90 e il '900 la pressione urgente di una realtà politica nata sugli equivoci superati « in nome della patria ». Da Cavour a Depretis a Crispi a Pelloux... Mentre la politica economica post-unitaria è caratterizzata dalla feroce pressione fiscale sulla classe contadina — sino al limite di rottura — che da sola sopporta il peso e paga per consentire l'avvento delle prime trasformazioni industriali, il decennio conclusivo del secolo è invece caratterizzato dalla presa di coscienza critica della massa proletaria, che appronta una prima organizzazione per dare maggiore efficacia alla rivolta contro lo sfruttamento del lavoro.

Ed ecco che di scioperi contadini si parla, già nel 1888, nello *Spirito ribelle* di Gian Pietro Lucini. L'argomento è ormai arrivato alla letteratura nei suoi nuovi modi strategici benché, soprattutto nell'area lombarda più delle altre esposta e quindi più progredita nelle trasformazioni economico-industriali, fosse attuale una letteratura populista, dall'Arrighi al Tronconi al Valera, che agitava proprio problemi di classe in termini classisti (a parte,

ovviamente, la semianonima produzione più autenticamente popolare di canzoni, di poesie, di libelli, di vaudevilles). Ma la conclusione della lettura di questi testi è che l'ambiguità, ch'era del resto nell'anima delle cose, si prolunga e si perpetua nelle prose dei romanzi, nelle rime obbligate delle poesie.

Cosa accadde è risaputo, gli avvenimenti di quest'ultimo decennio son noti, dalla scissione dell'Internazionale anarchica alla fondazione del Partito socialista, dall'ascesa e caduta di Crispi alla pistolettata di Bresci, dalle repressioni dei Fasci siciliani e di Lunigiana alle repressioni milanesi di Bava Beccaris, Adua e la Triplice... In questo contesto il motivo di maggiore interesse politico e culturale — come quello che apre le maggiori prospettive — è dato dai fermenti sociali, sempre meno dispersivi ed episodici, della base popolare, che preparano i grandi scontri e le prime conquiste del secolo imminente. È un fenomeno importante il passaggio dalla rivolta alla lotta di classe, dal sentimentalismo romantico al razionalismo dialettico; è un fenomeno culturale al quale la letteratura non poteva rimanere insensibile e dal quale non poteva essere esclusa, anche se all'appuntamento s'arrivò attraverso mediazioni quasi sempre esclusivamente « letterarie ». Mi riferisco, è chiaro, alla mediazione naturalista di Zola o Bourget e alla mediazione laico-positivista, che portò anche nel dominio italiano lo stimolo all'analisi e alla descrizione di una realtà sociale contemporanea senza privilegi o prevenzioni classiste. Anzi con una qualche naturale propensione per gli atteggiamenti antiborghesi, secondo buone regole divenute tosto convenzioni, anche se questi atteggiamenti del letterato italiano non fruivano, alle spalle, né delle esperienze democratiche e aristocratiche inglesi né delle alterne vicende di rivoluzioni e reazioni di Francia. Un'antiborghesia che non poteva rifarsi ai miti del '48 o della Comune; senza che gli avvenimenti drammatici di fine secolo offrissero il caso di un analogo Zola dell'*affaire Dreyfus*.

Il populismo alla Mastriani, d'altra parte, non mirava tanto a sollecitare una discussione attorno ai problemi della realtà storico-sociale presa in oggetto, quanto piuttosto a ripetere un modello letterario che commuovesse o stimolasse reazioni patetiche e sentimentali. È qui il paradosso, la nostra letteratura fu realista, fu verista, assunse cioè i modi, la metodologia, le strutture formali che la fortuna dei modelli maggiori stranieri suggerivano, nel tempo stesso che si negava alla storia, alla compromissione con gli avvenimenti, alla partecipazione politica. Non c'è dubbio che la poesia di Praga non sia più quella di Prati, che un romanzo come la *Nobile follia* non sia più l'*Angiola Maria*, che i *Malavoglia* rompano una tradizione idillica (benché l'ultimo decennio sia quello di De Marchi, di De Amicis, di Fogazzaro, di d'Annunzio, avendo gli altri esempi succitati operato prima del '90), ma è altrettanto vero che, quasi senza eccezioni, resista uno iato tra letteratura realistica e realtà politica (il paradosso si verifica sul risvolto, se lo iato non si ritrova a livello di d'Annunzio, cioè di letteratura non realistica). Le ragioni del disimpegno sono molte ma riducibili tutte alla sostanziale delusa sfiducia della letteratura italiana post-risorgimentale nei confronti

delle istituzioni e quindi della vita politica nazionale, che si traduce o in fatalismo o in ironia, con la rinuncia a una efficace lotta culturale. E là dove questo avviene, com'è per Labriola o per Lucini, il seguito è davvero modesto. Si potrebbe anche avanzare un'ipotesi meritevole altrove di indagini e conferma: che sia questo il frutto ultimo ereditato nella nostra cultura dall'equivocità mazziniana? Il frutto dell'indipendenza anteposta alla libertà?

Queste brevi annotazioni mi sono parse opportune per comprendere ove s'abbia da collocare il lavoro di Carlo Bertolazzi, in quale clima culturale e in quale situazione storica, se si vuole intenderne il significato e la portata, quando sappiamo che anche il teatro aveva subito o seguito lo svolgimento evolutivo della narrativa, nonostante la romantica dittatura di Giuseppe Verdi. Né poteva essere diversamente, credo, data l'identità dei consumatori dei due prodotti.

Ogni volta che leggo Bertolazzi mi tornano a mente, per motivi che son palesi ed espliciti, di cultura lombarda e di analoga ambientazione, i versi portiani delle *Olter disgrazzi de Giovannin Bongee*, con la descrizione del teatro e del loggione di piccoli commercianti del Verzee, « quand per vedè el Prometti trii mes fa / el correva alla Scara tutt Milan / e vegneven giò a tropp de là e de scià / i forastee de tante mia lontan ». Dunque, dice Giovannin, « me son ressolt anch mè de andà a vedell ». È una scena di teatro di una rara forza mimica, che potrebbe benissimo venir sceneggiata e aggiungersi come un capitolo nuovo e ulteriore a quelli che Bertolazzi scriverà settant'anni appresso: « Passa i trè, passa quatter, i cinqu'or / se impieniss de personn tutt el pasquee, / chi mangia, chi gingina, chi descor, / chi ziffolla, chi rid, chi fa el scocchee, / chi se scalda la pissa e fa sussor / a contra di impresari del soree, / che goden i soeu comed e fan grassa, / e non gh'han nanca el pubblegh per la cassa... ». Ebbene, penso a Giovannin Bongee che nel 1861 assiste alla *Morte civile* o, due anni dopo, alle *Miserie d' Monssù Travet*: il teatro è diventato un'altra cosa, si direbbe, da quel *Prometeo* di Salvatore Viganò. Il rischio, a non fermarsi in superficie, è di vedere sorprendentemente capovolti i pronostici, quando alla fine si scopra che Bongee nel *Prometeo* poteva magari riconoscere una realtà eterna divulgata nel mito, resa popolare e semplificata, come accadeva ai greci che assistevano, in *Medea* o in *Edipo*, a una proiezione della loro realtà. Mentre nel dramma realista Bongee riconosce forse soltanto gli atteggiamenti di una realtà classicamente sviata, la borghesia, che osserva se stessa e sempre con indulgenza conclusiva, criticamente anche ma senza la prospettiva d'una alternativa.

Il teatro fu, quindi, verista. Anzi, fu tutto verista, fino all'esaurimento, prima ancora che Bertolazzi incominciasse la sua attività, nel senso che i nomi grossi e le opere più significative erano già entrati in repertorio e avevano fatto più o meno fortuna. La *Morte civile*, si è detto, e le *Miserie d' Monssù Travet*. Ma i *Mafiusi* di Rizzotte e Mosca sono del '63 e del '67 *I mariti* di Torelli, dell'84 è la *Cavalleria* di Verga e dell'85 *In portineria*, dell'87 *Tristi amori* di Giacosa, del '90 la *Trilogia di Dorina* di Rovetta e pure del '90 *La moglie ideale*

di Praga. Bene o male questi sono i caposaldi del teatro verista italiano, cui non mancano certo genealogici addentellati e parentele, ascendenti sia alle esperienze narrative contemporanee (a parte il caso limite di Verga) che alla lezione prossima del teatro francese, tra Sardou e Bèque. Il metodo analitico è quello naturalista, al quale non si sottrae neppure il melodramma nuovo di Mascagni, Ponchielli, Leoncavallo, e lo stesso Puccini. La pretesa è scienziata, ma l'area di indagine ristretta all'ambiente della borghesia nei suoi vari gradi gerarchici — e l'eccezione verghiana è epica nel popolaresco di *Cavalleria rusticana* — riduce di molto le possibilità dialettiche di sviluppo del dramma, sì che le contraddizioni del mondo borghese sono, al più, occasione d'una moralistica denuncia delle prevaricazioni dei gradi maggiori sui minori, o quella di una generica lassitudine morale.

Nulla vi è casuale. L'operazione ha un duplice movimento convergente: da un lato si tratta di sollecitare nel popolo una coscienza che — come tale — non può che corrispondere a quella consacrata dai « buoni » valori borghesi, con tutte le conseguenze del caso; dall'altro si tratta di mitizzare il più possibile il già « mito » popolare, intellettualisticamente, allontanandolo cioè dalla sua realtà storica per meglio esorcizzarlo. La forma in cui si realizzò in maniera ottimale l'operazione è il melodramma. Che ciò accadesse è facilmente comprensibile solo che si pensi al pubblico, al consumatore che decretava il successo del prodotto: Avviene quindi che anche il teatro, come la letteratura, pare ignorare la realtà socio-politica nella quale dovrebbero pur vivere e operare i personaggi, sostituita da una realtà ideale o idealizzata (tranne forse nelle opere autenticamente popolari, nell'artigianato e nello spettacolo periferico e dialettale: è un lavoro di ricerca ancora tutto da compiere e organizzare, questo). Voglio dire che è difficile trovare tanto l'esaltazione nazionalistica quanto la presenza proletaria, ma un'immagine riduttiva dell'ambiente borghese, invece, che circostrive i suoi problemi tra l'adulterio e la Borsa e non ha coscienza di correre, di precipitare nelle braccia spalancate di d'Annunzio in attesa. Da Sue a d'Annunzio potrebbe veramente essere la traccia di un itinerario dell'avventura verista; da un melodramma a un altro melodramma, spendendo fino all'ultimo spicciolo dell'eredità romantica.

Non è mia intenzione sopravvalutare Bertolazzi, ma è certo che dopo — e durante — l'esplosione del teatro verista in Italia, la comparsa di un lavoro come *La povera gent* rappresenta la rarissima novità che consente finalmente l'ampliamento del discorso critico.

A *La povera gent* Bertolazzi arriva quasi di colpo, con un esercizio, un tirocinio di pochi lavori, quasi tutti in dialetto. Ed ecco il primo, macroscopico punto del discorso nuovo (il dialetto milanese ha problemi diversi dal veneto, Bertolazzi è ben diverso in ciò da Gallina), la scelta linguistica. I precedenti culturali di Bertolazzi sono da un lato Porta e Dossi, cioè la rivolta linguistica dotta, dall'altro proprio il teatro periferico e il dialettismo conviviale meneghino, appena consacrato dall'aneddotica conviviale scapigliata. Eppure l'uso e i risultati conseguiti da questo dialetto diventano ben altri, se la realtà forza una buona volta il realismo, se le preoccupazioni e i significati tentano nuove zone d'esplora-

zione. Voglio dire questo, che il grande Ferravilla, il necessario maestro incumbente, nonostante tutto aveva più preoccupazioni per il realismo che per la realtà, compiva la sua operazione in senso tecnico più che in senso ideologico, cercava il successo sicuro della *Class di asen*, però senza andare molto al di là del modesto macchiettismo o della esibizione della sua istrionica abilità. Se tralasciamo *Mamma Teresa* o la *Trilogia della Gilda*, che rappresentano l'esordio del giovane appena diciottenne, il primo incontro con Bertolazzi, sintomatico e premonitore, avviene con una serie di brevi e brevissimi atti unici, bozzetti o proposte, ambientati nel mondo abbastanza desueto del proletariato cittadino (d'accordo, la suggestione figurativa portiana ha la sua parte, ma qui più univoca, senza spazi di riserva in cui espandersi) con una tale insistenza — mantenuta, proseguita poi nel prossimo futuro — da renderci perplessi sulla eventuale casualità della scelta.

Cinque atti: *Ona scenna de la vita*, *La prima sira*, *In Verzee*, *I Benis de spòs*, *Al Mont de pietaa*, che corrispondono a cinque situazioni tipiche. E tutti e cinque in dialetto. La prima e più evidente considerazione riguarda quindi la lingua, certo condizionante (il dialetto attrae naturalmente argomenti e personaggi popolari) ma pure condizionata (la scelta di un argomento e di personaggi popolari attrae verso una scelta linguistica dialettale), non aliena da rischi, specie in teatro, poiché la rinuncia alla lingua in nome delle risorse espressive del vernacolo e del gergo, più libero e immediato, induce anche alla misura convenzionale dell'impressionismo bozzettistico. In più il dialetto significava, allora, l'accettazione di una formula nella quale veniva bloccato e atrofizzato il « popolare », la formula proprio del realismo, d'una tecnica di descrizione ambientale « dal vero », sulla quale giocare con applicazioni ideologiche distorsive. In altre parole: a personaggi perfettamente riproducenti l'abito popolare veniva imprestata una problematica perfettamente borghese. Questo è il grosso pericolo dal quale non si salva il primo Bertolazzi, la cui fragilità sta veramente nel puntare sulle risorse sicure e di sicuro effetto dello schema melodrammatico, trovandosi costretto nell'*impasse* del patetico (*Ona scenna de la vita*) o del comico (*La prima sira*): la disperazione del giovane operaio che vuol suicidarsi perché gli è morta la moglie — ma vien ricuperato alla vita dalla presenza del figlioletto, un espediente declamatorio dai facili effetti commotivi, di certo successo —, oppure il grottesco di un marito respinto dalla moglie, per eccesso di pudore, la prima notte di nozze e costretto a recitare il rosario (un tema comunque ripreso e ampliato molti anni più tardi in *Da la sira a la matina*, in collaborazione con F. Pozza).

Ma nei tre atti più ampi — che hanno per sottotitolo « scene popolari » — incominciando da *In Verzee*, si presenta un elemento nuovo, la massa corale, come la struttura più tipica del teatro maggiore di Bertolazzi. Si tratta di una coralità (per ora un esercizio, in progressione, magari preparatorio per analoghe situazioni sia del *Nost Milan* che della *Gibigianna*) nella quale scompare innanzitutto ogni scompenso gerarchico tra personaggi, dov'è invece la scena ambientale, colta nella sua manifestazione esterna e nelle sue relazioni,

a sopravvanzare gli impegni ideologici, le ambizioni scientificamente analitiche, la didascalicità storica. In cambio di una epicità che dall'interno dell'azione scenica, di rappresentazione, saprà diventare didascalia della storia, autentica e non soltanto tematica, scaturita dalla realtà rappresentata.

Senza eroi (l'eroe è la collettività ambientale, in un rarissimo esempio nella storia del nostro teatro), Bertolazzi si preoccupa di isolare e disegnare un luogo che sia familiare a un pubblico popolare, con situazioni comiche, patetiche, idilliche, che siano altrettanto familiari a quel pubblico ideale (dico ideale perché, in effetti, quel pubblico Bertolazzi non l'ebbe mai, tanto da dover cambiare discorso, alla fine, per passare alla lingua e al dramma scopertamente borghese). Situazioni che gli evocano un'esperienza comune: il mercato di *In Verzee*, il cortile di un caseggiato popolare dei *Benis de spôs*, il monte dei pegni del *Mont de pietaa*. E qui, in questi lavori minori, al di là del modesto risultato assoluto, colpisce soprattutto la scoperta d'una dimensione di teatro *anche* come spettacolo — un ripiego, forse, una rinuncia in nome del decoro —, come concorso di altri elementi sopra il testo scritto, una provocazione di spettacolo che può ridurre questi testi a canovacci per la manipolazione, fedele o arbitraria, d'un regista o d'uno scenografo. Una vera festa.

Un coro senza eroi. Può accadere che nel gran concertato entri la tenue insinuazione solistica di un idillio contrastato, come tra la Rosina e il Tanoeu di *In Verzee*, o l'ironica schermaglia di Doard — un'anticipazione se non della ribalderia almeno di certe predisposizioni del Togasso de *La povera gent* — tra le donne del cortile nei *Benis de spôs*, un cortile che prelude a quello della *Gibigianna*, senza dubbi. O accade che si intuiscono appena una tenue storia patetica, tra Pepp e Luisina, o una storia grottesca, tra il Gaina e la moglie Ghiton, in *Al Mont de pietaa*. Mentre ancora prevale un ottimismo di fondo, scontato in una schema che prevede il lieto fine funzionale: « Evviva i spôs!! », « Ben, ben, che sposen in santa pâs! », « L'amor, l'è minga polenta veh!... poeur bagaj, me fan fina compassion... », « A pensà che te ghe trii mes e che te ghe giemò pù la mamma... te set pussee disgrazaa ti di mi... ma el tò papà, l'è chi veh... l'è chi a fatt compagnia, a fatt de mamma ». Ed è il massimo di concessione alla pressione della trama. Poiché, ripeto, non è l'avventura ma l'ambiente il materiale su cui lavora Bertolazzi, d'un *milieu* proletario, in cui sentimenti, preoccupazioni, aspirazioni, azioni sono collocati e colti tutti a livello elementarmente naturale, all'interno di un mondo immodificabile, che concede di piangere, di ridere e di copulare, in un'attesa dominante: esistere a quel livello che consente di respirare, mangiare e copulare, con una sola apertura sulla speranza, tra il monte di pietà e il gioco del lotto. Bertolazzi non è un ideologo, né rivoluzionario né socialista (non si dimentichi la sua estrazione di agiato borghese, né il tempo in cui scrisse questi atti unici, il periodo di vita goliardica a Pavia), ma il suo resta l'unico tentativo di rappresentazione, sia pure in forma descrittiva, di una realtà storico-ambientale, di cui s'abbia testimonianza per quel decennio cruciale della storia della cultura italiana. Com'era intesa e manifesta, per lo meno.

Abbiamo detto che il maggiore interesse dei cinque bozzetti, al di là d'un intrinseco modesto valore, sta nell'essere, essi, la preparazione e l'antefatto strutturale, dal quale nasce il capolavoro fortunato di Bertolazzi, *El nost Milan*, portandosi appresso quindi gli stessi problemi per dar loro una soluzione più organica in un disegno di proporzioni più vaste. Troviamo perciò riproposto, pari pari, il problema della lingua con tutte le sue motivazioni.

Il problema della lingua italiana — lingua letteraria e non popolare, lingua scritta e non parlata, anche a livello d'alta borghesia e nobiltà, come tanta aneddotica ci insegna —, che ha sempre rappresentato l'insanabile frattura poetica con la realtà (ponendosi cioè la letteratura in un mondo anche linguisticamente inventato e privilegiato), è reso ancora più acuto ed esaltato in uno schema come quello teatrale, per sua natura fondato sul dialogo, dove l'azione è sorretta dal dialogo e dal dialogo scaturisce. Fondato dunque su una lingua parlata, pena la decadenza d'uno dei cardini del realismo sia pure a misura minima, la credibilità (il che manderebbe all'aria il tipico nella misura linguistica, sostituito dal manierismo linguistico). Quale solidarietà, d'altra parte, è attendibile o pensabile prescindendo proprio dall'omogeneità linguistica? Nel teatro poi il problema della lingua tende a manifestarsi o a risolversi in modi estremi: o realistici (persone vere parlano la loro vera lingua, quotidiana), o liricamente sublimati, quando la parola è la cifra poetica di un componimento metafisico o allegorico, e il dramma è detto, è dizione.

Ora, se si scende al particolare e si analizzano anche sommariamente i testi del teatro verista italiano, ci accorgiamo come la *coìnè* usata in questi drammi corrisponda a quella di tutta la letteratura borghese contemporanea: non ci vuole infatti una gran fatica a istituire, sul piano linguistico, un rapporto analogico tra De Marchi e Giacosa, per esempio. E i casi si possono estendere a Praga o a Rovetta, a Fogazzato o a De Amicis, oltre l'identità dannunziana dei termini a confronto. È naturale perciò che si consegua il risultato, scontato, di un dramma *letterariamente* borghese benché sviluppato con tecnica realistica, proprio perché la parola non concede, nel suo rapporto con la realtà, una maggiore dilatazione o una diversa disponibilità di sé. La controprova ce la dà lo stesso Bertolazzi sia con le commedie tradotte dal dialetto in lingua, sia con quelle scritte direttamente in lingua, ove lo scadimento, sul piano della credibilità, è reso più evidente, e dove il condizionamento linguistico lo costringe a spostare l'interesse ambientale decisamente in zona borghese, in allineamento con la produzione verista corrente di quegli anni. La scelta della soluzione dialettale potrebbe essere interpretata come quella di comodo (eppure sta per essere adottata dal miglior teatro, da Di Giacomo a Pirandello a Viviani) ma è comunque inimmaginabile un'opera come *El nost Milan* diversamente che in dialetto, come appunto è stata scritta.

Se nella struttura di questo teatro di Bertolazzi la lingua costituisce il primo e più certo dato analitico, per evidenza e per impegno di scelta, d'eguale impegno di scelta è l'impianto corale che, di quella struttura, è l'autentico sostegno portante. Cosa si intende per coro? Intanto l'assenza di un protagonista, di un eroe, sostituito da persone reali di

omogenea gerarchia. In secondo luogo l'assenza, o la subordinazione, di una azione drammatico-narrativa. Non è una novità che ci meravigli o ci colga di sorpresa, perché l'abbiamo appena sperimentata in tre almeno dei cinque bozzetti precedenti. ⁽¹⁾ In qualche modo anche la prima parte del *Nost Milan* ha mantenuto qualcosa di quelli. Infatti è divisa in quattro atti che corrispondono a quattro ambienti tipici popolari, nei quali si muove una folla quasi anonima che vive innanzitutto la sua vita quotidiana, senza partecipare direttamente al dramma, a cui anzi è estranea.

Quattro atti in cui si esibisce l'abilità eccezionale del Bertolazzi suggeritore e provocatore di « spettacolo » (e dove maggiormente si avverte la lezione del Porta, capostipite per ognun milanese). Prima il Tivoli, un parco di divertimenti in cui, tra le baracche, girano mendicanti di illusioni, soldati in libera uscita, prostitute di basso rango, ladri inseguiti da questurini, « popolani e popolane », attratti dalla giostra e dal circo, dall'antropofago Turlurù o dall'indovina, dalla donna cannone o dai saltimbanchi, in un clima variopintissimo. Poi il cortile del Broletto, ove si svolge l'estrazione del lotto, « la Fata morgana... », la grande risorsa fantastica e insieme la grande sanguisuga dei ceti proletari italiani negli ultimi decenni dell'Ottocento », come ricorda Asor Rosa, ⁽²⁾ sempre tra il vociante commento di indovine e operai, cuochi e brumisti, « popolani e popolane ». Al terzo atto, alle Cucine Economiche di Porta Nuova, si incontrano, tra « popolani e popolane », due giovani sposi in miseria, due muratori, un suonatore di fisarmonica e un veterano delle Cinque Giornate, un personaggio caratteristico di molte commedie del Bertolazzi, sotto diverse spoglie. Il quarto atto infine è agli Asili Notturni, in una mescolanza di vecchie e di giovani, più o meno rassegnate e solo unite dall'estrema indigenza.

Un campionario di ambienti e di personaggi ricchissimo — e ciascuno autonomo nella sua parte corale, del tutto a sé, senza scambi di personaggi — che costituisce anche il rischio maggiore del teatro dialettale di Bertolazzi, il suo limite eventuale, in bilico sulla degenerazione di quel bozzettismo che indulge agli effetti plateali (quelli cioè che piacciono alla platea) in un eccesso coloristico che sposta il tipico in pittoresco, i caratteri in macchiette. Rischio dal quale si salva, innanzitutto per l'abile mestiere che già possiede, benché giovanissimo, una qualità compositiva che gli consente di cogliere effetti sicuri, equilibrati dal dominio della materia, con un dosato svariare dal comico al patetico al drammatico, senza interventi moralistici « a monte », mai mossi comunque in funzione di una tesi da dimostrare, quanto piuttosto « composti » nella preoccupazione di afferrare e di riferire una notizia della realtà. Potremmo addirittura citare ad esempio ciascuna scena (pensate all'ultima del

⁽¹⁾ A questo proposito sono debitore di un suggerimento e di una precisazione a Mary Baldaccini, autrice recentemente di un'egregia tesi di laurea, discussa a Firenze, sul nostro autore, un lavoro che è, in fondo, l'unico ampio e organico studio su Bertolazzi a tutt'oggi. La Baldaccini sottolinea gli stretti rapporti con altre opere dialettali contemporanee, come *L'eredità del Felis* di Luigi Illica e *Trani e Barletta* del Curti. In particolare « nel secondo atto di *Trani e Barletta* si anticipa quella prolungata rappresentazione dell'ambiente che è propria del dramma bertolazziano ».

⁽²⁾ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, I, Roma, 1966.



3 - Henri Marisse - *Nu noir et or* (1909)



4 - Henri Matisse - *L'atelier rose* (1911)

I atto), ma ancor prima la minuzia precisa delle didascalie, che hanno lo scopo, mi pare, di vincolarla quella realtà, senza consentire o permettere facili esercizi estravaganti.

Una delle spiegazioni potrebbe trovarsi nel fatto che Bertolazzi è un raro puro autore di teatro, che non proviene cioè dalla narrativa — come accade a Verga e a Giacosa, a Di Giacomo e a Pirandello, a De Roberto e a d'Annunzio — né ha con la narrativa contaminazione alcuna, come Rovetta o Torelli o Antona Traversi (e val la pena, a questo proposito, ricordare la tesi negativa di Verga sul teatro: « Il lettore è miglior giudice spesso, più sereno certo, faccia a faccia con la pagina scritta che gli dice e gli fa vedere assai più della scena dipinta, senza suggestione di folla e senza le modificazioni — in meglio o in peggio non importa — che subisce necessariamente l'opera d'arte passando per un altro temperamento ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti », una tesi che potrebbe essere oggetto di una qualche meditazione). Ed è per questo che Bertolazzi più facilmente si salva da residui letterari, nella forma di suggerimenti e di interventi extrateatrali. È vero che il compito gli è reso meno arduo — eppure più pericoloso — proprio dal possesso e dall'uso di una lingua autentica, parlata e bene sperimentata, in questo esperimento, dal Maggi al Porta, una lingua espressivamente più ricca del letterario italiano, adatta naturalmente al dialogo perché parlata, riconoscibile dunque nel contesto della realtà rappresentata.

L'esempio linguistico più banale, a questo proposito, ma il più frequente è dato dalla abbondanza di locuzioni figurative che lo caratterizzano espressionisticamente (con l'ovvia conseguenza di una pressione violenta della lingua sui modi dell'azione nella stessa direzione), secondo la disposizione naturale del dialetto (riduttiva, per carenza di vocaboli? o accrescitiva, per ricchezza di fantasia?), laddove nella lingua italiana risulterebbero abbastanza artificiali e improbabili rispetto al dialogare quotidiano. Questa figuratività espressiva invece è davvero connaturata col dialetto, perché quelle locuzioni nascono, lì, dalla realtà e vi corrispondono, come il riflesso di un'esperienza reale e popolare di vita quotidiana, persino classicamente: *andà a Bagg a sonaaa l'orghen..., el tredes de tarocch..., mangià i cadenn...*

Abbiamo esaminato le prime componenti della coralità che, pur nel suo anonimato di eroismo, è sempre mossa da sentimenti e passioni, che sono sentimenti e passioni elementari: la fame, il gioco, la prepotenza, l'amore, il sesso... E persino l'onore. In un equilibrio però che la salva dalle facili cadute in quel patetico sentimentalistico ch'è lo strumento vero commotivo del teatro vernacolo in genere. Quando il patetico c'è — e c'è — non è artefatto o strumentale, ma naturale, perché esiste nella realtà, ed è somministrato con una partecipazione dignitosa e un'affettuosità che ne accrescono la disperazione. Non per le note acute d'un tenore solista, eppure disperatissimamente.

A questo punto viene spontanea la domanda: dove va questo popolo, questo coro, quando cala il sipario su *La povera gent*? Cosa succede dopo? Ormai sappiamo che i borghesi di Giacosa o di Praga o di Rovetta, se non si rovinano finiscono inevitabilmente in Borsa.

O in un sottosegretariato. Il popolo di Bertolazzi invece è fermo, sta, con la sua disperazione senza speranza (che non sia l'azzardo del Regio Lotto), con la sua inerzia senza speranza. Ciò non per difetto o per insensibilità storica dell'autore, per le sue radici borghesi disviati (tutto il teatro « realistico » dell'epoca è borghese, per il reciproco condizionamento di prodotto e consumatore, autore e pubblico, come s'è detto) che non gli consentono la prognosi d'una soluzione alternativa rivoluzionaria. ⁽¹⁾ Il popolo di Bertolazzi è inerte perché quel campionario del sottoproletariato cittadino milanese proposto è veramente inerte, non ha ancora gli strumenti per muoversi — ma Lina, sia pure a modo suo, si muoverà.

Lo ha detto benissimo Althusser: ⁽²⁾ « Ce peuple-là non plus n'est pas le peuple de nos mythes: mais un sous-prolétariat, qui passe le temps comme il peut, avant la soupe (pas pour tous) et la nuit ». Dove vanno dunque? « Ils attendent on ne sait quoi, que quelque chose commence sans doute, le spectacle? Non, car ils resteront devant les portes, que quelque chose commence, en général, dans leur vie, où il ne se passe rien ». Condizione esistenziale, d'accordo, ma più ancora situazione storica, messa bene in evidenza per contrasto proprio dall'apparizione, nel terzo atto, di « quelques ouvriers qui construisent l'usine, tranchant sur ce *lumpen-prolétariat*: eux parlent déjà d'industrie, de politique, et presque d'avenir ». Una verità storica che si può cogliere ancora nel rammemorare del Cecch nel III atto (ed è analogo all'atteggiamento di e attorno a Riccardo di Rivalta nei *Sciuri*, e a quello precedente del Carlotta di *In Verzee*, equivoco certamente se, in quella fine di secolo, alimentò equivoci sensi d'eroismo e sogni imperiali anche in una parte della sinistra italiana, come di un terreno risorgimental-popolare da recuperare, un fantastico '48 da riproporre), per il quale vanno ancora bene le parole di Althusser: « C'est l'envers de Milan, 20 ans après la conquête de Rome et les fastes du *Risorgimento*: le Roi et le Pape sont sur leurs trônes, le peuple dans la misère. Oui, le jour du second acte [*in realtà è il terzo*] est bien la vérité de la nuit du premier: ce peuple n'a pas plus d'histoire dans la vie que dans ses rêves. Il subsiste, c'est tout: il mange (seuls les ouvriers s'en vont, à l'appel de la sirène), il mange et il attend ».

Il dramma de *La povera gent* non è in questa rappresentazione ambientale, in questa immobile corallità, ma si svolge al di fuori d'essa e dei suoi interessi. Eppure del dramma

⁽¹⁾ D'altra parte i messaggi rivoluzionari o avanguardistici sono sempre aristocratici; lo stesso movimento socialista, appena nato, è ancora paradossalmente il movimento d'un'élite proletaria e borghese. Non solo, ma se si estende il problema alla letteratura in genere, nella narrativa degli anni Settanta cosa potrebbe farci sentire che a Parigi, per esempio, c'è stata la Comune, quando l'Italia celebra, con la presa di Roma, il trionfo del laicismo massonico-borghese? Semmai un confronto interessante, con risultati che potrebbero essere sorprendenti, si dovrebbe tentare con quelle forme nelle quali si manifestò più immediatamente, e dalla base, l'animo popolare: canzoni di lavoro e canzoni di protesta, teatro di burattini e sceneggiate. Che potrebbe essere una testimonianza della coscienza proletaria e la pietra di paragone ideale per saggiare la bontà di ogni lavoro.

⁽²⁾ LOUIS ALTHUSSER, *Le « Piccolo », Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)*, in *Pour Marx*, Paris, 1965. È abbastanza paradossale che l'unico ampio saggio critico su B. — in particolare su *El nost Milan* — sia opera di un filosofo francese, a dimostrazione che i profeti ancora una volta non stanno in patria.

il coro è l'alternativa dialettica necessaria. L'evidenza strutturale dei quattro atti è esplicita: un dramma breve, in apparenza estraneo al momento corale, si sviluppa al termine di ciascun atto, a riempire con la sua azione un tempo vuoto (*temps vide*, dice giusto Althusser), cioè uno spazio privo di azione (quello del coro). Ed è questo tempo vuoto, come la presenza incombente della realtà storica, a porsi, ripeto, come l'alternativa dialettica del dramma privato, a dargli un senso che non si esaurisca in un affare di cuore o nel patetico strazio dell'onore offeso. Un rapporto, quindi, c'è tra i due tempi — non solo nella simmetria compositiva — un tempo lungo pieno di personaggi e privo di azione, e un tempo breve con tre soli personaggi dove esplose l'azione — ma soprattutto perché il senso della realtà, la conferma della realtà può venire solo dal reciproco rapporto dei due tempi, dalla contrapposizione dialettica di storia ed episodicità, sino all'affermazione conclusiva della storia.

Sempre per simmetria strutturale è poi naturale, quasi necessario, che il tempo vuoto sia riempito da un melodramma, che all'inerzia del coro s'opponga un eroe di discendenza romantica, quando ci accorgiamo che a una nozione antimitica di popolo si contrappone l'altra, quella proprio inventata dalla mitologia borghese: infatti la vicenda di Peppon, Nina e Togasso potrebbe essere inserita o tratta dai « racconti mensili » di De Amicis.

È vero che la componente melodrammatica e idillica entra anche nel coro: l'amore di Nina per Rico, il pagliaccio, e i rapporti tra Nina Togasso e Peppon. Ma ne esce sconfitta e smentita: Rico muore e Nina se ne va col Togasso. Né basta che il padre uccida il Togasso per vendicare l'onore offeso. Il padre uccide in nome di una legge morale « borghese », che cade di fronte alla diversa consistenza logica, d'altra estrazione, della figlia. Il melodramma è dunque tutto nella struttura logico-etica del padre, nella sua interpretazione della realtà del mondo e della storia, assolutamente illusoria, classicamente, nei confronti della realtà storica della sua situazione. Si tratta di una distorsione sentimentale, irrazionale, alla quale Nina si ribella, alla fine compiendo quella scelta che dall'illusorio la riconduce all'interno delle norme del coro (e qui si compie la sintesi dialettica): « L'altr hoo vist la Moretton, l'era in carrozza! l'andava ai cors! vuj lee in carrozza! N'hoo poduu pù, e via, sont andada dalla Martina! Doman mattina la me presenta a un scior, a on ingegnee, a v'on in cilinder, el ghe pensa lù a vestim, sigura! Voo ancami a fà la sciora, a mangià i bon boccon, a bev el vin e a dormi quattada! L'è inutil, t'el set anca ti, e peu t'el vedet e t'el tochet con man: nùn, povera gent, g'hem poch de scernì su sta terra; se fem giudizi, bisogna o patì la famm o coppàs, se de no andà in galera o fa... come foo mi!... Ti te voset contro i sciòri compagn de tanti alter, e seguitee a mangià cadènn! Sii mai staa bon de ciapass la vostra part... G'hoo diritto ancami de god la mia part a stoo mond; son compagn di alter, tal e quall... ». Così si conclude *La povera gent*, prima parte del dittico *El nost Milan*.

Ha ragione Althusser: « Je ne crois pas que nous ayons à faire ici à un mélodramme plaqué sur une chronique de la vie populaire à Milan en 1890. Nous avons à faire à une

conscience mélodrammatique critiquée par une existence du sous-prolétariat milanais en 1890. Sans cette existence, on ne saurait pas de quelle conscience mélodrammatique il s'agit; sans cette critique de la conscience mélodrammatique, on ne saisirait pas le drame latent de l'existence du sous-prolétariat milanais: son impuissance ».

Il melodramma quindi è superato dialetticamente, svuotato criticamente nei suoi presupposti morali e sentimentali. Così come era stato rifiutato l'idillio, la soluzione ottimistica o positiva delle norme correnti. Pure Giacosa, per scegliere un esempio che nell'ambito teatrale italiano ha un grosso peso, pure Giacosa, che ha la nuova intuizione d'elevare a motivo d'oggetto di dramma l'impoeticità meschina di tutti i giorni, la nota della spesa di *Tristi amori* e non più temi poeticamente privilegiati — pure Giacosa, dico, subisce la suggestione degli schemi e cede all'idillio accogliendo le tentazioni e le proposte del patetico, la speranza finale e finalistica. Ciò che manca appunto, per ora, a Bertolazzi (e forse soltanto, allora, alla drammatica antiideologia di Verga). I moduli dello stilismo realistico sono capovolti, il dramma è *in re* e ci si arriva non per dimostrazione ideologica, ma per rappresentazione della realtà: è colto il dramma che c'è nelle cose, piuttosto che dare un dramma alle cose.

Che questo tema, ma soprattutto questa struttura, fosse congeniale a Bertolazzi è dimostrato, anche per contrari, dalla seconda parte del *Nost Milan*, i cinque atti de *I sciòri*, dove ritroviamo la Nina divenuta Belle Hélène, prostituta d'alta categoria e ormai introdotta nel mondo dei « signori », nel mondo dell'« economico » cioè. L'attacco del I atto farebbe presagire una ripetizione della struttura de *La povera gent*, tutto sviluppato com'è coralmemente, di nuovo in un tempo vuoto, in cui l'estro coloristico e mimetico di Bertolazzi ha modo d'offrire un'altra riuscita dimostrazione. Né si sarebbe trattata di un'impresa difficile, quando all'inerte impotenza del sottoproletariato milanese si vede corrispondere l'altrettanto inerte impotenza della borghesia milanese — Tivoli è sostituito parallelamente dalla caccia alla volpe e il lotto dalle speculazioni — se non sapessimo quanto apparente è quell'inerte impotenza, dorata ma garantita, salvaguardata dalle istituzioni e da un governo suo, attento alla repressione d'ogni moto eventuale di quel proletariato (questa è la storia di quel terribile decennio, tra Crispi e Pelloux): è una delega di potere e di azione, l'inerzia di chi ha il potere a danno di chi il potere non ha, inerzia da una parte e inedia dall'altra. Ma quella premessa strutturale cade, poi, assieme alla partizione dialettica dei due tempi, uno corale e uno privato, vuoto e pieno, per dare invece progressivamente spazio allo svolgimento del dramma, preparato per i primi tre atti ed esploso negli ultimi due. Qui il coro, nelle abili mani di Bertolazzi, è un'occasione per presentare l'ambiente, personaggi e luoghi, dove accadrà il dramma, senza per altro alcun controcanto dialettico se, alla fine, assistiamo all'integrazione, anche strutturalmente, di Nina-Belle Hélène in quel mondo.

Che l'abilità pittorica non sia venuta meno lo si può vedere anche da queste poche battute, del coro appunto:

BARON — Domani... mi progetti una gita a Coraa, nella mia villa (*a Riccardo e Ceser*) in onore del noster car Riccardo... Ti Ormini... s'en parla nanca, ci farai compagnia con toa miee e con toa tosa.

ORMINI — Mi doman poss minga... g'hoo ona fila de occupazion che me ten ligaa tutta la giornada! g'ho l'Esperance che la me s'è malada!

BARON — (*con premura subito*) Cosa la gh'ha? cosa la gh'ha?...

ORMINI — Nient! On po de toss ciapada a S. Sir.

BARON — Ah respiri!... me s'era giamò stremii... ona bestia così intelligente.

ORMINI — (*con serietà*) Doman vuj sentì on parer de persona competente... G'ho poeu ona visita in casa Franzi per combinaa ona gita a Nizza e a Montecarlo..., dopo dalla Marchesa Sarsi per el costumm in casa Vioni, e infin ai quattr'or voo dalla Fanny che l'ha protestaa on cappell vegnuu de Paris... Andemm insemma dalla Bellotti a toeu on consiglio. (*A don Ceser*) Te capirett benissim che podi minga.

Bravo, d'accordo, ma non ci scostiamo dallo schema satirico che, a Milano, subisce l'affascinante lezione della tradizione moralistica pariniana, dalla quale — anche perché in sostanza non sono mutati i termini della questione, nonostante la Cisalpina, Napoleone e le Cinque Giornate — non è forse neppure facile o possibile allontanarsi. Perché ci troviamo, infatti, di fronte a una commedia che accetta e ripete i canoni polemici e ideologici del realismo borghese, la sua didascalicità dimostrativa, nei termini e nelle argomentazioni precise della sua più che sperimentata tesi antiborghese. Anche qui con una tradizione antiborghese all'interno della borghesia stessa, secondo gli insegnamenti francesi (più Flaubert e Zola che Balzac, ovviamente), che ha influito non poco anche sul teatro contemporaneo. E su quello di Bertolazzi, quindi. Non è difficile verificare come nel passaggio da *La povera gent* a *I sciòri* si abbiano gli stessi difetti che registreremo nel passaggio dalle commedie in dialetto a quelle in lingua, una perdita di controllo sulla materia cioè, sostituita dall'adozione di strutture e schemi accettati dal teatro borghese del realismo: primo fra tutti, una prevalenza dell'ideologia sulla dialettica — la polemica è a monte più che *in re* —, l'impossibilità, in quella situazione strutturale, di poter andare oltre un moralismo convenzionale ed esterno alla storia delle cose. Non mancano, no, le annotazioni acute, amaramente ironiche come il ritratto del conte Ormini che rientra a casa ubriaco, all'alba, solo, e dice: « Benedetta plebe! Lor se non gh'han ona prole numerosa, hin minga content!... mi ho monanca de podè persuademm come faghen! par fina che i fioeu costen nagota! » E più avanti, per farsi aiutare dal servo a salire lo scalone: « Bravo! bravo Marccone mio bello... Io amo il popolo, ti t'el set... mi sont democratich!... Demm, compagnom dessorà ». O le false giustificazioni di don Ceser al fratello Riccardo, al quale ha mangiato l'intero patrimonio durante la sua assenza dall'Italia, con un argomentare tipico di scarico di responsabilità sulla storia: « Quasi nient... se te savesset in sti ultim ann el me car Riccardo quanti robb hin success? Rivoluzionari de per tut, ona manega de farabutt che saltava foeura de

tutt i canton, el primo maggio... el socialismo... la gente che la voreva avegh i stess diritti che g'ho mi, figuret! passà sora a tutt i differenz... a tus coss... ona roba scandalosa, mai pu vista... terribil... oh i bei temp di noster pader hin andaa el me car Riccardo... la gent la voeur ragionà de soa testa... *nientemeno!* ».

Va da sé che una polemica moralistica ha un senso solo se a una situazione criticata se ne contrappone un'altra come alternativa. Ebbene, a Bertolazzi accade ciò che accade ai suoi colleghi — il solo Verga fa eccezione — di riproporre come unici validi i valori di un ideale morale borghese, traditi da cattivi gestori e solo perciò polemizzati. Infatti l'eroe positivo proposto è Riccardo, per il quale anche Nina rinuncia alle ragioni che l'avevano indotta a rifiutare la mitologia del padre. Anzi, è la rivincita del Peppon. Soprattutto quando nella scena madre del IV atto, con procedimento classico di melodramma, si ha una sorta di agnizione e il marchese Riccardo di Rivalta — il buono, l'eroe — ha la certezza di essere il figlio bastardo: « Mi sont minga so fioeu, mi sont minga fioeu de quell che porti el nom, mi sont *d'on sò moros*, mi sont el fioeu della soa infamia... mi sont minga to fradell... mi sont d'on altra razza... vùi no vessel to fradell, mi vùi minga avegh in del sang tutta la toa vergogna... ». A questo punto, stabilito un nuovo equilibrio classista (il generoso marchese essendo bastardo è figlio di una madre disonesta ed è *d'on altra razza*, quindi) sembrerebbe inevitabile la soluzione idillica tra Riccardo e Belle Hélène, divenuta in un certo modo un'immagine trasferita della madre peccaminosa. Lo schema del ribaltamento è ben quello del teatro popolare, è caratteristico delle « sceneggiate » (tipica la situazione: la prostituta condannata dal prete, rivela di avere un figlio — magari avuto da un altro prete — per il quale è costretta a quella vita in un mondo di incomprendimento e di segregazione per una ragazza madre; citata l'evangelica Maddalena, essa conclude con la condanna motivata e dimostrata dal prete, contestando e capovolgendo nei valori la morale del pregiudizio borghese: la prostituta è onesta e il prete è disonesto. Altra tipica situazione è, per esempio, quella del ladro, nella quale il furto, reato contro la legge borghese del diritto di proprietà, è confrontato con le norme borghesi della speculazione, dello sfruttamento e dell'usura. Ed altre ancora e tutte rispettose dello schema del ribaltamento). Ma Belle Hélène non è più la Nina de *La povera gent*, la sua inerzia è d'altra natura (« Ormai mi me entusiasmi pu de nient ») e alla fine è lei che ha la certezza d'essere più brava dei *sciòri*, proprio secondo i loro principi di bontà, di quella mitologica morale che ne *La povera gent* aveva rifiutato: innamorata di Riccardo lo lascia libero perché lei è una prostituta. Il suo sacrificio — in nome di che, se non proprio del moralismo predicato dai *sciòri* e nel quale anch'essa è integrata ormai, per simpatia osmotica? — riconduce le cose al punto di partenza. E Belle Hélène altro più non è che un altro esempio di quella patetica ribellione romantica, di cui Violetta è l'incontrastata autentica eroina.

S'è già detto che, ne *I sciòri*, alla riuscita pittura d'ambiente corrisponde il limite della tesi polemica, tragicomicamente svolta, con una didascalica rigidità, anche se i bersagli

sono scelti con opportunità: la famiglia — e parallelamente il sesso — nella corrispondenza moralistica di mogli e amanti, e quindi di mariti libertini, in un giro di corna che stanno a confermare, in una rifrazione di tabù tradizionali, la dissoluzione di un istituto fondamentale della struttura borghese (*La povera gent*, al contrario, finiva con un delitto in nome dell'« onore » familiare), così come un altro istituto cardine, la patria, è smontato con critica ironia, nella sua realtà storica di un fine secolo già dannunziano per le sue qualità di eroismo riflesso e demandato — quello degli altri e, in questo caso, di Riccardo — ma considerato e fruito come proprio, quale patrimonio comune di classe. È l'operazione che compie il Baron Montefiore tra *l'è v'on* e *nun*: « L'è v'on che a 18 ann l'è andaa via de Milan e l'ha viaggiàa per 15 ann... semper per el so paes... sigura! Sta volta se podarà minga rimproverà all'aristocrazia de vess stada indolente... Semm sta *nun* ch'ha portaa on nomm italian in lontani e sconosciuti paesi, semm staa *nun* che gh'ha minga avuu paura de sfidà ogni sorta de pericol!... semm sta *nun* ch'emm sacrificaa 15 ann della nostra pussee bella gioventù... *Nun* che se semm guadagna on nome illustre che passerà alla storia come quel de Stanley e de Casati... Sissignori!... noi... sempre noi!... ». E in ultimo la polemica contrapposizione dei due fratelli, Ceser e Riccardo, è la semplificazione globale, classista e morale nel vario evolversi della vicenda di cui è il nocciolo, dell'incompatibile contrapposizione di denaro e onestà.

Le variazioni attorno a questo tema che un poco è il tema di tutto il teatro realistico, sino a depauperarsi d'ogni carica stimolante nella convenzionalità, costituiscono l'oggetto più o meno riuscito di gran parte dell'opera di Bertolazzi, specie in lingua. A differenza però d'altri illustri esempi la preferenza va al discorso polemico contro la malformazione o la degenerazione sociale del mondo borghese cui l'autore — o il pubblico — appartiene, piuttosto che al minuto scandaglio psicologico dei personaggi, degli individui. Infatti egli è più attento ai fenomeni che ai casi, e in questo senso è più balzachiano che flaubertiano, tenta la sintesi della società: piacerebbe a Lukács per l'aspirazione a realizzare la categoria del tipico, cioè non un « carattere medio » e nemmeno un « carattere individuale », ma il luogo ove « confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico ». A costo magari di schematizzarlo nella elaborazione secondo le norme del realismo, d'un realismo ideologicamente funzionale.

Una prima dimostrazione può venire da due commedie in dialetto, entrambe del '95, che ebbero immeritata scarsa fortuna: *Strozzin!* e *La ruina*.

Strozzin! è un poco un'anticipazione di modi e atteggiamenti del teatro in lingua di Bertolazzi, dall'*Egoista* alla *Zitella*, ma con una minore convenzionalità, sia per la maggiore naturalezza e credibilità del dialetto, sia per un più accorto dominio su una materia che tende, quasi inevitabilmente, all'exasperato patetismo: un padre usuraio costringe al suicidio per debiti il fratello del fidanzato della sua unica figlia; il matrimonio non ci sarà e la figlia, rifiutata la condizione di ricca ereditiera, si uccide anch'essa quando scopre il vero mestiere del padre. Ebbene, forte dell'appoggio linguistico e stilistico che gli viene dal dialetto che,

volenti o no, « popolarizza » temi e intonazioni, Bertolazzi respinge le tentazioni del sentimentalismo così implicite, per cercare una dimensione epica per il suo racconto. Semplificata.

Non manca certo l'intenzione polemica, che qui non vi è preconcepita, non è tesi da dimostrare, non è strutturalmente causa (con tutte le implicazioni stilistiche conseguenti) bensì considerazione riflessiva sulla storia, risultato. Il primo e più evidente oggetto polemico è Giacom, il padre, per il valore di indiscusso cardine dell'organismo familiare e, di conseguenza, dell'organizzazione sociale fondata sulla famiglia. Non si tratta quindi di uno scontro padri-figli o di un contrasto di generazioni. La situazione presa in esame è quella di un istituto immobile *ab aeterno* e la critica è mossa al padre in quanto tale. Cioè, alla tesi esposta dalle donnette: « El pader l'è semper el pader » si oppone l'immagine storica di un padre, un'eccezione che, anziché confermare la regola, ha tutte le intenzioni di farla saltare.

L'altro oggetto polemico è nella seconda parte della frase sopra citata: « El pader l'è semper el pader, e poeu on omm che g'ha i danee ». Noi sappiamo subito dall'inizio che i *danee* del Giacom sono frutto di usura e che il personaggio del padre — con la particolarità sua di natura sociologico-sentimentale — si identifica con quello dell'usuraio. La commedia di carattere come potrebbe far pensare fin il titolo, è quasi impedita: qui c'è un padre, la cui « paternità » è sottolineata sino all'exasperazione perché non sia fraintesa. C'è un padre, il cardine dunque della struttura sociale in atto, e c'è un usuraio, l'esemplificazione di una società fondata sul denaro. Così si ha una doppia identificazione sociologica abbastanza esplicita tra il padre e una società in cui chi possiede il denaro può, in suo nome, legittimare ogni sua azione: « Se nol paga marche! foeura de ca, e i mobil all'asta, t'è capii? Dighel a me nom, *sont in del me diritto e tanto basta!* ». È naturale che il padre cerchi di mascherare la realtà ricorrendo alla tattica degli alibi: il *diritto*, nei confronti delle sue vittime, e l'amor paterno, nei confronti della figlia Maria. Sino a svelarsi del tutto nella scena madre, quando ormai è sicuro d'aver recuperato a sé la figlia che l'aveva abbandonato e le dice: « *I danee, i danee... te mo de capi ch'hin tutto i danee?* ».

In questo senso il discorso polemico di Bertolazzi è sufficientemente scoperto: il padre non rinuncia, a nessun prezzo, né al denaro, né al sistema per procurarselo, né rinuncia alla sua paternità e al sistema organizzativo che ne deriva. Dal suo punto di vista, della sua struttura sociale che rappresenta, è un vincitore, sconfitto solo sul piano degli alibi, sentimentalmente: sarà un padre addolorato che continuerà nell'usura, nell'economia dello sfruttamento.

Bertolazzi non prospetta, né ora né mai, una soluzione. Però arriva a una conclusione. Ne *La povera gent* il sottoproletariato si rinchioda nella sua inerzia impotente in attesa di un messia, ma Nina accetta il gioco economico della società capitalistica, ribellandosi alla mitologia sentimentale del padre; in *Strozzin!* le posizioni si capovolgono e Maria rifiuta il gioco economico per accettare la condizione proletaria, anch'essa ribellandosi alla mito-

logia paterna (benché il suo sia un rifiuto sentimentale: il suo in fondo è il passaggio da una economia a un'altra economia, tanto che la conclusione è, se altre mai, borghese, quando, conscia del proprio fallimento e proprio nell'alibi di valore più esibito a sua difesa — nel duplice riferimento, sia personale che di appartenenza a una società — non trova altro rimedio che il suicidio, una maniera sublimata di inerzia. Maria e Peppon sono due personaggi molto simili, contigui, per la somiglianza dei loro fallimenti, che si potrebbe indicare nell'assenza di una qualunque strategia, nel naufragio della prassi).

L'altra commedia del '95, *La ruina*, affronta tutt'altri problemi ed è ambientata in tutt'altro *milieu*. Eppure mi sembra una delle opere più disperanti e disperate di Bertolazzi, condotta con abilità, con un crescendo che dall'inizio in minore, di convenzionalissima bohème, non lascia presagire lo sviluppo successivo. Nei lavori esclusivamente borghesi Bertolazzi non fu né fortunato né felice, ma questa *Ruina*, ancora una volta in virtù del contributo stilistico del dialetto, è in parte la rara eccezione.

La parabola di degradazione sociale di Carlo, giovane artista apprezzato e alla moda, potrebbe anche essere interpretata come un'ulteriore esemplificazione del dramma della società borghese in disfacimento. E sarebbe un errore. Semmai si tratta della esemplificazione di un altro dramma, quello del sesso, che ha un riflesso e un riferimento ambientale più narrativo che sociologico con la classe borghese, un rapporto non essenziale anche se non trascurabile. Se la noia è la causa evidente e condizionante del decadimento di questo artista — ma proprio e soltanto in quanto artista — è altrove la causa del suo decadimento umano, cioè il significato e la motivazione del dramma. Che è dramma del sesso, sia pur parato, mascherato, contrabbandato, e loicizzato, secondo sue varie sfumature e nature e schemi convenzionali, che ne rendono meno esplicita e assorbente la dimostrazione. I vari gradi dei suoi rapporti però nascono veramente sotto quel segno, prima con la modella amante, poi con la moglie, infine con la concubina-madre, ed ha le sue rifrazioni drammatiche nel modificarsi delle situazioni socio-storiche dei protagonisti: l'artista, l'uomo di mondo, il barbone — la fanciulla innocente, l'amante ricca, la volgare saltimbanca. Ma il movente rimane, per Carlo, in un desiderio di appagamento (si pensi persino alla scena, melodrammatica per contrasti, del funerale della figlia e alla scena di gelosia sulla nave in crociera) smentito continuamente dalla realtà e rimandato. Il dramma è colto nella sua dimensione malinconica di disfacimento, senza salvezza, e di paradossale impotenza, moralisticamente esaltata dalla dimostrazione d'uno spappolamento degradante, spirituale e cerebrale. Le eventuali intenzioni critiche classiste e sociali, di polemica antiborghese, traggono la loro consistenza à rebours, dal fondo, quando alla fine, nell'apparente declassamento di Carlo ci accorgiamo che nulla, invece, è mutato — senza per altro una aperta intonazione polemica o un chiarimento didascalico-pedagogico per quelle che sono le cause della situazione presentata, che vada oltre l'episodicità — nella sostanza: *semel abbas...* e Carlo che diventa un barbone ubriaco e piangente, e Giulia che gli porta i denari, restano sempre d'una medesima pasta impastati, appartengono a una stessa realtà.

Mi sembra comunque importante ribadire una precisazione di poetica e di retorica per meglio comprendere la natura di questo teatro. Nel teatro borghese il procedimento dello sviluppo drammatico degli avvenimenti prevede necessariamente l'esistenza, a monte, di un esemplare ideale e metastorico che consenta la successiva e conseguente idealizzazione e sublimazione — sia pure con movimento dialettico e critico — d'una realtà storico-sociale (il tema o la trama della commedia). Questa sublimazione consente, in altri termini, di consacrare e perpetuare una realtà, con una tendenza alla mitologizzazione di quegli ideali e con un suo rituale drammaturgico riconosciuto, in modo che il fuoco degli oggetti tenda sempre a spostarsi nell'area sentimentale, come quella più facilmente controllabile e dominabile. Le conseguenze culturali in senso lato di questa operazione, con tutte le implicazioni pratico-politiche, sono, ovviamente, implicite se si pensa alla formulazione classista delle premesse, implicite cioè nella classe — come categoria — che le ha formulate.

La formula stilistica è ben quella del realismo, della dichiarata intenzione di analisi e di pittura della realtà, ma alla controprova vediamo che quella formula accoglie sempre solo parzialmente la realtà storica: tra realtà storica e formula realistica, insomma, esiste uno iato. Proprio una frattura dovuta alla limitazione classista dell'indagine e dell'analisi, alla sua funzione di esorcismo ideologico.

(Dove porre le origini è difficile e si corre il rischio di dover risalire, con rare pause, molto molto indietro, fino a Euripide forse, quando consideriamo la funzionalità emotiva, la presa emotiva immediata dell'azione teatrale, quella funzione catartica che ha consigliato l'analoga struttura ai rituali liturgico-religiosi).

Nel teatro moderno il melodramma e lo scioglimento melodrammatico dei nodi causali dell'evento sono il prodotto sicuro, brevettato, di quella struttura (ripeto ancora che *Traviata* è per me il modello topico e perfetto, la *Dame aux camelias* con in più la musica di Verdi), con tutte le eventuali variazioni possibili. Una delle quali, tentata da Bertolazzi, sa di compromesso o di promessa evolutiva e consiste nell'innesto, su quella struttura idealistica, di una interpretazione della realtà come economicità. O quanto meno la preoccupazione di non dimenticarsene, con quel risultato di ambiguità che è ragione non ultima, oggi ancora, del nostro interesse per la sua opera.

NOTA. Queste pagine fanno parte di un più ampio lavoro, la prefazione a un'antologia delle commedie in dialetto e in lingua di Carlo Bertolazzi, di prossima pubblicazione, edita da Einaudi.