

## Appunti per una rilettura della *Moschetta*

Roberto Alonge

La nuova edizione critica della *Moschetta*, curata da un brillante giovane filologo, Luca D'Onghia (Marsilio, Venezia 2010), offre l'occasione per un ripensamento del celebre testo beolchiano. Eccellente il ricchissimo apparato di note a piè di pagina, prevalentemente linguistiche. Manca però una *sensibilità teatrale*. Fino all'Ottocento i testi teatrali hanno scarsissime didascalie. Ma senza didascalie un testo è incomprendibile: per i lettori, ma anche per attori e registi che lo vogliano mettere in scena. Normalmente si ricorre a didascalie *interpolate*, collocate cioè fra parentesi quadre, per segnalare che non sono dell'autore bensì del curatore moderno del testo. D'Onghia non si sottrae alla fatica di *interpolare* qua e là una serie di didascalie, ma il loro numero è insufficiente, soprattutto nel quinto atto, dove sono maggiormente necessarie.

Preziosa, comunque, l'*Introduzione*, che mette bene a fuoco il quadro critico dell'opera beolchiana. Il giovane studioso osserva che la *Moschetta* è considerata solitamente una *commedia*, non foss'altro per il suo impianto in cinque atti regolari; insomma qualcosa di un po' diverso dal momento più alto di Beolco, rappresentato notoriamente dai due *dialoghi* maggiori, *Parlamento* e *Bilora*, che assomigliano più alla struttura moderna del *dramma* (in questo caso sorta di *atto unico*). Insomma la *Moschetta* come *ponte* fra la stagione alta dei *dialoghi* e la stagione ultima, fatalmente subalterna alla drammaturgia classica (i due adattamenti plautini di *Piovana* e *Vaccaria*, e l'*Anconitana*). Ma anche con qualche anticipazione della *Commedia dell'Arte*, per esempio il soldato Tonin quale Capitan Fracassa *ante litteram*, con relativo contorno di bastonate sostanzialmente innocue.

Ecco, rispetto a questo *cliché* critico consolidato (cui anch'io ho dato colpevolmente il mio consenso), Luca D'Onghia contribuisce a rimescolare coraggiosamente le carte, mostrando che, per intanto, le bastonate non hanno nulla di un gusto farsesco-buffonesco, e che *Moschetta* permane saldamente nell'orizzonte dei due *dialoghi* maggiori, e che della *commedia* ha solo la parvenza. Certo, qualcosa

era stato già detto, in questo senso (soprattutto dall'indimenticabile Baratto), ma D'Onghia ci butta il peso della sua sapienza di filologo e di studioso della lingua, aggiungendo prove documentarie, sfilze di *concordanze*, a conferma che *Moschetta* è un testo *crudel*e, che mette a fuoco rapporti crudeli fra i tre maschi alle prese con la donna che hanno in comune (cfr. *Introduzione*, pp. 25 ss.).

Ma vediamo le cose con calma. Cominciamo pure da Tonin. Scrive giustamente D'Onghia: «Ma di fatto Tonin non si presenta come soldato spaccone se non quando si trova a dover gareggiare per fanfaronaggine con Ruzante nel corso del quarto atto» (p. 29). Ben detto, Luca D'Onghia. Tonin non è un *miles gloriosus*, non è un fanfarone. Ricordiamo quando teorizza – a inizio di quarto atto – circa la bontà del suo procedere, non già con le brusche, bensì *col formai piacenti* (p. 189), letteralmente *col formaggio piacentino*, per dire *con diplomazia*, con le buone, cioè portando il parmigiano in dono (già famoso nel Cinquecento per la sua superiorità su tutti i formaggi). Qui si vede bene che il soldato non appartiene al genere del *militare bellicoso*, e che in lui prevale l'astuzia sulla esibizione della forza. Non è necessariamente un *vigliacco*, ma nemmeno un *bravaccio* a priori. Più della gloria militare, gli interessa il sesso (e il denaro). Certo, il fatto che alla fine Menato lo riempia di botte conferma che Tonin non è propriamente un *duro*.

E passiamo a Menato. D'Onghia fa tesoro di una osservazione di Zorzi, circa il fatto che Menato è un *contadino agiato*, mentre Ruzante è un *povero bracciante*. Zorzi lo ricavava felicemente da una battuta di Menato, all'inizio del primo atto, quando maledice l'amore che l'ha spinto a Padova, all'inseguimento di Betia, lasciando in campagna «buoi, vacche, cavalle, pecore, porci e scrofe con tutto il resto» (p. 100: qui e sempre cito dalla traduzione, anziché dall'originale in pavano, per rispetto dei lettori non specialisti). D'Onghia ne trae tutte le conseguenze, parlando di Betia: «La breve parentesi di equivoca libertà cittadina si chiude per lei alla fine di questa notte memorabile, dopo la quale come sembra di intuire tornerà definitivamente sotto la tutela sessuale (e forse anche economica) del compare» (p. 20). In effetti, agli occhi di Betia, Menato è personaggio doppiamente *charmant*: vincitore sul piano fisico rispetto al soldato (e rispetto a Ruzante); ma anche colui che ha tirato fuori i suoi soldi per riscattarla da Tonin, facendo per lei ciò che non ha fatto il legittimo consorte. Direi insomma – integrando il ragionamento di D'Onghia – che Betia *rientra sotto la tutela* di Menato, ma perché lo percepisce come immagine vincente, al tempo stesso maschia e generosa, che *le dà valore*, perché è pronto a pagare un prezzo per lei.

Non sono invece d'accordo con D'Onghia quando descrive un Menato «innamorato» (p. 10) di Betia, e tanto meno quando parla di «amore vissuto come incantesimo» (p. 20). Sono categorie che vanno bene dal Romanticismo in poi, e che comunque mal si adattano al mondo *bestiale* dei contadini beolchiani. Occuparsi di questi aspri villani – soprattutto nella fase *alta*, di massimo *realismo*, fra i *dialoghi* e *Moschetta* – non può essere un *lucidare le ali alle farfalle* (per dirla con una frase degna di Pier Luigi Bersani). Sì, certo, è proprio Menato a dichiararsi «innamorato», ma così come anche Tonin si confessa «inamorat» (p. 117) della stessa Betia.

Per D'Onghia Tonin è «anch'egli innamorato di Betìa» (p. 10). Ma vi pare possibile che il brutale soldatuccio cognominato Tonin sia *innamorato*? Semplicemente ha una voglia pazza di fare sesso con Betìa... D'Onghia solitamente non ha esitazioni a chiamare la realtà sessuale con nome e cognome; in un caso amabilmente sorride di Zorzi che parlava «senza spiegarsi di “uscita spudorata”» (p. 122). Perché dunque ricorrere al termine *amore*?

Certo, il problema è che Angelo Beolco compone (e recita) per divertire il suo clan di amici colti, comprensivo del protettore Alvisè Cornaro. Anche il massimo di *realismo* risulta cioè *filtrato* da un velo straniante, costituito dallo sguardo ironico che il mondo intellettuale rovescia sulla sotto-umanità rusticana. I quali villani, dunque, ogni tanto si esprimono con le parole che l'autore impresta loro: *amore*, *incantesimi d'amore*, ecc., che appartengono propriamente alla cultura di Beolco e dei suoi amichetti.

Insomma, bisogna *fare la tara*. Il che non toglie che, effettivamente, Menato non è Tonin. Tonin ha voglia di congiungersi carnalmente con Betìa, e dopo averlo fatto una prima volta, ha ancora più voglia di farlo una seconda volta, e per questo si infilerà in casa di Betìa, e tanto peggio per lui. Però Tonin non si impicca per Betìa, è pronto a *restituirla*, pur di riavere i suoi soldi. Ricordiamo la sua riflessione: «Sarebbe rimasta [Betìa] volentieri con me in casa e venuta in campo, ma non mi voglio portar dietro queste banderuole, queste lance spezzate» (p. 190). D'Onghia intende giustamente «banderi» per «banderuole», e considera la complessiva rete verbale di «significato ingiurioso» (p. 190) nei confronti di Betìa. C'è un chiaro atteggiamento *maschilista* in Tonin, per il quale Betìa è, sì, un buon partner sessuale, ma nulla di più. Semmai, è anche un po' puttana. Certo ha un amante istituzionale, un *secondo marito*, Menato. Tonin l'ha capito dal fatto che è venuto Menato a cacciare il denaro, per riaverla: è venuto *il secondo marito*, anziché *il primo*.

(Un'osservazione *en passant* sul nesso sesso/denaro in Tonin, per evitare di concludere erroneamente che il denaro sia l'ossessione dominante. Mi pare sussista piuttosto un certo bilanciamento fra i due poli. Ho il sospetto che Tonin originariamente *si sia lasciato derubare* da Ruzante per poter favorire il suo corteggiamento nei confronti di Betìa, ben conoscendo la miseria economica del mondo contadino: donne disposte a venderci, e mariti disposti ad approfittarne. Ma su questo tornerò più avanti. Certo il primo incontro fra Tonin e Ruzante si apre proprio sui denari del primo che sono scomparsi, ma non si avverte nessun tono *carico*, minaccioso, ma, semmai, una nota fra il rassegnato e l'ironico: «Orbene, i miei denari sono stati rubati, eh?», «Orbé, i me' daner è trag, ah?», p. 130).

Dunque, rispetto a Tonin, Menato è un'altra cosa. Menato è effettivamente *geloso*, non accetta di dividere la donna con Tonin, e di fronte al marito Ruzante, più interessato ai soldi che alla moglie, è lui a mettersi in gioco, a esporsi finanziariamente. E la violenza con cui distrugge Tonin, sorpreso in casa di Betìa, ci fa comprendere che davvero lui *ci tiene* a Betìa.

Ma questo non vuol dire *amore*, che, a mio parere (torno a dire) è parola irricevibile nell'orizzonte della drammaturgia beolchiana. Diciamo semplicemente che

Menato ha una autentica, furiosa, *passione sessuale* per Betìa. Più avanti cercherò di spiegarne l'origine. Per il momento evidenzio il fatto che la donna gli è entrata nella carne, è come una spina, di cui non riesce a liberarsi. Senza però prendere sul serio certe dichiarazioni di Menato, come questa che fa a Betìa a inizio di primo atto: «[...] ma sentite, comare, scappate via con me» (p. 111). Infatti, andata via Betìa, Menato chiude questa stessa scena con siffatta valutazione: «Lo [Ruzante] voglio istigare, in modo che gliene faccia una bella, e lei per dispetto non ci vorrà più stare: e io la prenderò, e farò poi tanto, tanto che tornerà con lui. E poi sarò, come si dice, Signore dei signori», nell'originale «Domino dominante» (p. 115), storpiatura di uno scritturale *Dominus dominantium*. Evidente che il progetto non sta nella *fuga d'amore* con Betìa, ma in una posizione adultera *dominante* di Menato rispetto a una coppia lacerata ma data comunque come *esistente e perdurante*.

È necessario quindi indagare da vicino il personaggio di Betìa. Abbiamo diversi indizi. Primo atto, scena di corteggiamento Tonin-Betìa. L'uomo fa le sue *avances*, ma la donna sta chiaramente al gioco, fa la vezzosa, e poi se ne esce con la zorziana «uscita spudorata» di cui si è detto, la battuta «Ma fate un brodo, così ne avranno tutti...» (p. 122), dove *bruò, brodo/broda*, allude a *sperma*. E, da ultimo, il sin troppo esplicito scambio finale:

TONIN. Vorrei essere un cesto, così adesso che andate a dar da mangiare alle galline mi terrestre il manico in mano, e voi che vorreste?

BETÌA. E io vorrei che ciò che tocco diventasse subito polenta. (p. 123)

Diciamola in modo franco: Betìa è una donna sensuale, calda. Patisce le scarse attenzioni del marito, e si rifà prontamente con altri uomini. Ce lo fa capire un prezioso scambio di battute del primo dialogo fra Betìa e Menato, quando la donna dichiara la sua determinazione a non voler riprendere la relazione adulterina:

BETÌA. [...] Andate pure a fare i fatti vostri, che mai più, compare, mai più e per sempre.

MENATO. Mai più, eh? Vi fa buona compagnia il mio compare? (p. 111)

Se Betìa *si sottrae* – ragiona lucidamente Menato – è perché il compare Ruzante fa *miglior compagnia* (sessuale, ovviamente) alla moglie. L'amante ha la funzione di surrogare le manchevolezze del coniuge. Vale per il passato, ma vale anche per il presente. Betìa è ben disposta verso il corteggiamento di Tonin, il quale – in quanto soldato – sarà un uomo aitante, anche se non è un *duro*.

Quando è ingannata da Ruzante, Betìa non esita un attimo ad andarsene di casa, e va propriamente a imbucarsi nella casa di Tonin. Si accoppia con lui mentre Tonin parla con il marito fuori della porta. È facile evocare la sequenza analoga della *Calandria*, ma là è un libero rapporto fra un servo e una serva, e il terzo che ascolta fuori dell'uscio è un terzo servo, che non ha nessun legame con la donna. Beolco seleziona il precedente illustre ma lo incolla in un contesto diverso, chiaramente più *drammatico*. Betìa è la moglie dell'uomo che sta fuori dell'uscio; e non esita un attimo a farsi *scuotere il pilliccione* (direbbe Boccaccio) praticamente sotto gli oc-

chi del marito, forse *in piedi*, in una postura di animalesca brutalità. E quando ha finito, appagata nei sensi, si mostra sfrontatamente al marito dalla finestra della casa del soldato. Gli dice in faccia che il soldato è uomo da soddisfarla sessualmente, a differenza di lui. Prima rievoca il *passato*, rinfacciandogli la sua ignavia fallica («E poi quando siamo a letto, quando ci dovremmo consigliare come devono fare marito e moglie, dormi come un ciocco!», p. 172), e poi passa al *presente*: «Va' pure, e toglitimi da davanti, e va' in tanta malora che non ti senta mai più menzionare, che sono in un posto dove avrò miglior tempo, anzi volli dire miglior compagnia, di quella che mi facevi» (p. 174).

Che dire poi di quando Betìa esce dalla casa del soldato, preceduta da Menato? Ha acconsentito, ma non *per il marito*, bensì *per Menato*. Deve avere fatto effetto su di lei – abbiamo già detto – il fatto che Menato abbia pagato di tasca sua, per emanciparla. Betìa è lusingata dell'interesse che Menato evidenzia. E capisce benissimo che Menato si rifarà su di lei, che sarà lei a *ripagare in natura* il proprio affrancamento, sottoponendosi di nuovo alle brame sessuali dell'uomo. Eppure, nonostante questo (o, forse, *proprio per questo*) è assolutamente impudica nel momento del congedo:

MENATO [*a Tonin*]. State con Dio, uomo da bene.

BETÌA. State con Dio, e molte grazie della vostra compagnia... se possiamo anche noi... vedete?

TONIN. Fin tanto che mi tolgo da questo qui, grazie molte! Sapete bene signora che tutti i bergamaschi sono uomini dabbene... (pp. 185-186)

Osserva nel suo commento D'Onghia che la battuta di Tonin cela «un'ovvia allusione alle proprie capacità amatorie» (p. 186). Tonin non nasconde – di fronte al *marito* Ruzante e all'*amante* Menato – di aver fatto sesso con Betìa. E fin qui, passi. Ciò che appare invece sconcertante, quasi oscena, è l'improntitudine di Betìa, che precede con la sua battuta l'esternazione di Tonin, confessando platealmente – anche lei *coram populo*, cioè davanti a *marito* e *amante* – di aver copulato con Tonin. Dichiara, anzi, che la cosa è stata di suo soddisfacimento («molte grazie della vostra compagnia», cioè il partner le ha fatto *buona compagnia*), e addirittura evoca velatamente la possibilità di *contraccambiare*. Non è il solito gusto malizioso alongiano. È l'ottimo D'Onghia a scrivere: «Betìa allude forse all'intenzione di ricambiare l'ospitalità ricevuta (come tenterà in effetti di fare più tardi introducendo in casa proprio Tonin)» (p. 186).

Dove voglio arrivare, con tutto questo? Voglio affermare che Betìa ha una personalità forte; è una contadina del Cinquecento, fatalmente *sottomessa* al potere maschile (Tonin dichiara di essere pronto a restituirla o a tenercela, per eventualmente *portarsela al campo militare*, come fosse un *oggetto* di sua proprietà); e tuttavia, entro questi limiti oggettivi, è una creatura energica, volitiva, che rivendica il proprio diritto al piacere sessuale e che, anzi, proprio giocando un amante contro l'altro (Tonin contro Menato), e tutt'e due gli amanti contro il marito, riesce a ritagliarsi lo spazio della propria *autonomia*.

In questo contesto il passaggio dalla campagna alla città ha un senso. Può anche darsi – come pensava Ludovico Zorzi – che Ruzante si sia rifugiato a Padova sotto la pressione delle invasioni militari, frequenti nella storia di Venezia dei primi decenni del Cinquecento, e che poi non abbia trovato la forza di rientrare in campagna. Ma se Ruzante non è tornato, Menato è tornato. Forse anche perché Ruzante è un proletario, che ha solo la ricchezza delle proprie braccia, e Menato invece è un piccolo benestante. Menato ha dei motivi per tornare a vivere in campagna; Ruzante no. Anzi, Ruzante – vivendo in città di espedienti – ha imparato che *si può vivere* (sia pure solo di espedienti, appunto), senza bisogno di lavorare. La micro-criminalità urbana degli imbrogli e dei furtarelli è alternativa alla pena della vita del bracciante. Cosa ci racconta Ruzante, appena entra in scena? Che ha rubato dei soldi che Tonin gli ha affidato da portare a un altro. E poi cosa fa? Organizza come rubarsi il vestito e il cappello che Menato ha affittato per lui. E infine vorrebbe farsi dare da Tonin i soldi che Menato gli ha rifilato per il riscatto di Betia. Insomma, i cinque atti sono pieni delle malefatte (due portate a termine, la terza solo progettata) di Ruzante. È la prova provata che Ruzante si è ormai *inserito* nel mondo della piccola delinquenza urbana. La nuova visione del mondo di questo Ruzante *inurbato* è espressa puntualmente dalla sua battuta a inizio di quarto atto, circa il proposito di strappare a Tonin i soldi concessigli da Menato: «Cancaro, la sarà bella a guadagnar dinari senza laorare, con braosari!», «Canchero, sarà bello guadagnare denari senza lavorare, con bravate!» (p. 192). La vita in campagna è una esistenza di stenti e di lavoro, ma la vita in città non conosce la pena della fatica.

Ma Betia? Come incide, su Betia, il passaggio dalla campagna alla città? Non abbiamo molti elementi, ma qualcosa intuiamo, del suo legame con Menato. Betia è molto fredda, quando Menato torna alla carica, chiedendole di restituirlo all'antico ruolo di *amante*. Significativa la replica dell'uomo:

MENATO. Orbene, state a Padova, voi; siete diventata una gran maestra, siete diventata, come si dice, cittadina. Non si può più, come si dice... canchero!

BETIA. Son quel che sono, e sono fatta come mi vedete. Se io sto a Padova, voi state di fuori. (p. 107)

Comunque sia andata, ora che Ruzante e Betia vivono in città, e non più in campagna, Betia si sente *più libera*. L'aria della città rende liberi. O almeno, la lontananza fisica da Menato (rimasto forzatamente in campagna, per via di tutti i suoi «buoi, vacche, cavalle, pecore, porci e scrofe con tutto il resto») ha emancipato Betia dalla sudditanza sessuale a Menato. Che in passato, in campagna, ci fosse una relazione adulterina fra Betia e Menato, risulta chiaro dal testo (e le note di D'Onghia lo confermano). Le motivazioni saranno state le stesse che guidano – nel presente – all'intrallazzo con Tonin: un marito che trascura la moglie; una moglie sessualmente esigente; anche il fascino (diciamo così) di un amante molto più ricco del marito miserabile. Però, alla distanza, il rapporto con Menato sarà risultato soffocante. Sicché, presumibilmente, il trasferimento in città è stato vissuto da Betia come l'occasione di una *liberazione*. D'Onghia non commenta questo pas-

saggio, ma a me il testo sembra allusivo: «Se io sto a Padova, voi state di fuori» (p. 107), «S'a' stago a Pava, e vu sté de fuora». Betia *sta in città*, e Menato *sta fuori*, fuori città, ma anche *fuori dal corpo di lei*. Il vincolo si è spezzato, proprio grazie al trasferimento. Betia ormai abita in città, a Padova, e si percepisce come *cittadina*, si sente superiore alla condizione campagnola di Menato, al cui vassallaggio sessuale intende sottrarsi. C'è anche compiacimento e rivalsa, quando gli dice sul naso: «Non mi mancherà mica dove andare se vorrò, che ne ho ben cento che non sono figli della paura: dico soldati» (p. 112). Menato le ha proposto di fuggire con lui, e Betia ribatte che, se proprio deve andarsene di casa, ha tante possibilità, e allude propriamente al soldato Tonin, vicino di casa.

Dunque, ricapitolando. Menato insegue Betia, per riportarla verso il *passato*. Ma Betia ha sete di *futuro*, di cambiamento, e non per nulla finisce tra le braccia del soldato. Ma è proprio Menato che viene a riprendersela, in casa di Tonin, come *delegato del marito*. Betia accondiscende: un po' perché non ha scelta (Tonin, in fondo, preferisce i soldi a lei; *la ridà indietro* in cambio del denaro che Ruzante gli ha rubato), e un po' perché la generosità economica di Menato l'ha colpita, l'ha impressionata, in qualche modo l'ha sedotta. Ma conserva un margine di risentimento verso Menato, proprio per il peso della vecchia subalternità sessuale. Ed è questo che spiega la spudoratezza delle sue battute, che abbiamo visto testé. Le quali risultano, in definitiva, rivolte più contro Menato che contro Ruzante. Come se gli dicesse: *Sì, torno a stare con te, ma starò anche con il soldato. Almeno tutte le volte che vorrò*. E proprio per mettere subito in pratica il suo nuovo spirito di *autonomia*, non esita a far passare in casa propria il soldato, pur sapendo che la cosa è azzardata, avendo intorno due uomini, *due mariti*, Ruzante e Menato.

Concludo con l'analisi di Ruzante. Il personaggio più complesso, più enigmatico. La domanda capitale è questa: cosa sapeva, Ruzante, della relazione fra Betia e Menato, quando vivevano tutt'e tre in campagna? Sapeva? Non sapeva? Immaginava? Indovinava, ma taceva, per qualche piccolo inconfessabile utile (lui povero bracciante, Menato piccolo proprietario)? La domanda è difficile. Proviamo a girarci intorno, a prenderla alla lontana. Vediamo cosa succede nel presente, quando Ruzante si traveste per tentare Betia. È sufficiente che Betia gridi un po', perché sia Ruzante a cedere. E ancora peggio avviene quando la scopre in casa del soldato. Fa finta di credere che Tonin stia *governando* la mula (e non già Betia), ma è Betia stessa – abbiamo già visto e citato – a dirgli sul muso che ha miglior *compagnia* (sessuale) con Tonin che con lui. Insomma, Ruzante sa di essere un *perdente*, ma si adatta, acconsente, non ne fa una tragedia. È il mondo contadino del Cinquecento (lo conosciamo anche per altre vie, attraverso i Rozzi e i Pre-Rozzi del Senese, per esempio<sup>1</sup>). Non siamo nella Sicilia di *Cavalleria rusticana*. Non per nulla si parla anche di *collettivismo sessuale* nelle campagne di quegli anni.

Insomma, non dobbiamo stupirci più di tanto. Ma bisogna trarne le doverose

1. Rimando alla mia vecchia tesi di laurea, poi pubblicata: R. Alonge, *Il teatro dei Rozzi di Siena*, Olschki, Firenze 1967.

conseguenze. *L'accettazione* non può non portare con sé – in un quadro di povertà e di miseria – la ricerca di un minimo di *tornaconto*. Lo vediamo in *Bilora*, dove il contadino è disposto a riprendersi la moglie, senza fare nessuna storia, con qualche soldo di *indennizzo*. E lo vediamo in *Moschetta*, quando Tonin chiede a Ruzante di restituirgli i soldi, se vuole riavere Betia. Ruzante non ha nessuna esitazione: preferisce lasciare la moglie in casa di Tonin, e, semmai, sollecita Menato (che scalpita per riprendersela): «Siete ricco, voi, compare, glieli potete dare tutti voi [i soldi, a Tonin], sapete, è pure anche la vostra comare...» (p. 180). Secondo D'Onghia, Ruzante qui «insiste sul legame di parentela che obbliga Menato a intervenire per il bene di Betia» (p. 180), ma io – che sono di scuola andreottiana – ci vedo una allusione più pregnante: *Siete ricco, siete l'amante, pagate voi!* D'altra parte, nello stress dell'affronto finale con Tonin, Menato si lascia scappare la verità: «Sono io, vorremmo che ci deste la nostra donna, se vi sta bene», «A' son mi, a' vossan ch'a' ne dassé la nostra femena, piasantove mo' a vu» (p. 181). Dunque *la nostra femena, la nostra donna*, quella che è *in comune*, fra Ruzante e Menato. Ma – si noti bene – Menato dice tutto questo *davanti a Ruzante!*

D'altra parte, lo stesso Ruzante aveva detto a Betia, furiosa per l'inganno del travestimento: «Perdono moglie, il Diavolo mi ha tentato! E poi è stato anche il mio compare che mi ha insegnato! [...] è stato il mio compare, che il canchero gli mangi... che mi ha sobillato, che non l'avrei mai pensato da solo: "Fatelo, fatelo compare, che saprete almeno se vi sarà fedele, fatelo"» (pp. 169-170). Incolpare il compare ha un senso solo se il compare è anche *l'amante*, e non per nulla Betia, per parte sua, evita di incrudelire contro il compare («Sì sì, scaricala pure addosso al mio compare, che ha buone spalle», p. 170).

In conclusione, siamo di fronte a un quadro complesso, a una psicologia sfumata, dolorosamente variegata. Ruzante *sa*, ma fa finta di non sapere, per un fondo di dignità verso sé stesso. Anzi, direi che è persino più complicato di così. Penso a un passaggio sinistro, quando, nel terzo atto, Menato esterna il suo disappunto per Betia rifugiata in casa di Tonin:

MENATO. Potta di chi vi fece! Dato che le siete andato a raccontare queste storie, vedo bene che non l'avremo più! [a' no l'averom pì!]

RUZANTE. Ma che vi importa a voi questo, se non l'avremo? [se no l'averon?] (p. 179)

Ruzante *sa*, ma *rimuove*. Menato però talvolta è incauto, parla troppo esplicitamente, e Ruzante è costretto a riprendere coscienza della realtà, e il suo stupore è una *finta ingenuità*: domanda ma conosce la risposta; attraverso il suo interrogativo ridiventa consapevole del fatto che cerca di nascondere a sé stesso, che Menato è a tutti gli effetti *il secondo marito*.

Similmente, già prima, a inizio di secondo atto, quando Menato cerca di rassicurarlo intorno al progetto del travestimento per verificare l'onestà di Betia:

MENATO. Ma sì, per Dio, come vi devo dire, compare, sapete che vi ho sempre voluto bene, e, come si dice... capite?

RUZANTE. Forse non lo so, compare? Quando volevate ammazzare quello che aveva parlato della vostra comare, non lo so io che lo facevate per mio amore? (p. 138)

S'intende che, in altre occasioni, Ruzante *ci marcia su*, sfrutta la situazione, ne trae il proprio guadagno. D'Onghia intuisce – in un punto – questa finezza di discorso, là dove, nell'*Introduzione*, scrive:

Talora si ha l'impressione che tanta ingenuità nasconda una vena di calcolo, come quando, pur di non tirare fuori i soldi che ha truffato a Tonin, Ruzante si trincerava dietro affermazioni apparentemente banali e in realtà – sempre per il pubblico – molto ambigue: «A' si' rico vu, compare, a' gh'i possé dare tutti vu, saì-vu, l'è pur an' vostra comare...». (p. 25)

Ma è l'eccezione (confermata dalla glossa a piè di pagina che registra «un atteggiamento in bilico tra ingenuità e calcolo», p. 180). In generale, all'interno del suo pur sempre prezioso commento, D'Onghia opta solitamente per formulazioni più sfuggenti, più incerte, tirando in ballo via via il *disarmante candore* di Ruzante (p. 24), l'*inconsapevole autoironia* (p. 138), l'*ironia drammatica* (p. 179), *ambiguità* (p. 181), *involontaria autoironia* (p. 182), e simili.

Tutto questo – a mio modesto parere, ma potrei fallare – non è contraddetto (ma, anzi, è confermato) dallo strano timbro che *Moschetta* assume a partire dalla seconda scena dell'atto quarto, quando Ruzante irrompe con una lancia in mano, a minacciare Tonin<sup>2</sup>. Può sembrare curiosa e inaspettata questa immagine *combattiva* di Ruzante, al finale della commedia, dopo che tutto sembra essersi aggiustato, grazie all'accordo trovato e praticato da Menato. Ma *Moschetta* è un testo complicato, e Ruzante *in primis* è personaggio articolato, con lati oscuri, indecifrabili.

È un contadino trapiantato a Padova, ma, una volta arrivato in città, *si è inurbato*, ha perso i connotati *vitali* e *vitalistici* del contadino, legato alla terra. Si è trasformato nel rappresentante di un sottoproletariato urbano un po' losco, che vive di furberie e di piccoli latrocinii. Una sorta di greve cinismo si è impadronito di Ruzante, ormai non molto lontano dal Pacifico della *Lena* di Ariosto, che scientemente prostituisce la moglie al padrone di casa, per non pagare l'affitto. Sugli scambi e i prestiti fra Ariosto e Beolco sappiamo già molto, grazie a Padoan, e adesso ancor più grazie a D'Onghia (cfr. pp. 49-62), ma non mi pare che questa suggestione sia stata messa in conto. Non so dire *chi si ispira a chi* (perché l'intreccio dei due testi è cronologicamente controverso), ma sulla interconnessione fra i due *triangoli familiari* non avrei dubbi<sup>3</sup>.

2. Veramente D'Onghia non segnala che Ruzante abbia una lancia in mano; era Zorzi a ipotizzare il tipo di arma (sulla base delle battute e dei movimenti impliciti del personaggio). Comunque, quando arriva Menato, due scene dopo, la sua domanda al compare è puntuale: «Che vogliono dire queste armi?» (p. 204).

3. Per la *Lena* mi permetto di rinviare alle mie pagine, R. Alonge, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000-2003, vol. 1, pp. 68-78.

E, tuttavia, forse, Ruzante non è propriamente Pacifico, non è un professionista del lenocinio. Al di sotto di tutto permane una psicologia ferita, che può anche determinare accensioni violente, come in questo inizio di atto quarto, dove colpisce la gravidanza della parola *onore* evocata da Ruzante, quando parla con Menato, che non capisce perché sia diventato così pugnace: «Mi, compare, a' vuo' combattere co ello per el me' anore» (p. 205), «Io, compare, voglio combattere con lui per il mio onore». Il coito fra Betia e Tonin dietro la porta, *sotto il naso* di Ruzante, è la radice segreta di questa esplosione di aggressività apparentemente insensata contro Tonin. È quel *coito in presa diretta* che ha *tolto l'onore* di Ruzante, anche se il personaggio evita di dichiararlo in modo esplicito. (Naturalmente c'è una *sottovalutazione* di Tonin, che deriva da un equivoco, ma questo è un altro discorso<sup>4</sup>).

Mi rendo conto che Ruzante è davvero un personaggio molto sfaccettato, veramente problematico. Per questo ho scritto che *forse* non è Pacifico. Non è infatti da escludere una lettura più disincantata, più torbida e più torva (e che potrebbe anche coesistere con l'interpretazione che abbiamo formulato). In fondo Ruzante *ferito nell'onore* punta non tanto a punire Tonin in uno scontro da *Cavalleria rusticana*, ma mira piuttosto a un *indennizzo economico*, chiede a Tonin i soldi che gli ha dato Menato. Ruzante sa che c'è stato *commercio sessuale* fra sua moglie e Tonin, e dunque opera un po' come un impassibile cassiere che, a cose fatte, *passa all'incasso*.

18

Ma ci preme provare a scavare nel fondo più segreto di Ruzante, nell'arcano del suo rapporto sessuale con Betia. Ci sono due frammenti che tornano utili. Abbiamo visto che, a letto, Ruzante trascura la moglie, ma ciò non impedisce che abbia qualche uzzolo di avventura extraconiugale. In finale di primo atto, quando è contento per aver derubato Tonin, e si illude anche che Tonin abbia paura di lui, sbotta in una fantasia lussuriosa. Osserviamo subito lo stretto legame che si instaura, fra *autostima* (per la doppia vittoria: Tonin derubato e Tonin spaventato da lui) e *progettualità sessuale*. Il sesso come coronamento di un momento di esaltazione esistenziale. Ma leggiamo la battuta: «Non voglio neanche andare a casa, voglio andare... che ho visto una ragazza che la voglio portar via o per forza, come si dice...» (p. 136). È probabile – avverte Zorzi – che Ruzante, così dicendo, mostri la borsa che contiene i denari rubati a Tonin. Il senso, dunque, è che avrà la ragazza, *o per amore o per forza*, cioè *o per amore dei denari* o con la violenza. Ne viene fuori un tratto *nero* di Ruzante, frequentatore di ragazzotte di fuorivvia, di semi-prostitute urbane, forse anche un Ruzante un po' stupratore.

Ma a questo profilo livido, sorprendentemente laido, se ne contrappone un altro, del tutto opposto. Siamo nel terzo atto. Ruzante ha concluso un'altra gherminella, ha fatto credere a Menato di essere stato derubato degli abiti del travestimen-

4. Nello scontro di fine primo atto Tonin è stato *arrendevole* con Ruzante, per non compromettere il suo corteggiamento di Betia. Ruzante invece ha interpretato tutto questo come il segno di una paura che il soldato avesse di lui. Importa sottolineare questo equivoco, perché, diversamente, non si capisce lo spirito *bellicoso* di Ruzante all'inizio del quarto atto. Il personaggio ritiene cioè, a torto, che il soldato sia intimidito da lui.

to, che si vuole invece tenere per sé. Spedisce Menato all'inseguimento dei supposti ladri, e commenta soddisfatto: «Al sangue del canchero, gliel'ho proprio ficcata in saccoccia: adesso voglio andare anch'io a casa a mettermi nel letto vicino a Betìa, e farmi ben coprire da lei» (p. 159), «a ficarme in letto a pe' della Bettia, e farme ben coprire a ella». D'Onghia intende la frase come «ovvia allusione al rapporto sessuale che Ruzante intende consumare per sancire l'avvenuta riconciliazione» (p. 160), ma io direi – piuttosto – per sancire il suo secondo trionfo. Scatta lo stesso nesso fra *autostima* e *progettualità sessuale* che abbiamo visto sopra, in riferimento a Tonin. Curiosa la direzione di marcia: se l'autostima deriva da una vittoria su Tonin, *lo straniero*, Ruzante va *fuori casa* («Non voglio neanche andare a casa») a cercare sollazzo. Se invece la cosa riguarda Menato, sorta di *secondo marito*, allora gioia e tripudio saranno *in casa*, con Betìa. Come dire che, solo se gli riesce di *ficcarla in saccoccia* a Menato, può ancora godersi la sua donna (che solitamente si gode Menato)<sup>5</sup>.

Come si conciliano queste due immagini contrapposte della sessualità di Ruzante? Che senso ha la insolita prassi di Betìa di far l'amore stando sopra al marito? D'Onghia richiama la novella di Calandrino del *Decameron*, IX, 3, il quale – convinto dal medico di essere *incinto* – rinfaccia alla moglie: «Oimè! Tessa, questo m'hai fatto tu, che non vuoi stare altro che di sopra: io il ti diceva bene!». Il rinvio è però generico, mentre occorre entrare *dentro la novella* per capire meglio. Proviamo a leggere il testo di Boccaccio. Ancora Calandrino: «[...] io non la dovevo mai lasciar salir di sopra. Ma per certo, se io scampo di questa, ella se ne potrà ben prima morir di voglia». Prendiamo nota: *morir di voglia*. Qui è più chiaro cosa significhi l'approccio *maschile* di Tessa nel gioco dell'intimità coniugale; è metafora di una brama erotica irrefrenabile della donna, che ha il coraggio del proprio desiderio. La stessa cosa avviene in un'altra novella, IX, 5, in cui Calandrino s'innamora di una giovane, la quale, fingendo di contraccambiare, «in terra il gittò e saligli addosso a cavalcione e tenendogli le mani in su gli omeri, senza lasciarlosi appressare al viso, quasi come un suo gran disidero il guardava dicendo: "O Calandrin mio dolce, cuor del corpo mio, anima mia, ben mio, riposo mio, quanto tempo ho io disiderato d'averti e di poterti tenere a mio senno!"». È la riproposizione dello stesso fantasma di IX, 3: la donna a cavalcioni del maschio è una donna che rivendica il proprio piacere, che si fa soggetto e attore della pulsione carnale che la agita, mentre la posizione del maschio *sottoposto* allude a una sua dimensione *passiva*, per così dire *femminile*.

Se tutto questo è vero, allora le diverse facce di Ruzante non devono stupirci. C'è un lato *attivo*, *maschile* di Ruzante che si esprime con le ragazzotte di fuorivia e le semi-prostitute urbane; ma c'è un lato *passivo*, *femminile*, che viene esaltato

5. Zorzi ha ben notato il nesso, ma senza distinguere con finezza fra eros extra-familiare ed eros familiare: «La volontà di potenza celebra la vittoria in un'orgia sessuale, dalla quale è naturalmente esclusa la moglie» (Ruzante, *Teatro*, prima edizione completa; testo, traduzione a fronte e note a cura di L. Zorzi, Einaudi, Torino 1967, p. 1401). Cfr. anche ivi, p. 1408 («di nuovo la volontà di potenza prende la via dello sfogo sessuale»), dove però Zorzi non spiega perché questa volta il sesso *includa* la moglie.

dalla personalità sensualmente *forte* di Betìa. Vale la pena di osservare che per D'Onghia (ma anche per Zorzi) la battuta di Ruzante «ficarme in letto a pe' della Bettia, e farne ben coprire a ella» vale «mettermi nel letto vicino a Betìa, e farmi ben coprire da lei», ma in realtà «a pe'» significa letteralmente «ai piedi». Non c'è dubbio, insomma, che Betìa sia una donna temperamentosa, interessante, provocante, e che meriti un Ruzante felice di stare un po' masochisticamente *ai suoi piedi*. E, certo, l'amplesso con Tonin praticamente sotto gli occhi del marito è un gioco *hard* che impressiona Tonin. Voglio dire che siamo abituati – per pigrizia intellettuale – a leggere la sequenza quale puro innocuo gioco letterario di ricalco dell'antecedente illustre della *Calandria*; comunque come mera *trouaille* verbale del protagonista maschile. Mentre il punto dirimente consiste nel fatto che è la donna – *la moglie* – a partecipare attivamente al crudele *divertissement*. Betìa non è propriamente *la mula*, la bestia passiva governata dal maschio; la sua finta passività seconda ed eccita straordinariamente Tonin (il quale, anche per questo, sente l'urgenza di andare a infilarsi in casa di Betìa poche ore dopo il congiungimento). Ma tutto questo spiega anche l'accanimento con cui Menato insegue la donna, ci fa capire che lui pure ne conosce il fascino maliardo.

Viene così fuori il ritratto (inaspettato) di una commedia *nera*: Ruzante è cornificato due volte, dal soldato e dal compare. È *cornuto e mazziato*, in senso anche letterale, bastonato ferocemente da Menato. Il sesso, il possesso del corpo di Betìa, diventa metafora di un rapporto di potere. Nel finale Menato dispiega la *geometrica potenza* della sua violenza, manganellando, uno dopo l'altro, l'amante e il marito, Tonin e Ruzante, e svelando un gusto sadico di notevole spessore. Non solo per come distrugge doppiamente Ruzante – mentalmente e fisicamente –, prima facendolo dubitare di sé stesso, espropriandolo della propria casa, e poi battendolo a suon di randellate; ma anche per come pesta e umilia Tonin, che resta buttato in un angolo, come uno straccio, tutto sanguinante – dobbiamo immaginare – mentre Menato porta avanti con voce alterata il suo dialogo con lo sbalordito Ruzante. Potremmo persino ipotizzare che allunghi almeno le mani su Betìa, mentre minaccia il povero marito («Sta' certo, ubriaco, che ti farò smaltire il vino, se mi alzo!», p. 218). Ma la cosa più sconvolgente, allora, sarebbe ancora un'altra: che Menato gode a riprendere possesso del corpo di Betìa non solo con Ruzante *fuori della porta di casa*, ma anche con Tonin *dentro la casa*, gettato in un canto, appunto, ridotto a un cencio pieno di lividi e di sangue. Tonin si compiaceva di possedere Betìa tenendo *il marito al di là dalla porta*; Menato tiene contemporaneamente *il marito al di là e l'amante al di qua della porta*. La stessa Betìa è coinvolta e travolta dalla furia *bestiale* di Menato. Esce di casa implorando istericamente pace, al punto, che i due uomini pensano che sia «spiritata» o «stregata» (p. 225).

Ho detto della furia *bestiale* di Menato, *et pour cause*. Menato ha le reazioni tipiche di un animale che – per conquistare il partner con cui accoppiarsi – combatte vince e uccide la fiera rivale. Menato ne distrugge due in un colpo solo, in un'orgia – appunto *bestiale* – di sangue e di sperma. Il *realismo* di Angelo Beolco non può fare a meno di fotografare una condizione villanesca assai prossima all'univer-

so ferino, privato però – a differenza del *Parlamento* e di *Bilora* – dell’ancoraggio alle ragioni della storia e della lotta di classe.

Da notare infine che l’accattivante efficacia di questo finale di commedia (se pure possiamo ancora chiamarla *commedia*) è tutta fondata su quella che pure è sembrata a Zorzi una *incertezza di scrittura drammaturgica* (Beolco non segnala con un paio di doverose didascalie – assolutamente opportune e necessarie – né che Tonin si introduce furtivamente in casa di Betìa, e nemmeno che, all’arrivo successivo di Menato, si svolge in casa di Betìa un duro scontro fra i due uomini). Effettivamente è il lettore che deve indovinare tutto questo, leggendo fra le righe, *inventadosi* lui le didascalie che mancano. A mio modesto parere, però, tutto questo non attenua minimamente il valore della *pièce*, che esibisce, tutt’al contrario, un formidabile *coup de théâtre*: lo spettatore sente urla e lamenti, e non capisce *chi picchia chi*. Immagina che il vincitore sia il soldato, per mere ragioni professionali, e scopre all’ultimo che si tratta di Menato. Come dire che Beolco attore-regista (ci si passi la forzatura del termine *regista*) anticipa genialmente di quattro secoli ciò che si chiamerà la *partitura d’attore* (invece del vecchio *copione*). La *scrittura drammaturgica* cede il passo alla *scrittura scenica*.

Qualche ultima riflessione in ordine sparso. Nel riassunto della commedia che D’Onghia stende alle pp. 10-1 si dice che Ruzante e Betìa si sono trasferiti a Padova «da poco» (p. 10). Sì, l’*Egloga-Moschetta* si esprime in questo senso («non sono neppure otto giorni che siamo venuti a stare qui a Padova», p. 238), ma la versione definitiva no. È un dettaglio di qualche peso, che giustamente l’autore lascia cadere nella stesura ultima, per diverse considerazioni. Ruzante deve avere il tempo di *inurbarsi*, di fare la sua carriera di mariuolo cittadino; Betìa il tempo di guardarsi intorno, di sentirsi desiderata da altri maschi. E la stessa fregola di Menato ha un senso se sono passati alcuni mesi, non solo alcuni giorni.

Del tutto discutibile (nel senso che *se ne può discutere*) la questione del travestimento di Ruzante. Menato apriva un ventaglio, proponendo una triplice ipotesi: «da cittadino o da soldato o da studente» (p. 142). D’Onghia intende che Ruzante sia «travestito da soldato spagnolo» (p. 10), essenzialmente sulla base della battuta del personaggio allorché entra in scena con gli abiti procuratigli da Menato: «Potta, nessuno avrebbe dubbi sul fatto che sono uno spagnolo» (p. 146). Mi permetto di esternare qualche dubbio. Non tanto per via della «gonella», che è la tunica che poteva essere anche piuttosto corta e rozza, portata da persone di bassa estrazione, costrette a muoversi agilmente, come contadini, pescatori, e dunque anche soldati. Ma perché mi sembra incongrua una figura di soldato che non ha nemmeno un’arma a caratterizzarlo come tale (nel testo manca ogni indicazione in proposito, sia come *didascalie esplicite* che come *didascalie implicite*). E poi il titolo della commedia allude a un «favelare fiorentinesco moschetto», come dice l’*Egloga-Moschetta* (p. 229), cioè a una lingua tosco-cortigiana, adatta allo «scolaro», allo studente universitario. Se ci fosse stata una scelta decisa a favore dell’immagine del soldato spagnolo, sarebbe stato più agevole puntare sulla contraffazione lin-

guistica a base di *s* finali (del tipo «la mias morosas, ve daranos de los dinaros», p. 151), che a Ruzante riesce più facile di quanto non gli risulti l'impiantare desinenze in *-ano* e *-ono* per simulare la lingua italiana. Insomma, mi sembra più semplice accettare l'orizzonte del vissuto contadino. Cittadino/soldato/scolaro – osserva lo stesso D'Onghia – sono «categorie estranee al villano sia socialmente che linguisticamente» (p. 142) e dunque, in qualche modo, *intercambiabili*. Ruzante – per così dire – *pasticcia un po'*, sovrappone l'abito del soldato spagnolo (disarmato) a quello dello scolaro; inizia parlando una sorta di goffo idioma tosco-cortigiano e finisce parlando uno sgangherato spagnolo, che gli viene fuori – alla fine dell'incontro – dall'invenzione del riferimento storico della *muzzarola* (l'esodo di massa dei contadini verso Padova per sfuggire alle violenze soldatesche: cfr. pp. 151-2).

Questione didascalie. Ho detto che D'Onghia è avaro di didascalie, soprattutto nel quinto atto, che pone problemi di didascalie di un certo interesse, ma anche qualche battuta enigmatica. Siamo di notte; per un po' Ruzante e Menato si aggirano armati di tutto punto per le viuzze della città (ma in realtà, assai credibilmente, Menato mena per il naso Ruzante, facendogli fare cento volte il giro di casa sua), ma poi, a un certo momento, Menato pianta Ruzante a un crocicchio e se ne va. Se ne va dicendo: «State qui su questo cantone, e se viene qualcuno picchiatelo senza nessuna pietà, e io sarò al forno dei massari, e finirò di caricare. Non ve ne andate se non vengo» (p. 214). Che cosa è il «forno dei massari»? Un riferimento topografico che ci sfugge? Forse, ma probabilmente *anche*, al tempo stesso, una allusione in codice. D'Onghia osserva che «forno» vale “organo sessuale femminile”, e che «caricare» («cargare») può significare “possedere sessualmente una donna” (p. 214). Menato si fa beffe di Ruzante, dicendo, in modo velato, che mentre il marito starà sul cantone, lui andrà a godersi la di lui moglie. Peccato che il letto di Betia sia già occupato da Tonin...

E qui, propriamente, manca una didascalia che D'Onghia avrebbe dovuto interpolare. Qui davvero ci voleva. Il lettore deve comprendere a che punto del quinto atto – nel buio della notte dispiegata – Tonin esce da casa sua e si insinua in quella di Betia. Zorzi inseriva una didascalia in tal senso dopo le prime sei battute che si scambiano Ruzante e Menato. D'Onghia non si pronuncia, e anzi, quando Betia cerca di impedire l'ingresso a Menato, annota – fin troppo *prudentemente* – che «per spiegare il rifiuto [da Betia] opposto a Menato, sembra opportuno ipotizzare che Betia abbia fatto entrare in casa Tonin» (p. 214). Non direi che sia *opportuno*, ma piuttosto *doveroso*, dal momento che alla fine Betia esce di casa disperata, implorante, raccontando che c'è il soldato dentro casa sua («L'è chì in ca'», «È qui in casa»), e «si è tutto sangue» (p. 225). Se si trova *dentro casa*, è ovvio che in qualche modo *ci è entrato*. Ma quando?

Se il *teatro* è *spettacolo* (e per Beolco lo era, visto che scriveva i suoi testi, ma poi li recitava anche), cioè rapporto con il pubblico, c'è un solo punto in cui Tonin può sgusciare fuori di casa sua e introdursi nella casa di Betia. Subito dopo che Ruzante informa Menato in questi termini: «Sentite compare: ho detto alla donna che lasci aperta la porta... in caso ce ne fosse bisogno... ho fatto bene?» (p. 212). La battuta

rende comprensibile allo spettatore il fatto che – nel buio – Tonin possa incunearsi in casa di Betìa senza bussare alla porta. Ma, al tempo stesso, funziona anche come una spia che si accende nella testa di Menato: se la porta è solo *socchiusa*, potrà intrufolarsi nel letto di Betìa, lasciando con qualche trucco Ruzante fuori di casa.

Ma c'è un'altra didascalìa che andrebbe parimenti interpolata. È ovvio che un amante che penetra in casa di Betìa debba darsi cura di sprangare la porta con il chiavistello. Ce lo fa intendere proprio Menato, quando è il suo turno:

BETÌA. Non venite, non venite, povera me, che non voglio per niente!

MENATO. E invece ci verrò di certo: voglio chiudere questa porta. (p. 214)

Betìa non vuole Menato in casa per il banale motivo che in casa... c'è già Tonin. Ma il problema è: come fa Menato a entrare? Se Menato si preoccupa di chiudere la porta, anche Tonin, poco prima di lui, avrà fatto lo stesso. Teatralmente non è difficile da risolvere: basta immaginare una mimica, e poco più di qualche imprecazione sussurrata. Menato si accosta all'uscio della casa, pensando di trovarlo *socchiuso*, secondo quanto gli ha detto Ruzante; invece lo trova *chiuso*, e capisce immediatamente che gatta ci cova (mimica di contrarietà: rabbia e gelosia). A questo punto chiama Betìa: con voce strozzata – per non farsi sentire da Ruzante – ma anche con timbro energico, come è nel suo carattere. E Betìa, spaventata di essere sorpresa in casa con Tonin, non può non aprire: implora che Menato non venga avanti, ma è travolta dalla furia del *secondo marito* (il quale avrà partita vinta con l'avversario per vari motivi: Tonin non sarà un *miles gloriosus* ma non è nemmeno un *duro*; la gelosia esalta la forza di Menato; Tonin sarà stato colto di sorpresa, in posizione di fragilità: in mutande, nudo, disteso sul letto...). E qui mancano altre didascalie (che invece Zorzi spargeva a piene mani): tutto il monologo di Ruzante, rimasto solo al crocicchio, in preda ai terrori notturni, deve essere contrassegnato dalla *colonna sonora* delle percosse e dalle urla di dolore di Tonin pestato a sangue da Menato. Ruzante si terrorizza sempre più, ma proprio e solo perché ha nelle orecchie l'eco di grida di sofferenza che provengono dalla casa vicina.

Un po' diversa la scena in cui Ruzante travestito fa le *avances* alla moglie. Qui D'Onghia ha interpolato, sì, la sua brava didascalìa, ma forse l'ha sbagliata. Immagina infatti che Betìa parli con il presunto straniero *dalla finestra* (p. 10 e p. 149). Zorzi pensava invece che Betìa si affacciasse sull'uscio. In effetti l'ultima battuta di Ruzante legge: «voglio chiudere la porta per bene, che nessuno mi ti tolga dalle mani» (p. 152). Betìa – svergognata dal marito – è scappata a rifugiarsi dentro casa, ma per la fretta e la paura ha lasciato la porta aperta, che ora Ruzante chiude. Se invece tutto si fosse svolto *alla finestra*, come farebbe Ruzante a chiudere la porta? Da notare che tra le rarissime didascalie della *princeps* c'è questa che apre 1, 3: «Bettia apre mezzo l'usso con un cesto in man» (p. 119).