

Anna Scannapieco, Piermario Vescovo*

1. Bien entendu...

Alle origini della moderna fortuna di Ruzante – nelle sue premesse francesi¹ – Alfred Mortier commentava sinteticamente quanto accade nell'ultimo atto della *Moschetta*. Nel finale, Betia racconta al marito, uscito per picchiare Tonin, che il soldato si trova stranamente, nel cuore della notte, a casa loro, in quanto da lui raggiunto, al buio, dalle bastonate che Ruzante aveva creduto di aver vibrato all'aria. Per Mortier, Betia non mente su chi abbia bastonato il soldato – Ruzante, invece del compare Menato – ma sul fatto che ciò sia davvero accaduto:

Bien entendu Betia n'a jamais vu Tonin ensanglanté. C'est une "galejade" qu'elle fait à ce vantard de Ruzzante, qui en l'écoutant finit par se demander s'il n'a pas réellement combattu².

Nonostante la decisiva influenza di Mortier sulla novecentesca «scoperta estetica» di Ruzante (si pensi solo a quanto incise sull'autorevole "sdoganamento"

* Nella condivisione complessiva del progetto e della realizzazione dell'indagine, rimasti indistinguibili nella stesura del § 4, sono da ritenersi di pertinenza di Anna Scannapieco i §§ 1, 2 e 7; di Piermario Vescovo i §§ 3, 5 e 6. Per quanto riguarda il contributo di Vescovo, la ricerca sulla forma-egloga si inserisce nel quadro del progetto PRIN 2008, cofinanziato dal MIUR, *Forme della pastorale. Intersezioni di genere tra panorami europei e paesaggi locali*. Coordinatore nazionale Guido Baldassarri – Università di Padova; responsabile unità di ricerca Università "Ca' Foscari" Venezia – Piermario Vescovo.

1. Cfr. F. Fido, *Da Maurice Sand a Coupeau e oltre: la riscoperta di Ruzante in Francia*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante* (Padova-Venezia, 5-6 giugno 1997), a cura di P. Vescovo, in "Quaderni Veneti", nn. 27-28, 1998, pp. 369-375.

2. A. Mortier, *Ruzzante (1502-1542)*, t. II, *Œuvres complètes*, Peyronnet et C^{ie}, Paris 1926, p. 185n. Nel resoconto della trama (cfr. ivi, t. I [1925], p. 129), Mortier non faceva alcuna menzione degli sviluppi narrativi consegnati agli ultimi due atti, così come d'altronde farà Croce (cfr. B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari 1933, pp. 292-294).

crociano di un autore che «la vecchia storiografia della letteratura non degnava dei suoi sguardi e collocava negli infimi luoghi»³), queste due righe acute e sostanziose sono rimaste – forse perché nessuno sembra aver fatto attenzione al passo – del tutto isolate nella storia delle interpretazioni, critiche e sceniche, della commedia. Due righe che anzi, se accolte, ne ribalterebbero completamente la conclusione e il significato. Noi stessi, a cui sembra che sia necessario tornare a leggere in questo modo la *Moschetta*, ci siamo imbattuti nel breve passo solo alla fine del nostro percorso ricostruttivo, in uno di quei ricontrolli bibliografici che si fanno, per scrupolo, a ricerca compiuta. Si tratta, con ogni evidenza, di un'ipotesi che sarebbe stata da valutare, da discutere e casomai da respingere, da parte di coloro che hanno provato a colmare altrimenti i veri o presunti vuoti del testo (dalla storia redazionale composita, come altri del *corpus* ruzantiano)⁴ nella forma in cui esso ci è giunto.

Secondo l'interpretazione corrente, Menato non solo quasi ammazza di bastonate sul palcoscenico il compare Ruzante, ma anche il soldato Tonin, fuori scena. Tuttavia le cose potrebbero andare altrimenti, nel senso in cui l'occhio vergine di Mortier – non condizionato, cioè, da presupposti di altra natura e da letture pregresse, ma sollecitato dal solo testo – aveva visto: la seconda bastonatura sarebbe un'ingegnosa trovata di Betia, per giustificare l'incongrua presenza del soldato dentro casa; un'invenzione che sfrutta la sciocca vanteria del marito e che ne sospende l'incredulità: Ruzante può credere, per convenienza o per sopportare la disfatta, di essere stato davvero lui a bastonare l'incolume Tonin. Ma su tutto questo torneremo in dettaglio e ricominciamo dai dati con cui il problema – novant'anni dopo Mortier – ci si è riproposto.

2. “Galejades” e statuto di verità

Il luogo da cui partire – di cui poi si proveranno a sbrogliare premesse e antecedenti – è sicuramente il fittissimo commento alla commedia nella monumentale edizione del *Teatro* di Ruzante allestita nel 1967 da Ludovico Zorzi. Alcune enun-

3. Ivi, p. 299. Merita peraltro segnalare che già un ventennio prima di queste pagine (a cui si deve tra l'altro la felice formula della «perplexità partecipe») Croce aveva progettato di stampare gli *omnia* (in originale) dell'autore, per le cure di Emilio Lovarini, nella collana «Scrittori d'Italia» Laterza. L'impresa, che sembrava in procinto di andare in porto già nel giugno del 1913, rimase poi sospesa, ma ancora nel 1933 Croce ne annunciava (con speranza dubbiosa) la realizzazione (cfr. ivi, p. 299n; per la documentazione epistolare Croce-Lovarini, cfr. G. Calendoli, *Antefatti di una fortuna difficile*, in *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, Catalogo della Mostra [Oratorio di San Rocco, Padova, 25 maggio-15 giugno 1983], Università degli Studi di Padova-Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Comune di Padova-Assessorato allo Spettacolo, 1983, pp. 11-27).

4. Cfr. il fondamentale contributo di G. Padoan, “*La Moscheta*” da *egloga a commedia*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario*, cit., pp. 175-189, i cui principali guadagni analitico-interpretativi hanno trovato di recente conferma e approfondimento nell'eccellente edizione critica della commedia curata da Luca D'Onghia (Marsilio, Venezia 2010). Da questa edizione si intenderanno tratte tutte le successive citazioni della commedia.

ciazioni di metodo sono infatti sparse nel voluminoso apparato di note e appartengono a una fase matura e risolutiva rispetto a un carico di problemi, e di relative soluzioni, che risale a quasi un ventennio prima, quando il giovane Zorzi fiancheggiava il poco meno giovane Gianfranco De Bosio nella riproposta di Ruzante, e segnatamente di questa commedia, nel 1950, per il Teatro universitario di Padova.

La genesi di quello che diventerà il loro ultratrentennale sodalizio segna una tappa miliare nella fortuna editoriale e spettacolare della *Moschetta* (e non solo), stabilisce la rotta secondo cui ancora oggi navigano le interpretazioni, in scena e in pagina, della commedia: e sarà bene ripercorrerne i tratti salienti. Veronese, classe 1924, De Bosio si avvicina a Ruzante sin dal periodo liceale, attraverso le traduzioni che Lovarini, nei primissimi anni Quaranta, veniva realizzando per le edizioni del Teatro dell'Università di Roma⁵ – sorta di propedeutica editoriale alla pubblicazione degli *omnia* che Renato Simoni, neoaccademico d'Italia (1939), avrebbe fortissimamente voluto per la celebrazione del quarto centenario della morte dell'autore (1942) – e appena diciottenne allestisce, nel veronese Cortile di Castelvecchio, la *Fiorina* (1942). La frequentazione dell'Università di Padova lo mette in contatto con maestri che sanno incentivare la sua passione teatrale, e in particolare, attraverso la prodigiosa biblioteca di Bruno Brunelli (della cui casa, peraltro, era stato ospite il Mortier durante le sue ricerche sul pavano), ha modo di conoscere per la prima volta gli originali ruzantiani. Laureato con Diego Valeri, nel 1947, borsista a Parigi (per l'EPJD, Education pour le jeu dramatique), dove produce come saggio finale la messincena di un *Parlamento* in cui la traduzione di Mortier era venata di intonazioni creole e gli attori erano impiastricciati di nero, di ritorno a Padova conosce – mediatore Diego Valeri – lo studente Ludovico Zorzi. Veneziano, classe 1928, si era da poco iscritto all'ateneo patavino, ma già distinguendosi per la passione negli studi rinascimentali e collaborando assiduamente alle attività del teatro universitario⁶: l'immediata condivisione con De Bosio dell'interesse per Ruzante si alimenta di particolari affinità elettive, a cominciare dall'esigenza di un recupero filologico del dettato originale (per dare finalmente «uno spessore sonoro a una lingua che fino a quel momento non era uscita dall'antica pagina scritta, non era stata ancora messa in verticale, diciamo, sull'asse di un palcoscenico moderno»)⁷, coniugata con una sensibilità *engagée* che intendeva portare alla «scoperta dell'antico mondo contadino italiano come mondo oppresso dalla classi dirigenti, storicamente succube e socialmente sfruttato»⁸. Si noti incidentalmente che, per quanto oggi l'evolvere degli studi e del paradigma interpretativo possa

5. Il trittico dei «Dialoghi» (*Reduce, Bilora, Menego*) e la coppia *Moschetta-Fiorina*, editi rispettivamente nel 1940 (Edizioni Universitarie, Roma) e nel 1941 (Edizioni Italiane, Roma).

6. Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, p. 417n.

7. L. Zorzi, *Storia di una scoperta* [1977], in Id., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1980, pp. 94-95.

8. Ivi, p. 96. Cfr. anche G. De Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, in *Convegno Internazionale di Studi sul Ruzante*, a cura di G. Calendoli e G. Vellucci (Padova, 26-28 maggio 1983), Corbo e Fiore, Venezia 1987, pp. 223-224.

indurre a guardare con sufficienza a tale approccio (lo fece d'altronde Zorzi stesso, a metà degli anni Settanta)⁹, lo scarto operato con l'allestimento della *Moschetta* 1950 dai due giovani sodali rispetto alla tradizione, critica e spettacolare, ebbe comunque proporzioni "epiche". Infatti, l'unica precedente messinscena novecentesca della commedia (dopo un oblio plurisecolare) era stata quella di Renato Simoni per le celebrazioni del quarto centenario della morte dell'autore (1942): nella sontuosa cornice dei giardini di Villa Corsini (Roma), con un cast d'eccezione (da Emilio Baldanello-Ruzante a Gino Cervi-Menato, da Betia-Rina Morelli a Tonin-Paolo Stoppa), la *Moschetta* era apparsa costretta non solo nella veste linguistica della traduzione Lovarini (appena screziata dalla cadenza veneta con cui Baldanello rappresentava Ruzante)¹⁰, ma anche in una prospettiva interpretativa riduttiva e fuorviante, dato che Simoni – oltre a leggere il testo come «manifestazione della commedia rusticale e preannuncio della Commedia dell'Arte»¹¹ – ne fraintendeva corposamente il titolo¹² e, conseguentemente, lo stesso cuore drammaturgico. Il salto di qualità che si sarebbe maturato nella "periferica" Padova nemmeno una decina d'anni dopo, e per di più ad opera di due ventenni, è davvero ragguardevole.

È a tutti noto, grazie alle loro stesse testimonianze, che Zorzi e De Bosio sostennero lunghe e appassionante ricerche di propedeutica all'allestimento della *Moschetta*; meno noto è che il recupero del *corpus* ruzantiano avrebbe inteso essere sistematico, e – ciò che forse più interessa – accompagnare le realizzazioni sceniche con la pubblicazione dei «testi originali che erano allora praticamente introvabili»¹³. Il piano editoriale, previsto in dieci volumi, trovò realizzazione in soli tre titoli: la *Moschetta* (vol. IV, 1951), l'*Anconitana* (vol. VII, 1953) e la *Vaccaria* (vol. VIII, 1954); e mentre gli ultimi due, a cura del solo Ludovico Zorzi, nacquero "orfani" della

9. Si vedano le risposte che Zorzi diede a una lettera-questionario del 1976 in Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 415-417.

10. Cfr. la lettera di Emilio Baldanello a Eugenio Ferdinando Palmieri del 19 dicembre 1948, conservata presso la Biblioteca del Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Padova, e citata in Calendoli, *Antefatti di una fortuna difficile*, cit., p. 17.

11. *Ibid.*

12. Nel programma di sala (riprodotto *ibid.*) si dichiarava che la commedia «prende per ironia il titolo del "parlar moschetto", cioè lingua pulita elegantissima, mentre fu scritta nel più incondito dialetto rustico». Ancora diversi anni dopo, nel recensire la *Moschetta* di De Bosio in scena al Piccolo di Milano (1951), Simoni così riassume la possibile interpretazione del titolo: «La commedia s'intitola *La Moschetta* [...], secondo taluni, perché vi manca ogni traccia della "lingua moschetta", cioè d'un linguaggio rusticano che cerca, magari spropositando, di perdere la grossa rusticità e di apparire galante; e secondo altri perché Bettia, la protagonista della commedia [...], cosparge la grossolanità del proprio linguaggio rusticano con qualche goffa affettazione verbale cittadina» (R. Simoni, *La Moschetta*, in "Il Corriere della Sera", 7 aprile 1951, ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. V, 1946-1952, Ilte, Torino 1960, p. 204). In questa stessa occasione, Simoni inoltre ribadiva la sua idea che la drammaturgia ruzantiana sarebbe risolvibile *tout court* nel genere della «satira contro il villano» (e prendeva conseguentemente corpose distanze rispetto all'allestimento di De Bosio).

13. G. De Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante e Ludovico Zorzi*, in *Convegno Internazionale di Studi sul Ruzante*, cit., p. 239.

corrispettiva verifica scenica (l'esperienza del Teatro universitario era giunta al termine nel 1951-52, sopravvivendo come Teatro stabile della città per il solo anno successivo), la *Moscheta* fu pubblicata pochi mesi dopo la prima rappresentazione della commedia (30 novembre 1950), e portava la firma sia di Zorzi che di De Bosio. Se Zorzi era stato responsabile dell'allestimento e della traduzione del testo, De Bosio aveva firmato il corposo *Apparato critico scenico* e le *Note sulla regia* che corredevano il volume. Anche se non è sfuggita agli studiosi l'importanza di tale *Apparato*¹⁴, non se ne è tuttavia neanche sospettata la reale incidenza sui destini della ricezione, in scena e in pagina, della *Moschetta* e del teatro ruzantiano in genere: incidenza ben visibile nel fatto – mai, a quanto ci consta, rilevato – che nel commento einaudiano alla commedia, particolarmente ricco e accurato, Zorzi riprenderà tacitamente – e talora anche testualmente – pressoché tutte le osservazioni dell'*Apparato*. Pur non escludendo che in tale «studio di regia» confluissero alcune idee del giovane studente che era stato stretto collaboratore del giovane regista nella lunga propedeutica alla messinscena, sta di fatto che De Bosio ne ha sempre rimarcato la propria paternità, sia nell'occasione editoriale stessa, sia – a più di trent'anni di distanza – quando la recentissima scomparsa del diletto “Alvise” avrebbe potuto indurlo al riconoscimento di una co-autorialità¹⁵, sia infine dandocene personale conferma in un recente colloquio. Ma soprattutto sta di fatto – come vedremo meglio di qui a poco – che l’“uomo di scena” De Bosio ebbe un ascendente determinante nella formazione dell’“uomo di libro” Zorzi (per esserne poi a sua volta – è noto a tutti – poderosamente influenzato).

A titolo d'esempio, e tornando finalmente a quella ricognizione del finale della *Moschetta* che muove il nostro interesse, sarà utile citare quanto Zorzi osservava circa la peculiarità – rispetto al resto della commedia – dell'ultimo atto:

L'ultimo atto della *Moscheta* presenta alla lettura qualche difficoltà di coordinare la

14. «A differenza dei soliti rendiconti di regia, questo apparato intendeva presentarsi come una lettura pluridirezionata del testo: pur segnalando di tanto in tanto i ritmi, le pause, le posizioni e i gesti adottati dagli attori, esso si proponeva soprattutto come un bilancio teorico maturato durante le prove, come una summa delle acquisizioni fatte in rapporto alla “grandezza di Ruzante” e come un sottotesto messo a punto per altri allestimenti» (Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 430n; lo studioso tuttavia, senza giustificazione, attribuiva la paternità dell'*Apparato* sia a Zorzi che a De Bosio, forse ingannato dal frontespizio dell'edizione: si veda quanto segnalato di seguito nel testo e alla nota 15).

15. Un'avvertenza posta in calce al titolo *Apparato critico scenico* segnalava infatti che «Questa nota è il risultato conclusivo dello studio di regia compiuto da Gianfranco De Bosio per la realizzazione scenica della commedia da parte della Compagnia Stabile del Teatro dell'Università di Padova» (Angelo Beolco [Ruzante], *Moscheta*, a cura di L. Zorzi e G. De Bosio, Teatro dell'Università di Padova – Randi editore, Padova 1951, p. 99). D'altro canto, in una delle due commosse relazioni che De Bosio tenne al convegno padovano del maggio 1983 (Zorzi era morto appena due mesi prima, il 15 marzo), ricordava: «Il 30 novembre 1950 avveniva la prima rappresentazione moderna della “Moschetta” nel testo originale: pochi mesi dopo appariva il volume a cura di Zorzi e unico [sic; da leggere “mia”], che conteneva il testo, la traduzione di Zorzi e un mio ampio apparato critico-scenico cui rimando per le informazioni sui criteri della regia» (De Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, cit., p. 223).

successione logica dei fatti che si svolgono sulla scena: è uno dei rari momenti dell'opera del Beolco in cui la coesistenza dello scrittore con l'uomo di teatro ha lasciato traccia di un inevitabile attrito. L'oscurità risale in definitiva alla mancanza di espliciti raccordi tra avvenimenti consequenziali¹⁶.

Lo studioso propendeva a credere che le ragioni di tale «imperfetta struttura» fossero da addebitare al «diminuito interesse dell'autore a una elaborazione letteraria, una volta risolta la commedia in forma immediata in sede di rappresentazione», per cui il materiale drammaturgico sarebbe rimasto disposto «per aggregati frammentari, [...] bozze per una libera creazione successiva, affidata all'attore sulla scena»¹⁷. Ebbene, nel caso specifico, così si era espresso De Bosio nell'*Apparato critico-scenico*:

L'atto non è rifinito con la stessa cura dei precedenti; forse qui a Beolco non interessava più di dare all'elaborazione letteraria del testo il primo posto, ma gli bastava segnare i momenti successivi, per risolvere la commedia in forma immediata di rappresentazione. [...] L'atto conserva più di un'oscurità, manca talvolta di raccordi; l'azione procede a scatti, la sua coerenza logica, che non è mancata negli atti precedenti, lascia a desiderare, anche se non è difficile ricostruirla in palcoscenico¹⁸.

Ma il “debito” non si limita a questo. Consideriamo infatti i modi in cui la presunta «imperfetta struttura» dell'atto V venne risolta in sede editoriale. Al riguardo, Zorzi ritenne opportuno – si cita sempre dagli *omnia* del 1967, straordinaria e insuperata impresa – sopperire «alla deficienza delle giunture» «con il rimedio di più abbondanti didascalie, che lungi dal rappresentare un restauro consentono di ricostituire uno sviluppo soddisfacente»¹⁹. È quanto aveva già fatto nella precedente edizione einaudiana del '63 (quella nella “Collezione di Teatro”), e che si era invece ben guardato dal fare nell'edizione Randi del '51, dove l'interpolazione didascalica è pressoché inesistente²⁰; e dove sarebbe stata d'altronde pleonastica, dato che l'*Apparato critico* di De Bosio esplicava in dettaglio anche il movimento scenico, così come era stato interpretato per l'allestimento del '50. Nel momento in cui tale *Apparato* si separa dalla vita editoriale del testo, Zorzi provvede comunque a recuperarne l'eredità: e se nel commento all'edizione della commedia negli *omnia* ingloba – come abbiamo visto – tutte le acquisizioni critiche dello «studio di regia» di De Bosio, sin dall'edizione del '63 introietta nella costituzione stessa

16. L. Zorzi, *Note alla “Moscheta”*, in Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Einaudi, Torino 1967 (d'ora in poi citato come “Zorzi”), p. 1421.

17. Ivi, pp. 1421 e 1425.

18. G. De Bosio, *Apparato critico scenico*, in Angelo Beolco (Ruzante), *Moscheta*, cit., pp. 153-154.

19. Zorzi, p. 1421.

20. Alle scarse indicazioni della *princeps* Alessi sono infatti affiancate, e nella sola traduzione italiana, eventuali indicazioni di assolo per il personaggio in scena. Non è dato purtroppo conoscere i criteri ecdotici, dal momento che la loro descrizione era demandata all'ultimo dei volumi (il decimo) in cui era stato articolato il piano di pubblicazione di tutto il teatro ruzantiano.

del testo, attraverso la fitta interpolazione didascalica, quelle che ne erano state le descrizioni della dinamica scenica²¹.

Come abbiamo visto, nelle intenzioni di Zorzi «il rimedio di più abbondanti didascalie» non avrebbe inteso «rappresentare un restauro», ma solo consentire la ricostruzione di «uno sviluppo soddisfacente». A nostro avviso, il risultato è stato invece una vera e propria reinvenzione del testo ruzantiano, di tale “fascino”, peraltro, da aver condizionato tutta la successiva ricezione della commedia: e da costituire un caso probabilmente unico di oscuramento della drammaturgia d'autore ad opera di una sola tessera della sua vita spettacolare, che è stata appunto sovrapposta, nella stessa tradizione e ricezione del testo, alle intenzioni d'autore. Per dirlo con espressione sintetica, Zorzi ha fatto sì che una singola messinscena della *Moscheta*, la prima del sodale De Bosio, *facesse testo*, e non solo per la vita editoriale e critica della commedia²², ma anche per la stessa tradizione spettacolare, dall'allestimento Baseggio del 1958 a quello Sciacaluga del 2011.

3. Una parentesi metodologica

Sulla scorta dunque dell'allestimento De Bosio 1950 e del citato *Apparato critico* del regista, Zorzi provava a colmare la lacuna di “letterarietà”, intesa appunto come «mancanza di espliciti raccordi tra avvenimenti consequenziali», produttore in quanto tale «oscurità», soprattutto attraverso la fitta annotazione didascalica e nei paralleli puntelli ad essa offerti nel commento (un commento stranamente riferito non solo al testo d'autore, ma anche a quello dell'editore, come se esso stesso abbisognasse di delucidazioni e giustificazioni).

La questione dell'integrazione didascalica ad uso del lettore, nelle edizioni moderne della drammaturgia antica, soprattutto al di qua delle origini del sistema didascalico a cui facciamo riferimento – che si colloca grossomodo a partire dal XVIII secolo – pone ovviamente dei problemi di metodo e di merito. Anzitutto, e in generale, si tratta della liceità di un tale piano integrativo, e la questione viene tradizionalmente risolta optando per un'integrazione parca ed essenziale, nonché diacriticamente segnalata (normalmente attraverso l'uso della parentesi quadra).

21. I riscontri sono talmente estesi da renderne superflua qualsiasi campionatura; per lo specifico dell'atto V, si veda comunque De Bosio, *Apparato*, cit., pp. 157-159.

22. Per quanto riguarda la fortuna editoriale, è utile ricordare che l'edizione Zorzi ha monopolizzato la tradizione del testo: gli *omnia* editi nei “Millenni” Einaudi hanno avuto tre ristampe per una tiratura complessiva di 9.000 copie; nella “Collezione di teatro”, *La Moscheta* ha conosciuto, dal 1963 al 2001, 12 ristampe per una tiratura complessiva di 25.000 copie (dati gentilmente fornitimi dal dott. Mauro Bersani, della redazione Einaudi). Si consideri inoltre che l'edizione Zorzi della commedia è disponibile in rete (ad es. agli indirizzi http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/ruzzante/la_moscheta/pdf/la_mos_p.pdf e http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t99.pdf). Sarebbe infine semplice dimostrare che il testo stabilito da Zorzi ha influenzato anche tutta la ricezione estera, a cominciare dalla traduzione di Michel Arnaud per l'allestimento che della commedia realizzò Marcel Maréchal nel 1962, ad appena un anno di distanza dal lusinghiero successo che la terza edizione De Bosio della *Moscheta* aveva riscosso alla V stagione del Théâtre des Nations.

Non fosse che un'integrazione di tale tipo risulta, alla fine, sostanzialmente inutile, finendo col raddoppiare le indicazioni didascaliche surrogate dalla parola diretta dei personaggi²³. Ancora più rilevante è però il fatto che il nostro, per larga parte retrospettivo, sistema di annotazione didascalica interferisca, e talora contrasti, con la logica di altri sistemi didascalici. Nell'edizione Zorzi – rispetto al complessivo *corpus* ruzantiano – questo problema è particolarmente evidente, laddove, soprattutto, vengono soppresse e relegate in nota nel commento lunghissime e dettagliatissime didascalie originali – come quelle della *Pastoral* e della *Betia* – per fare posto a un nuovo corredo didascalico, rispondente ad altre finalità. Le didascalie originali implicano, infatti, una funzione completamente diversa da quella che, secondo le abitudini moderne, affida ad esse le istruzioni per gli attori o la chiarificazione al lettore dei dati dell'azione scenica: si tratta, per dirlo sinteticamente, di una funzione di sommario (che precede o segue il segmento scenico-testuale interessato) oppure di dichiarazione relativa alle azioni stralciate dalla rappresentazione, nel caso di un testo segmentato in atti o parti. Si vedano, a titolo campionario, alcuni esempi: il primo dal *continuum* spazio-temporale della *Pastoral* (indivisa), altri due dal tempo sottoposto ad ellissi della *Betia* (divisa in cinque, normativi, atti):

E così Ruzante va via(;) el medico resta cun li pastori e fa saltare su Mopso(;) e poi Ruzante torna e porta una poina al medico(,) et dapoì tuti insieme vano sopra lo altare de Pan e sacrificano uno agnello sopra el dicto altare(,) et poi Ruzante regratia li spectatori(,) Ma prima el Medico(,) partito Ruzante(,) parla in questo modo(:)

Qui finise el primo ato et fato colacion curandosi i denti tornano in sena.

*Qui finise el terzo ato(,) andati tuti in caxa cun le robe.
Ato quarto comenza(,) Zilio torna cun Nale in scena e se lamenta de lui.*

Nel primo caso si dà rapida descrizione di ciò che viene rappresentato dopo; negli altri due, di ciò che non viene rappresentato nella scenificazione della *fabula* (la *colacion* e il tempo che essa occupa, un tempo vuoto di andata e ritorno degli interlocutori).

Le didascalie che leggiamo nel testo Zorzi – al posto di queste – sono invece dedicate alle azioni dei personaggi (implicite nelle dichiarazioni delle loro parole) e alle loro attitudini, fino alle intenzioni con cui essi pronunciano le battute, secondo una cultura del “sottotesto” chiaramente estranea al sistema di partenza, non solo del tutto retrospettiva ma voluttuaria (*si lamenta con un fil di voce, lo guarda*

23. È quanto, del resto, non poteva non riconoscere – in partenza e in una considerazione distaccata del problema – lo stesso Zorzi: «Nei *Dialoghi*, nella *Moscheta*, nella *Fiorina*, la soluzione scenica di situazioni e personaggi, direi di ogni battuta, è prodigiosamente suggerita dalla sola parola, piegata a tanto diffuso valore ritmico e mimico, che il lettore moderno quasi non avverte l'assoluta mancanza di ogni normale didascalia» (L. Zorzi, *Note ruzantesche: la “Moscheta”*, in “Rivista di Studi Teatrali”, I, 1, gennaio-marzo 1952, p. 25).

meglio, abbassa gli occhi, ecc. ecc.). L'immaginazione del teatro – o la registrazione su carta perché il lettore si figuri una messinscena reale o ideale – oltrepassa così decisamente i limiti del mandato di partenza, a proposito di una integrazione chiarificatrice, per giungere a una descrizione di messinscena, vista o immaginata.

Per esempio la didascalizzazione di controszene chiamate a colmare gli apparenti “vuoti” di relazione ha tutta l'aria di trasformare una contrapposizione di sequenze secca e ai nostri occhi meccanica in un contrappunto tra differenti piani scenici contemporanei. Si veda, a titolo d'esempio, una delle numerose didascalie introdotte nella *Pastoral*:

Il Medico, Bertuolo e Arpino si affaccendano intorno a Mopso per farlo rinvenire, intanto che in altra parte si svolgono con altri personaggi le scene seguenti.

Ma le scene, in realtà, sembrano semplicemente succedersi nella logica dell'articolazione originale, dove la situazione precedente si spegne e riprende più tardi, secondo la prospettiva di un montaggio narrativo. La controsцена che copre un tempo intermedio con azioni mute e replicate è, evidentemente, un mezzo per ricondurre alle abitudini teatrali moderne, e soprattutto degli anni Cinquanta e Sessanta dello scorso secolo, una cultura scenica sentita come incongrua, soprattutto in rapporto all'immaginazione storica che si aveva di essa.

Un secondo esempio – riprendendo una delle due didascalie della *Betia* ora citate – ci tornerà poi utile per comprendere qualcosa di più anche del passaggio tra il quarto e il quinto atto della *Moschetta* di cui diremo. Queste le due didascalie – in coda al terzo e al principio del quarto atto – con cui Zorzi sostituisce le didascalie originali, apparentemente parafrasandole, ma sopprimendo l'intervallo che le separa:

Raccolte le robe portate fuor di casa da Betia, anche gli uomini di Menega rientrano a uno a uno, dopo aver dato un'ultima scrollata a Nale e a Zilio, che restano sull'aia desolati a guardare la porta che si chiude.

Zilio e Nale, immobili nello stesso punto di prima, ricominciano a discutere.

Qui Ruzante prescriveva l'uscita di scena anche di Nale e Zilio e il loro rientro all'inizio dell'atto seguente, separati da un tempo intermedio. La risoluzione dell'azione in un tempo continuato nella didascalia sostitutiva produce un travisamento, volontario o involontario, del testo. Sul piano puramente rappresentativo il sistema ruzantiano – che non è quello dell'abate d'Aubignac e nemmeno quello di Stanislavskij, ovviamente – non faceva necessariamente riferimento a termini di verosimiglianza mimetica, immaginando i personaggi continuare a vivere dietro le quinte, ma alla chiarezza del segnale sospensivo, che realizza rappresentativamente la segmentazione in atti. Gli attori escono alla fine dell'atto terzo e rientrano all'inizio dell'atto quarto mentre Nale e Zilio si suppongono continuare a ragionare nel tempo della *fabula*; gli attori riprendono a rappresentare dal punto in cui ricominciano a parlare. Forse l'esempio dell'attore *kabuki* che assume il suo personaggio

a partire da una precisa colonnina del ponte d'ingresso è – nella sua paradossale estraneità – più utile alla comprensione di ciò che qui succede di quanto non creda di fare l'immaginazione retrospettiva, trasferendo le convenzioni del teatro rinascimentale agli usi rappresentativi moderni. L'esempio non vuole essere ingeneroso – nel richiamare all'attenzione la parte più caduca e datata di un'impresa straordinaria come l'edizione ruzantiana di Zorzi del 1967 –, quanto offrire un caso palese di scivolamento dell'istanza di chiarificazione dell'oscurità o della correlazione assente o inappropriata, verso la proiezione dell'intenzionalità "artistica", che è quella ovviamente dell'interprete-*dramaturg*, che si sovrappone all'autore.

Il raccordo tra gli elementi ritenuti "non consequenziali" riguarda non solo i dati dell'azione scenica, ma la stessa materia testuale, dialogica o monologica (come vedremo meglio, soprattutto per il caso di gran lunga più significativo: quello del lungo monologo di Ruzante del quinto atto). Più sottile e insidiosa risulta, quindi, la ricaduta di un tale presupposto sul terreno in cui l'"oscurità di ricezione", invece di essere semplicemente posta come difficoltà dell'interprete a penetrare i riferimenti spesso impervi di un testo linguisticamente difficile, viene riferita a supposte "contraddizioni" dell'autore nell'ambito del medesimo rapporto di mancata chiusura del suo testo, tra istanze letterarie e sceniche. Un microsistema che – a guardar bene e senza capziosità – corrisponde al macrosistema delle "contraddizioni" tra ideologia e prassi, che riferiscono alla bifrontalità o all'irrisolutezza e al "tormento" dell'autore i dati discordanti che emergono dal rapporto tra un'immagine critica ideale e il sistema dei dati documentari, considerati soprattutto nel loro progressivo riemergere²⁴.

Particolarmente ragguardevole – anche perché la battuta cade in un luogo importante del difficile quinto atto – è il caso dell'espressione con cui Menato si congeda da Ruzante lasciandolo solo alla «crosara», nel buio pesto: «mi saré al forno d'i massari, e si ariveré de cargare» (V, 48), che ci occuperà, tornando al testo originale, più oltre. Zorzi supponeva (nota 143) che si trattasse probabilmente di «una destinazione allusiva, o una località di dubbia fama della Padova cinquecentesca», segnalando un *pons Macerae*, 'ponte della Massera', indicato da Teofilo Folengo «come luogo di raccolta delle immondizie, dove i contadini che possedevano o conducevano dei poderi si recavano forse a caricare letame», chiedendosi se Menato fingesse, dunque, «di recarsi a terminare uno di questi carichi». Un luogo semplicemente difficile e non sciolto – anche perché il ponte di cui parla Folengo, con *massera* al femminile singolare, è un toponimo mantovano, quindi inappropriato – viene così messo a carico non della ricostruzione insoddisfacente dell'interprete, ma della contraddittorietà del testo e della sua mancata chiusura, concludendo (e anche in ciò riprendendo un'annotazione di De Bosio)²⁵: «In ogni

24. Su questo si vedano le considerazioni di P. Vescovo, *Il villano in scena. Nuovi saggi su Ruzante*, Esedra, Padova 2006, pp. 25-36.

25. Cfr. De Bosio, *Apparato critico-scenico*, cit., p. 156: «[...] azione non chiara, se non le si attribuisca un doppio senso osceno, in ogni modo gratuito. Il commiato risulta affatto esterno alla coerenza logica del dialogo, un puro effetto comico».

caso il congedo appare gratuito, esterno alla connessione logica del dialogo». Ma presumibilmente una logica c'è e sta altrove.

4. Rileggendo Ruzante con Ruzante

Torniamo, dunque, a rileggere “Ruzante con Ruzante” – nel suo nudo testo – ripercorrendo l'atto quinto e le sue premesse nei precedenti, a partire dal dialogo dei due compari, per strada, nel buio della notte.

Ruzante informa Menato della sua raccomandazione a Betia prima di uscire di casa: «a' he ditto alla femena che laghe avertò l'usso», ma in realtà avverte suo tramite noi, che leggiamo o ascoltiamo, della circostanza che renderà poi credibile ai suoi occhi quanto gli verrà raccontato. Non può essere che la paura a dettare a Ruzante la precauzione di un uscio già aperto per un repentino ritorno, precauzione che invece permetterà l'ingresso ad altri: al soldato (a cui tuttavia Betia potrebbe aprire il catenaccio per sua esplicita volontà) e, ovviamente, a Menato. È insomma evidentemente lo stesso Ruzante ad autorizzare in qualche modo la moglie a ricevere visite senza sotterfugi – senza cioè chiudere e aprire il catenaccio – e, anzi, ad offrirle lo spunto per la giustificazione finale della presenza di Tonin in casa: il soldato è entrato perché ha trovato aperto. Non è nemmeno Tonin, una volta entrato, e per avere un po' di tempo e sicurezza in più, a chiudersi l'uscio alle spalle. Lo fa invece Menato che, dai due inatteso, entra anche lui, visto che la porta non è chiusa dall'interno, piuttosto che sorvegliare il compare, sviandone i passi, per il buio pesto di una notte evidentemente senza luna.

D'altra parte è lo stesso Tonin, all'inizio del quarto atto, dopo che alla fine del precedente Menato se n'è andato da casa sua, riportando Betia al tetto coniugale, a raccontarci le sue intenzioni, evidentemente condivise da *dona Bettia*:

E po a' 'm voi conzà l'ordegn co essa dona Bettia... che staghì attenta, che la prima fiada che Ruzant vaghi fo' de ca', ch'a' 'm vaghi in casa da lè; e que s'a' no arò otramet mud, che la farà fos che stasira so' compader el condurà fo' de casa, e mi deter (IV, 1).

D'Onghia traduce *conzà l'ordegn* (dunque accentato *ordègn*, “ordigno”, come qui *ordegno* in III, 140) con un forse troppo spinto «mi voglio sistemare l'attrezzo», mentre crediamo più probabile intendere un *conzà l'òrdegn*, «stabilire il piano», testimoniato, tra l'altro, nel bergamasco del Calmo (per esempio *Spagnolàs* I, 38, il Fachin bergamasco «g'ho mi trovat l'orden da valent», a proposito di come far entrare lo Stratioto Floricchi in casa della donna altrui). Si tratta, appunto, del piano o del sistema, che sembra essere un piano o un sistema a tre. Tonin entrerà quella sera a far visita a Betia e Menato si occuperà di portare fuori Ruzante. La variante nel sistema sarà rappresentata dalla risoluzione di Menato di voler entrare in casa anche lui, smettendo di sorvegliare il compare.

È ragionevole pensare, infatti, che l'uscita di casa per quella sera dei due compari, visto che qui Tonin l'anticipa, sia stata concordata nel precedente colloquio,

alla fine del terzo atto, dentro la casa del soldato, da Menato e Tonin, avendo essi condiviso una sorta di “acquisto” della donna o del diritto su di lei. Si tratta di una situazione, fondamentale nella costruzione del *plot* della commedia, che certo potrebbe giovare di approfondimenti diretti sul piano reale, magari cercando nella casistica legale coeva attestazioni che portino una qualche maggior luce su questi elementi. Quella della “proprietà” legale della donna è, del resto, situazione centrale nell’ottica teatrale di Ruzante, dall’eredità giovanile di un genere, quello del *mariazo*, tra letteratura villanesca e cultura dei giovani legulei praticanti lo Studio patavino, che si dedicavano a tempo perso al pavano; così, nel periodo della maturità, le trame, invero poco comiche, di donne rapite o passate all’altrui dipendenza su cui sono costruiti i *Dialoghi* e la *Fiorina*. E ancora, non solo sul fronte patavino, ma per esempio su quello veneziano, la commedia della prima metà del Cinquecento abbonda di figurine di pacieri e mediatori, capi di malavita, avvocati o funzionari di palazzo, e così via, a risolvere casi di contrasto tra possesso delle donne e interesse, e basti uno sguardo alla produzione tra l’anonima *Bulesca* e l’ora rammentata *La Spagnolas*.

In ogni caso, attenendoci ai soli dati della nostra commedia, è evidente che Menato diventa comproprietario della donna rispetto al legittimo marito dal momento in cui egli paga il riscatto che Ruzante, per bestiale avarizia e cupa balordaggine, si rifiuta di corrispondere, restituendo i denari estorti al soldato; e prima è proprio l’indebita sottrazione del denaro al soldato a giustificare il suo precedente diritto di rivalsa:

Va’ pur, che s’ tu no fè ch’abi i me’ daner fina un quatrì, ti n’è per averla, che la voi menà con mi in camp (III, 97).

Dove è importante notare che Tonin se la porterebbe appresso in campo, appunto, non tanto per passione o semplice intrattenimento, quanto piuttosto per esercizio di proprietà. E l’essere portata in campo suppone, implicitamente, una carriera non proprio onorevole per la donna.

Torniamo un attimo indietro. Tonin aveva dichiarato di volere i soldi rubatigli da Ruzante fino all’ultimo quattrino per restituirgli Betia («ch’abi i me’ daner fina un quatrì»: III, 97); Ruzante – rientrato il soldato – si lancia nella simulazione di una scena di disperazione plateale, con la stupenda gag dell’autocannibalismo, e si dichiara disposto a sbranarsi ma non a pagare, in una delle solite autoallucinazioni solitarie. Solo l’arrivo del compare lo riconduce al piano della realtà: egli confessa un po’ alla volta, parlando prima di «no so que dinari» (III, 112) che il soldato pretenderebbe, rivelando poi a Menato che si tratta di quelli che si è intascato con la frode. Il compare lo biasima e lo invita a restituire il maltolto, commentando le cattive, reiterate, sue *noelle* che lo faranno finir male (del resto, Ruzante gli ha appena frodato, con una tattica identica, quella della simulazione di un furto, gli abiti del travestimento *moschetto*). Ma ecco lo spunto che Ruzante offre a Menato

per agire, facendogli mettere da parte, almeno per il momento, l'altra *noella* o *garbinella* di cui è stato vittima da poco:

RUZANTE A' si' rico vu, compare, a' gh'i possé dare tutti vu, saì-vu, l'è pur an' vostra comare...

MENATO A' me smaravegie de vu, compare! Déghigi pur vu, compare, ch'a' g'i tolti al soldò!

RUZANTE Compare! Se n'aigié vostra comare, chi la dè aigiare? (III, 114-116).

Menato mangia la foglia e chiede senz'altro di battere all'uscio, accettando il ruolo di intermediario. Si noti, per inciso, l'assurdità del richiamo ai doveri del vincolo di comparatico messo in campo da Ruzante, posta la sua azione e il fatto che egli ha i denari del soldato. Ed è in virtù dei doveri del vincolo, ribaltando la situazione a suo vantaggio, che Menato decide di acconsentire, ovviamente con secondo fine, che il compare è ben disposto ad accettare per avarizia, posta anche l'antica consuetudine a tre dei tempi andati. L'inciso di Ruzante – come opportunamente nota D'Onghia – ci ragguaglia anche sulle condizioni di Menato, uomo di contado abbiente e non “squartato” senza arte né parte come i contadini che si avvicinano alla città, per esempio nei *Dialoghi*, dove il dato di realtà è immensamente più forte che nelle trame di farsa contadinesca, elevata a commedia, della nostra opera. Il personaggio esibisce le sue credenziali già nel monologo in cui si presenta – all'inizio della commedia – agli spettatori.

Le parole con cui il soldato risponde al mediatore – prima di farlo entrare in casa – sono le stesse dette a Ruzante, solo riaffermate con maggior gentilezza:

S'a' 'm de' i me daner, a' 't la daref, otramet no 't la voi dà (III, 126).

Menato chiede, ancora, a Ruzante, a quanto ammonti la somma rubata: «Fuor-si vinti tron», risponde costui (III, 130). Possiamo dunque – potevano soprattutto i contemporanei – quantificare il valore monetario assunto da Betia. Ma vanno chiarite soprattutto le battute che immediatamente precedono l'ingresso del paciere in casa di Tonin:

MENATO El bisogna ch'a' gh' i daghe almanco la mitè.

RUZANTE Déghigi pur tutti compare, e conzèla.

MENATO El me basta ch'a' gh'i darò almanco miezi, e sì la conzarè (III, 131-133).

Se fa ridere il fatto che Ruzante inviti il compare a non badare a spese, perché mai ci si risolve per una corresponsione al soldato di metà della cifra? Evidentemente per una forma di compensazione, laddove si suppone che Tonin abbia già approfittato della presenza in casa sua della donna, diminuendo così l'ammontare del credito, in un'equazione che fa assumere a Betia il valore di scambio della somma sottratta.

Del dialogo che si svolge dentro alla casa Ruzante ascolta, e ci fa ascoltare, solo

quanto gli vogliono, da dentro, far sentire: il *cizzolare* rende inintelligibili parti della conversazione che così gli sfuggono, e sfuggono a noi, ma fino a un certo punto, dove porzioni di dialogo successive ci permetteranno di capire meglio. Molti dettagli – che saranno poi integrati all’inizio dell’atto seguente dal racconto del soldato – indicano che in casa si è svolto un negoziato, e non una capitolazione, al cui centro non è tanto da presumere il ripristino dello *status quo ante* – il triangolo Betia-Ruzante-Menato –, ma la stipulazione di un nuovo contratto. Una stipulazione in cui Betia è merce di scambio (e rispetto a cui ella – presente alla contrattazione – avrà modo di rilanciare la partita): Tonin ha già goduto della donna e avrebbe diritto a metà della cifra per restituirla al legittimo consorte usurpatore dei suoi denari; Menato, sborsando la metà della somma, pagando cioè un bene che ha perduto l’intero suo valore, si trova ora ad esercitare un diritto che gli viene dalla sua esposizione economica, in una bizzarra estensione del vincolo del comparatico.

Dalla fine del terzo atto, dunque, Menato diviene “comproprietario” di Betia: la stolidità avarizia rovina Ruzante, che preferisce condividere Betia piuttosto che sborsare del denaro. Egli ha, del resto, colto perfettamente le intenzioni del compare, come mostra sottolineando un indebito plurale in una frase da costui pronunciata:

MENATO [...] a’ vezo ben ch’a’ no l’averon pì!

RUZANTE Mo que ve fa mo’ a vu questo, se no l’averon?

MENATO Mo a’ faghe per vu, compare, che m’in’ sta a mi? (III, 107-109).

Perciò, una volta risarcito da Menato, col quale stabilisce evidentemente le nuove regole del gioco, Tonin modifica i suoi obiettivi: non più tenersi la donna e portarsela appresso, ma godersela, senza particolare impegno, a casa del marito. Per un opportuno chiarimento – mentre si frega le mani per i denari recuperati –, egli allega alla rinuncia delle considerazioni, estremamente crude, sull’esperienza della signora, non certo di primo pelo, con metafore tanto più forti – illustrate benissimo da D’Onghia – in quanto riferite ad arnesi del campo militare, subito prima rammentato in senso proprio. Non serve, insomma, portare Betia in campo per farne una donna comune:

La saraf bé restada volontera con mi in casa e vegnuda in camp, ma no ’m voi menà drè sti banderi, sti lanzi spezzadi. A’ non possi stà’ in la pel d’allegrezza quand a’ ’m recordi a que mud a’ m’ho fat dà’ i daner de subit!

Altri chiari indizi testuali ci danno conferma al proposito. In primo luogo, il modo in cui Menato e Betia si congedano da Tonin, uscendo da casa sua:

MENATO [...] Sté con Dio, on da ben.

BETIA Sté con Dio, e gran mercè de la vostra compagnia... s’a’ posson an’ nu... vi’?.

TONIN Tat tat ch'a' 'm levì da colù, grà marcè! A' savì bé madona che tug i bergamasch è tug omegn da bé... (III, 143-145).

Menato e Betia usano – a espressione quasi di un *idem sentire* – gli stessi termini di augurale saluto (*Sté con Dio*), che la donna amplifica con una formula di plateale ringraziamento sulla cui scabrosità ha già richiamato l'attenzione Alonge²⁶; dal nostro punto di vista, non potremmo non rilevare la sintomaticità con cui il desiderio di contraccambiare venga espresso al plurale (*s'a' posson an' nu*), un plurale che – a non voler supporre un'improbabile valenza maiestatica – non può che chiamare in causa la partecipazione di Menato.

5. Nottetempo, per strada

Il monologo di Tonin che apre il quarto atto ha, dunque, uno scopo preciso: offrirci informazioni di complemento e più attendibili, ovviamente, rispetto al quadro parziale che ci siamo fatti alla fine del terzo attraverso le riferte di Ruzante, che avrà potuto sentire e capire solo in parte ciò che davvero Tonin e Menato si sono detti. Tonin si attende – ovviamente i termini sono quelli della giornata convenzionale comica, cioè delle ventiquattro ore di prassi (benché qui estese fino al cuore della notte) – che proprio quella sera Menato porti fuori di casa Ruzante, dunque circostanza di cui si sarà discusso *cizzolando*. Ed è anche il motivo per cui, poco dopo, provocato da Ruzante venuto sotto alle sue finestre a inveire, addirittura minacciando di lanciargli pietre, Tonin non raccoglie la sfida. Lo si capisce perfettamente dalla battuta con cui il soldato commenta l'uscita di scena di Ruzante, che è peraltro anche l'ultima sua battuta in assoluto nella commedia:

Va' con Dè, va' co' andè ol pret da Marà! A' voi da' met s'a' 'l se tol via da ca', ch'a' 'n voi andà in ca' dalla fomna (IV, 39).

Il caso del prete di Marano, ucciso dalla popolazione per aver ceduto la fortezza al nemico, è di evidente allusività per il destino – certo non così tragico, ma di discreta crudeltà – che attende Ruzante. Tonin si aspetta dunque la sua uscita di casa, col compare, per entrare nella fortezza, non troppo in realtà sorvegliata. Ma il prete di Marano è qui uno e uno solo.

È significativo che, rientrato il soldato, Ruzante torni in scena armato, mostrando di aver accolto la sfida di Tonin («Quand tu sarè un om d'armi in s'ù caval com a' só mi, e que tu 'm domandi a combatter, a' 'g vegnirò»: IV, 13); non ha il cavallo, ma è convenientemente parato, dunque appropriato al duello. Arriva giusto in quel

26. «Ciò che appare invece sconcertante, quasi oscena, è l'improntitudine di Betia, [...] 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 [...], e addirittura evoca velatamente la possibilità di *contraccambiare*» (R. Alonge, *Per fortuna che c'è Ruzante (e l'ottimo giovane Luca D'Onghia)*, in http://www.turindamsreview.unito.it/link/Alonge_Ruzante.pdf, p. 5, corsivo originale).

momento anche Menato («Compare? Compare! Mo que noella? Que vuol dire ste arme?»: IV, 41), che nel giro delle poche battute che concludono l'atto lo invita a tornare a casa e ad attendere per maggior sicurezza il buio, come appunto il soldato si attende: *stasira*.

Nel buio della notte Menato si dà il preciso compito di depistare Ruzante, per fargli perdere ancora di più l'orientamento rispetto a quanto già è reso difficile dal buio pesto. Ecco la domanda essenziale, tenendo conto che con ogni probabilità – nell'addizione alla struttura di partenza dell'egloga in tre atti – sembra qui essere messo a frutto nell'ampliato disegno comico un pezzo forse preesistente, quello dello straordinario combattimento al buio di Ruzante. Come mai Ruzante che vuole andare a buttar giù la porta di casa di Tonin per ammazzarlo – e sia pure sviato e confuso – si ferma in mezzo a un crocevia, nel buio della notte? Senza voler negare una possibile giunta rapidamente confezionata per includere un pezzo preesistente, tuttavia una correlazione andrà ricercata.

Menato comincia a depistare Ruzante per una *viazzuola*, Ruzante si è – nel buio pesto – allontanato dalle *muragie*, dove poteva almeno orientarsi a tentoni, temendo però l'offesa di oggetti contundenti fatti cadere dalle finestre: ora si trova in mezzo a una *crosara*, a un incrocio di strade. Un luogo in cui, in tempo di notte, si manifestano le cattive *scontraure*, come dice benissimo il bergamasco Scarpella nella *Spagnolàs* di Calmo, in una scena che riprende proprio la gag delle *incrosaure*, i segni di croce a scongiurare l'arrivo degli spiriti, come fa qui, ma solo con la lingua, dentro la bocca, l'atterrito Ruzante. Rileggiamo il tratto saliente:

MENATO Aldì compare, el no besogna ch'a' stagan tutti du a uno, adesso ch'a' seon su sta crosara.

RUZANTE E on' volì-u ch'a' vaghe? A' vuo' ch'a' stagan tutti du a uno, e voltarse 'l culo uno a l'altro, saì-vu?

MENATO A' ve dighe: laghéve goernare a mi, che questa n'è la prima. Sté pur chialò.

RUZANTE Compare, su le crosare i no vuò esser manco de du, a' so ben quel ch'a' ve dighe.

MENATO S'a' volì fare a me' muo', féghe, se no andon a ca'.

RUZANTE A' farè con' a' volì vu, compare, di' pur, e laghé far a mi.

MENATO Sté chialò su sto canton, e s'el vien negun menéghe, senza remission al mondo, e mi sarè al forno d'i massari, e si arriverè de cargare. No ve toli via s'a' no vegne.

RUZANTE Mo andé, e sté artento! Se m'aldissé cigare alturio, compare, no sté a guardare.

MENATO N'abié paura.

Nella paranoia che lo sta assalendo, quando al nemico reale si sostituisce la paura di spiriti e apparizioni, Ruzante vorrebbe non separarsi dal compare e stare – come egli dice – culo contro culo con lui, in modo da non poter essere sorpreso alle spalle. Menato si rifiuta, ovviamente perché intende lasciarlo solo in mezzo alla strada ed entrare a casa da Betia, fingendo una diversa tattica. Ruzante insiste, ma alla fine si piega. Il compare prova a rincuorarlo, dicendo che arriverà senz'al-

tro al suo richiamo di aiuto. Dove pensa Ruzante vada Menato? Evidentemente a stanare il soldato per portarlo fuori al buio o – ma poco cambia – a ritrovare la strada per ripartire verso quella meta. Un’indicazione dovrà forse venire proprio dalla battuta per noi più difficile, e di conseguenza opaca, dell’intera commedia, che anche le eccellenti cure di D’Onghia – compresi i nostri comuni colloqui con lui – non sono riuscite a sciogliere completamente. E torniamo, dunque, a considerare il *forno d’i masseri*.

Escluso il riferimento toponomastico, mantovano, prodotto da Zorzi, è ovvio che Menato non vada a caricare letame o altro in quella situazione e nel bel mezzo della notte buia, e addebitare simili contraddizioni all’autore appare grottesco. Peraltro la *Moschetta* – commedia di generica ambientazione padovana – non contiene nessun’altra indicazione di toponimi e sarebbe strano trovarne una qui, in questa situazione (e a quest’ora!). D’Onghia propone un’interpretazione allusiva, volendo vedere quello che Zorzi si limitava ad accennare evasivamente: «a meno di non volervi vedere uno dei soliti traslati osceni». Ci sembra però – giudicando sensate e pertinenti le proposte di D’Onghia – che una lettura allusiva debba porsi come seconda rispetto a un primo livello di significato, che è quello che deve funzionare per Ruzante.

Intanto – tornando alla battuta – è probabilmente da intendere diversamente il *e si arriverè de cargare*, in relazione al precedente *menéghe, senza remission al mondo* rivolto da Menato a Ruzante: «non abbiate paura, voi bastonate di santa ragione chiunque si avvicini che io poi finirò di caricar(lo di botte)», che funziona perfettamente come promessa per rassicurare Ruzante (*arrivare* per “finire” e *cargare* per “bastonare” si trovano in qualsiasi dizionario; per il primo si veda, proprio qui, III, 55: *ho rivat ades ades... / Í-vu rivò ancora?*). Le allusioni sessuali del verbo *cargare* – si vedano le proposte di D’Onghia – funzionano eventualmente come una strizzata d’occhio a noi lettori o spettatori partecipi della beffa, non al povero cornuto lasciato al crocevia a tremare di paura. Menato promette a Ruzante di tornare a finire di bastonare il soldato Tonin, o altri malintenzionati, se per caso passano di là, e dichiara a noi la sua intenzione di finire di *cargare* in altro senso la comare, che ha infatti in casa già il soldato.

Quanto al *forno* – che Zorzi trascura – D’Onghia propone un doppio senso, di larga attestazione, come organo sessuale femminile, che funziona pure benissimo per le reali intenzioni di Menato, ma che non può funzionare per la comprensione di Ruzante²⁷.

Il *forno dei masseri* potrebbe essere benissimo – con molta più probabilità di un toponimo – un’allusione a un luogo ben noto allora dell’organizzazione del lavoro contadino, dove si fa il *pane di massaria* o forse, ed eventualmente, un particolare tipo di pane “da villani”. Si ricordi che Menato è ancora un uomo di contado,

27. L’altra Betia – quella della commedia omonima – è chiamata similmente in causa da Nale, che vuole anche lui, oltre al legittimo marito Zilio, *fùregare el forno* alla donna; ma la madre, donna Menega, sta qui davvero riferendosi al forno di casa: «A la fe’, to figiuola per altra man / farà fùregare el so forno, ca per ti! / A’ ghe’l fùregherè anche mi» (III, 463-465).

anche se più agiato di Ruzante, che lo dichiara *rico* quando egli sborsa il prezzo per la restituzione di Betia. Il luogo non può qui ovviamente essere assunto come meta reale – a quell’ora, in quel contesto rinvio del tutto privo di senso –, ma in senso metaforico, forse in rapporto a un’espressione lessicalizzata o a una locuzione. Se pensiamo a qualcosa come a un forno dove si fa il pane della masseria, l’espressione vorrà dire semplicemente – al suo primo livello, quello che Ruzante deve intendere – qualcosa come “vado a sorvegliare la cottura del pane”: Menato invece di stare fermo insieme a Ruzante, spalla a spalla o culo a culo, in attesa non si sa di che, fa un giro d’ispezione nei paraggi, pronto però a tornare subito nel caso di un segnale d’allarme²⁸.

Intesa così, la frase fatta funziona per rincuorare Ruzante o, almeno, per permettere a Menato di vincerne la resistenza, come mostrano le battute che seguono ancora:

MENATO [...] No ve toli via s’a’ no vegne.

RUZANTE Mo andé, e sté artento! Se m’aldissé cigare alturio, compare, no sté a guardare.

MENATO N’abié paura.

6. Usci aperti ed uscì chiusi

Quando Menato entri in casa di Ruzante è chiarissimo, perché l’autore lo esplicita con un rapido botta e risposta tra lui e Betia. È ovvio che la donna sia sorpresa dall’arrivo di Menato, mentre che essa abbia spiato la scena precedente dalla porta socchiusa (*Betia, che ne ha spiato le mosse dietro l’uscio socchiuso*, annotava Zorzi) è pura illazione, oltre a risultare in sé, a causa delle condizioni ambientali su cui insistono molte battute – il buio pesto –, poco credibile. Menato entra e chiude l’uscio. Ciò importa non tanto per quello che succede dentro, ma per il fatto che

28. C’è un altro luogo della *Betia* che sembra offrire un possibile appiglio. Il vecchio Barba Scati fa, nel primo atto, la lista delle pietanze ingurgitate dall’appetito diluviativo di Bazarelo, poi portato a casa in barella. Oltre a tre *scuelotti* di *paparele*, a sei di *zanzarele*, a uno di *macaron*, a diciotto *baldon*, il ragazzo si mangia anche «...sete pan / de quigi da massaria». Zorzi annota (nota 62): «grosse forme di pane destinate a durare da una settimana all’altra, per il consumo quotidiano. Le famiglie contadine usavano cuocere il pane ogni sette giorni». Non vengono offerte attestazioni o fonti. Nel Boerio si legge, inoltre, la voce *massarin* (*pan*), con una descrizione diversa da quella offerta da Zorzi per i *pan de massaria*: «coppia di pane inferigno»; «due pani uniti insieme di farina e cruschetto». Forse – se si tratta dello stesso oggetto – Bertevelo ha mangiato sette di questi pani e non sette forme di pane familiare settimanale. Menato potrebbe, eventualmente, con *massari* alludere ai pani e non alle persone, vale a dire qualcosa come “sarò al forno dei pani massari”. Come a dire: mi allontano ma sono unito a voi, come la farina mescolata al cruschetto nell’impasto del *pan massarin* quando va in forno. Un’immagine o un gioco di parole – se non lavoriamo troppo di fantasia – che potrebbe continuare e concludere l’iterato riferimento della posizione di difesa voluta da Ruzante, alla quale Menato sta appunto sfuggendo: *A’ vuo’ ch’a’ stagan tutti du a uno, e voltarse ’l culo uno a l’altro; su le crosare i no vùò esser manco de du; el no bisogna ch’a’ stagan tutti du a uno*. Uniti nell’impasto – nella *boutade* di Menato – come *una bina de pan*, un pane doppio (citato nella *Pastoral* e nella stessa *Betia*) o, cosa leggermente diversa ma ben sovrapponibile, un pane dalla farina doppia.

Ruzante non potrà più, scegliendo di tornare indietro, entrare in casa. Non è affatto chiaro, invece, quando Tonin lo abbia preceduto: sembra, per le solite incongruenze e omissioni, che il Beolco si sia dimenticato di farlo entrare e che sia al proposito necessario inserire una didascalia nella prima parte del quinto atto. Zorzi provvedeva, facendo entrare il soldato dopo il primo gruppo di battute tra Ruzante e Menato, ma prima del cenno alla porta non chiusa, che diventerebbe così per gli spettatori soprannumerario, dove la giustificazione verbale verrebbe a seguire l'evidenza dell'azione restituita. La meccanica rimane la stessa: immaginare una dissolvenza del testo per portare in primo piano sotto forma di azione o pantomima ciò che nel testo non appare:

Allo smorzarsi delle voci, s'intravede la figura di Tonin sgusciare furtivamente di casa. Betia è ad attenderlo dietro la porta e in silenzio richiude.

Lo smorzarsi delle voci è, in realtà, un messaggio fatto dal tavolo di regia, non un dato fattuale. Si tratta di una soluzione scenica certo plausibile per una messinscena moderna della commedia – “naturale” in rapporto a un teatro dove la notte si simula con le gelatine blu –, ma non giustificata quale interpolazione al testo originale, nella pretesa di una ricostruzione oggettiva.

Non è nemmeno scontato, a rigore, che all'inizio dell'atto si vedano Ruzante e Menato uscire in quel momento da casa, *circospetti* come Tonin *furtivo*:

Armati e muniti di scudo, escono circospetti di casa. È notte scura.

Ruzante risulta peraltro già armato alla fine dell'atto precedente (cfr. IV, 41: «Que vuol dire ste arme?») e nulla prova che Menato abbia armi con sé. I due, quando cominciano le loro battute nel quinto atto, sono – a rigore – da un certo tempo all'esterno e noi ascoltiamo una conversazione già iniziata: d'altra parte il cenno alla porta non chiusa a chiave da dentro richiama il fatto che l'azione dell'uscita, con la modalità di chiusura dell'uscio, non venga rappresentata, nemmeno come azione muta.

Tonin va dunque supposto necessariamente entrare da Betia nel tempo conteggiato, non scenificato, che cade nell'ellissi tra gli atti: si tratta, insomma, di un'azione che lo spettatore acquisisce come avvenuta ma a cui direttamente non assiste. Circostanza che rende, peraltro, definitivo il congedo del personaggio dal pubblico con la battuta, verso la conclusione dell'atto quarto, in cui egli riconferma la volontà di entrare in casa della donna. Posto che l'autore fa parlare brevemente Menato con Betia quando costui entra in casa, non si vede perché, volendo egli rappresentare visivamente anche l'ingresso di Tonin, non abbia fatto ricorso alla medesima soluzione, quella cioè di un breve scambio di battute o, naturalmente, a una didascalia, come quella che nel finale del *Parlamento* descrive l'azione del bravo che esce a bastonare Ruzante. Nel caso ora rammentato ci troviamo di fron-

te, infatti, non già a un'azione silenziosa o a una controscena, ma a un istantaneo scambio dialogico che esplicita il passaggio (V, 51-52):

BETIA No vegnì, no vegnì, grama mi, ch'a' no vuogio per gnente!

MENATO A' so ch'a' vegnerà sù: a' vuo' sarar st'usso.

Ne consegue che Tonin è dentro in casa da più tempo, fin dall'intervallo, e cioè da prima della ripresa del dialogo di Ruzante e Menato, che si aggirano presumibilmente già da un certo tempo per la strada: un tempo utile al soldato per intrattenersi tranquillo con Betia.

È curioso e significativo, ancora, che Zorzi si inventi addirittura un'anticipazione del gesto della chiusura dell'uscio alla fine dell'atto terzo da parte di Menato. Quel gesto serve, infatti, a giustificare quanto accade dopo e anzi a preordinare la bastonatura di Tonin da parte di Menato: quel Menato che Zorzi fa *dominare* con lo sguardo gli altri personaggi, mentre chiude l'uscio con un gesto – mai immaginato dall'autore – che sancisce il fatto, alla fine del terzo atto, che egli è diventato il vero padrone di casa:

Entrano a uno a uno in casa di Ruzante. Menato entra per ultimo, dominando gli altri due con lo sguardo; e chiude la porta da padrone.

44

Il terzo atto, infatti, si mostra correlato nell'edizione Zorzi di interpolazioni didascaliche che hanno lo scopo di accreditare la conclusione del quinto. Gesti, intenzioni, movimenti sono così immaginati per costruire relazioni tra i personaggi che non sono minimamente giustificati dalla lettera del testo originale. Per esempio, una breve battuta di Menato, che esce dalla casa di Tonin dopo la contrattazione per la restituzione di Betia, e una breve risposta di Ruzante significano semplicemente che il secondo si trova un poco discosto e che il compare, nel varcare l'uscio, non lo vede (III, 146-147):

On' sivu, compare?

A' son chialò.

Zorzi si figura che Ruzante vada prima a nascondersi dietro a un pilastro di un porticato, dopo un gesto rabbioso di Tonin, che non è minimamente richiesto dal contesto, posto che il soldato, forse in casa o al massimo sulla soglia, ignora o non vede per niente il villano:

Fa un gesto di minaccia verso Ruzante, che si rifugia d'un balzo dietro un pilastro del porticato.

Così dall'innocuo scambio di battute che abbiamo riportato viene immaginato che a quel punto Ruzante, *sporgendo con la testa*, si affacci dal nascondiglio e che poi, *visto che il soldato è rientrato, esca con circospezione* (III, 76). Ma nulla auto-

rizza a dedurre che nella scena originale il Beolco impiegasse o prevedesse un porticato né, sul piano della correlazione dei movimenti che si desumono dalle battute, che Tonin rivolga gesti a Ruzante: anzi, egli ignora il bifolco e parla esclusivamente col compare mediatore, pregandolo alla fine di levarglielo per sempre di torno. Zorzi invece fa nel finale del terzo atto di Tonin un personaggio che, pur non pronunciando battute, dialoga con tutti i personaggi in scena, Ruzante compreso, attraverso una partitura di gesti e sguardi che appartiene tuttavia esclusivamente all'immaginazione teatrale dell'editore.

La coerenza del personaggio – con la cancellatura di alcuni dati essenziali: Menato è decisamente più ricco di Ruzante – è così non quella della sua progressiva rivelazione nel testo, ma quella di una libera invenzione, ancorché di indubbio fascino spettacolare, che mette insieme indebite premesse sociologiche con la costruzione di un testo parallelo attraverso l'interpolazione didascalica. E basterà ricordare il punto d'arrivo di questa trafila, nel rapporto tra la bastonatura di Ruzante e quella, presunta, di Tonin:

La violenza di Menato si alimenta qui dell'eccitazione stimolata dalla lotta con il soldato e dal suo facile trionfo; egli sfoga su Ruzante i residui di un bestiale furore [...]. C'è qualcosa di animalesco nella rapidità con la quale Menato passa da un avversario all'altro, nella ferocia con la quale li abbatte, esaltato dalla sicurezza della sua forza, accecato dalla vista del sangue, quasi fosse uscito di senno²⁹.

Dove non si capisce davvero, tra l'altro, come Menato possa, senza soluzione di continuità, far trascorrere i “due atti” che scandiscono il suo presunto furore bestiale (quelli delle randellate a Tonin e poi a Ruzante) attraverso l'interludio della controllatissima simulazione con cui egli indossa un'identità *moschetta* atta ad ingannare il compare che implora l'apertura dell'uscio della propria casa, molto poco adatta al suo accecamento alla vista del sangue.

Da una parte, dunque, la violenza di Menato deve, attraverso l'esaltazione, passare dall'efferatezza comica a uno spessore storico, come quello del truce *Bilora* o, fors'anche, da *Cavalleria rusticana*. Al contrario il *soldò* soccombente, destinatario della presunta bastonatura finale ad opera del geloso Menato, deve essere screditato a poltrone e pusillanime, quale esso non sembra davvero. È stato da più di uno studioso osservato, e recentemente sottolineato da Alonge – approfondendo spunti dell'edizione D'Onghia –, quanto sia stereotipa ma testualmente infondata la considerazione di Tonin come un *miles gloriosus* o un proto-capitano del teatro dell'arte (dati su cui non tanto Zorzi, ma forse di più la tradizione scenica ha insistito). Tonin, al contrario, si guarda bene dal fare gratuito esercizio della violenza, soprattutto nei confronti di un poltrone e fanfarone come Ruzante, che castiga con altre armi e con altra perfidia. I suoi richiami ripetuti all'*inzegn* bergamasco e, in particolare, le parole con cui si presenta al pubblico fanno da soli

29. Zorzi, p. 1426.

giustizia di ogni lettura stereotipa del carattere: il mestiere del soldato sarebbe il più bello del mondo se non si dovessero menare le mani e se la paga corresse ogni trenta giorni. Del resto non si dà un *miles gloriosus* che non sia un millantatore di imprese impossibili, poi spaventato alla minima avvisaglia di pericolo: Tonin non fa mai vanto di alcunché né di nulla si spaventa (e dunque scarsamente congruente apparirebbe un *plot* che gli riservasse invece una bastonatura). Quanto al suo rapporto con Betia, ha la stessa cifra di infoiamento di quello di Menato, ma non la stessa intensità: una soddisfazione da appagare pragmaticamente, in quegli «ot di» (I, 24) entro cui deve ripresentarsi al campo, dove, abbiamo visto, non ha nessuna intenzione di portarsi dietro la donna.

7. Vedere e raccontare

Nel corso della commedia più volte l'azione interna viene evocata in due modi, che possono essere altresì combinati: facendo pronunciare ai personaggi fuori vista battute da dentro; facendo raccontare, a un personaggio in scena, con estroflessione per riferita, ciò che egli, tirando le orecchie e spiando, riesce ad avvertire dell'azione celata alla nostra vista.

Una prima, vistosa e celebre, scena (III, 3) è quella ispirata alla *Calandra* di Bibbiena, che prevede la voce “dietro la porta” di Tonin e la presenza di Ruzante all'esterno, fuori dell'uscio di casa. Del soldato, perché la scena funzioni, Ruzante deve sentire solo la voce, dietro la porta, e noi con lui.

Forse anche altre battute – come quelle di Tonin che congeda Menato e Betia, nella parte conclusiva del terzo atto – si ascoltano da dietro la porta, magari in questo caso parzialmente aperta (come risulta da un'altra delle pochissime indicazioni didascaliche nel testo: cfr. I, sc. 3, *aprendo mezzo l'usso*). Quanto precede di questa lunga e centrale scena, che abbiamo già considerato, funziona secondo il meccanismo di estroflessione per riferita di quanto accade nell'interno: introdotta dal dispositivo che aziona l'informazione al pubblico attraverso una sorta di monologo interiore di Ruzante («Aldi? Tasi. A' sento...»), vengono riportati al pubblico ben cinque lacerti – veri o presunti – della conversazione interna, di cui uno in forma indiretta («A' sento ch'a' la dise mé pì, mé pì») e gli altri in forma diretta (rispettivamente due ancora a carico di Betia, uno di Tonin, e uno di Menato)³⁰. Non sfugga peraltro la non casuale frammentarietà – e non perspicuità – del resoconto, come risulta in sé e per sé e come sottolineato dallo stesso Ruzante («Aldi? I cizzola pian me' compare e ella, a' no posso aldire»): sicché anche il pubblico – che per necessità deve assumere lo stesso punto di vista del personaggio in scena – non può avere cognizione precisa di quali siano stati i termini della contrattazione svoltasi all'interno.

30. Nell'ordine: «Aldi? A' sento che la dise “Me voli vu imprometter vu?”»; «Aldi? “Per amor vostro, compare, a' farè zò che a' voli”»; «ch' a' sento ch'a' l dise “questo n'è bon”»; «A' sento ch'a' l dise: “Andagon”».

I due casi – interlocutore che parla da dentro (anche se in un rapporto di botta e risposta con l'interlocutore esterno), personaggio solo in scena che riferisce ciò che avviene o crede avvenire dietro la porta chiusa – mostrano due costruzioni evidentemente diverse da quella che si riscontra nella penultima scena dell'atto quinto. Nonostante l'assoluta simmetria della situazione (Ruzante solo in scena, gli altri tre personaggi nella casa di Betia), niente di quanto accade nell'interno viene colto (e riferito) dal terrorizzato e vigile Ruzante, e un generico «Aldi? El m'è viso ch'a senta zente...» risulta senz'altro legato all'ascolto del silenzio della strada, riferito all'ipotesi, o alla speranza, che possa trattarsi dell'approssimarsi di Menato. Un'ipotesi subito liquidata – per il silenzio inviolabile della notte – da Ruzante, nella certezza che il compare, «strabùseno», sia stato preso e ammazzato da qualcuno: nessun indizio, insomma, di quel fuoco pirotecnico di tonfi randellate imprecazioni e lamenti che, secondo la “diegesi” zorziana, farebbe da contrappunto e motore alla solitudine vieppiù terrorizzata di Ruzante. In conclusione: quel che capita nell'interno resta oscuro, come la notte in cui è avvolto Ruzante: e resta tale tanto per il personaggio in scena, quanto per il pubblico di cui egli costituisce la vincolante prospettiva rappresentativa.

Ci si potrà a questo punto legittimamente chiedere: quanto dura in realtà sul piano della *fabula* il monologo di Ruzante, solo e allucinato in mezzo alla *crosara*, dopo che Menato si infila a casa sua e chiude l'uscio? Si può provare a rispondere osservando anzitutto che – pur senza pretendere una piena isocronia tra l'“in-scena” e il “fuori-scena”, come nel teatro del tempo delle regole o nella drammaturgia naturalista – mai tuttavia nella *Moschetta* si assiste, fino all'atto quinto, a una correlazione dei tempi in cui a una più o meno breve presa di parola sulla scena corrisponda una lunga azione fuori campo, come accade invece in altre opere del Beolco: sempre esatta risulta invece – tanto per le ellissi tra gli atti quanto per le scene parallele – la concordanza dei tempi tra rappresentazione e svolgimento supposto. Il pezzo maestro che l'attore Ruzante sosteneva in scena viene nell'edizione Zorzi dilatato e soprattutto distolto dalla sua straordinaria autosufficienza, sminuzzato in un'impaginazione con molte pause e molti *a capo*, che sembrano avere la funzione di allungare il tempo e di intrecciare alla scena originale una controsцена completamente inventata. Quand'anche si creda che effettivamente, con un'esecuzione repentina, Menato entri a casa di Ruzante, trovi Tonin e immediatamente lo ammazzi di botte, tutto questo andrebbe supposto come qualcosa di cui – come abbiamo visto – lo spettatore non ha nessuna cognizione e nessun segnale, fino al momento in cui le parole di Betia lo rivelano (V, 85).

L'*a solo* di Ruzante, pezzo di concentrazione assoluta, sia in termini di primazia d'attore che di produzione dell'effetto di allucinazione che la storia richiede, viene così snaturato dalla sua straordinaria autosufficienza, nella costante intromissione di una scena parallela che non ha nessun motivo di essere: una sorta di *acte sans paroles* con cui la portata principale viene lardellata. La ventina di righe che si leggono, compatte, nell'edizione D'Onghia (fino al punto in cui Ruzante ritorna davanti all'uscio di casa) occupa quasi due pagine dell'edizione Zorzi, grazie alla

spezzettatura e alle lunghissime interpolazioni didascaliche che servono a *guadagnare tempo*. Ogni didascalia suppone che l'attore Ruzante smetta di parlare e agire, oppure che mormori a soggetto, e che l'azione seconda attiri l'attenzione del pubblico. Qualche esempio:

Dalla casa di Betia giunge un concitato parlottio, eco dello scontro fra Menato e Tonin che si sta svolgendo all'interno.

Mentre [Ruzante] mormora a soggetto una parafrasi dell'orazione [il paternostro], grida e rumori più alti subentrano al suono soffocato delle voci: s'intuisce che Menato sta caricando di botte Tonin.

I tonfi, le imprecazioni, i lamenti di Tonin portano Ruzante all'acme del suo terrore.

Eccetera eccetera, in un crescendo che porta – via via – in primo piano quello che si pensa succedere dietro alla porta, ora davvero chiusa.

Si tratta di una palese falsificazione testuale, che si appoggia su una manomissione del significato di alcune battute: ad esempio, «S'a' sento gnente a' me vuò conzare con sto pe' inanzo, e la ruella drio la schina», ci dice che Ruzante assumerà una posizione di difesa nel caso in cui possa sentire il minimo rumore, segno di un silenzio totale e inquietante. Allo stesso modo l'intenzione di recitare una preghiera per allontanare gli spiriti maligni – che resta senza seguito, limitandosi Ruzante, come racconterò dopo (V, 66), a un segno di croce con la lingua, in bocca, avendo le mani occupate – non può davvero essere trasformata nell'esecuzione reale di una preghiera “a soggetto”, utile solo ad allungare la durata del monologo, per dar tempo a Menato di reagire e picchiare Tonin.

Perché, poi, Menato dovrebbe picchiare Tonin, infrangendo il patto prima raggiunto? Ma – si risponderà – perché, anche al di là dell'estroversione didascalica di Zorzi, è l'articolazione testuale stessa che ce ne informa, allorché Betia, al ritorno di Menato e Ruzante, finge con arte disperazione. La presenza di un Tonin davvero insanguinato in casa, dopo la bastonatura, contrasta col senso di qualsivoglia “realtà”, mentre è invece perfettamente funzionale nei termini di una economia della beffa, come cosa da credere – o da fingere di credere – per la vittima. E siamo al punto capitale: l'inganno deve illudere il beffato, non noi che guardiamo da fuori, come invece è accaduto nella storia scenica e critica del secondo Novecento. Zorzi-De Bosio, come abbiamo visto in dettaglio, prendono sul serio quello che Betia esagitata racconta a Ruzante, senza tenere, appunto, in conto che la stessa Betia assiste subito prima algida alla bastonatura del marito e impartisce a Menato – con asciutta perentorietà, anzi con un piglio di autoritaria regia – l'ordine di smettere a un determinato punto e, previa messinscena, di riportare in casa il marito (V, 60: «Andé via compare, e menélo a ca'»). Dunque è Betia – niente affatto sorpresa da un rientro repentino – che decide di far riportare a casa Ruzante, dopo, evidentemente, avere pensato a una soluzione. Il racconto della donna, che trascorre dal gelido controllo di poco prima alla sapiente simulazione di

un'«inspirità» e «inorcà», sembra avere lo scopo di ingannare il solo Ruzante, che infatti mostra di credere a tutto, o almeno di fingere di credere, secondo un meccanismo di autosuggestione consolatoria che già caratterizzava – in maniera molto più forte di quanto qui non accada, vale a dire con minore comicità – il finale del *Parlamento*³¹. Con questa repentina risoluzione – la finzione di una seconda bastonatura –, Betia ha la meglio, non solo sul marito, ma anche sul compare che la detiene, come abbiamo visto, in comproprietà, giustificando la presenza del terzo incomodo, e non solo per quella notte, sotto il suo tetto.

Se la bastonatura di Tonin è finta, la conclusione della trama risulta più forte e più comica, facendo Ruzante più becco e più bastonato di quanto non lo si reputi, punito per contrappasso. Ecco il punto. Ruzante finge ben due aggressioni, fiero della sua furbizia contadinesca, per impossessarsi indebitamente delle cose altrui: dei denari del soldato e dell'abito e del cappello che il compare gli ha procurato per il travestimento. Che finisca picchiato per davvero è, dunque, conseguente rispetto alle finte bastonature che egli ha simulato prima e alla sua, più volte esibita, spavalderia (*a' n'arae paura de Rolando!*, e simili). Particolarmente rilevante per comprendere il finale della commedia è quella che egli racconta a Menato nel terzo atto, come causa della perdita della *gonela*. Egli comincia a gridare *alturio e misericordia* in mezzo alla via, vedendo arrivare con la coda dell'occhio il compare, narrandogli poi – in una chiara ripresa del *Parlamento* – l'assalto dei *pì de cento* e il paesaggio di *cielo e sponton* dell'aggressione. Si dichiara *sbusò pì che n'è un crivelo* – stato difficile da immaginare senza perdita di sangue –, chiede un prete per la confessione, esibisce buchi e ferite che però il compare, ovviamente, non vede sul suo corpo intatto. *A' n'ài mal negun, cristian*, ripete infatti più di una volta (III, 21 e 23) a Ruzante, che risulta sanissimo e solo un po' in disordine, senza segno alcuno di botte o ferite.

Un Tonin che non porta alcun segno di violenza, che Ruzante malconcio trova al suo ritorno a casa, un Tonin naturalmente d'accordo con Menato e Betia, serve a rendere la pariglia anche alla finta aggressione di Ruzante. Se la voce truccata del compare che parla *moschetto* dietro la porta rinvia chiaramente alla scena della simulazione, e quindi al furto della *gonela* e del cappello, le due bastonature speculari – quella vera di Ruzante e quella falsa di Tonin – chiudono, con perizia geometrica, tutte le pendenze delle trame precedenti. Menato ha bastonato davvero a sangue Ruzante, che primo si era finto ferito e bucato, senza poter produrre segni

31. Anche là Ruzante, in coppia con lo stesso attore Menato, crede o racconta di credere di essere stato bastonato non da un uomo in carne ed ossa ma da un esercito di spiriti. Mentre nel *Parlamento* egli è però un soccombente del *bravo* che gli ha portato via la donna, qui egli ha la rivale del racconto che gli viene fatto sul conto di Tonin, che in qualche modo attua una sua vendetta: egli crederà o fingerà di credere che nel suo menare colpi all'aria, inseguendo il creduto orco della *crosara*, abbia ridotto a mal partito proprio il soldato che voleva fare a pezzi. Se alla derisoria battuta del compare «Mo se no l'ài pur guasto...», Ruzante è costretto a recuperare un attimo di lucidità («Mo a che muo', ch'a' no l'ho gnian zonto?», V, 88), questo d'altro canto è perentoriamente messo a tacere dall'invito di Menato: «Moa, andon a far pase» (V, 89): che il personaggio continui a rimanere immerso nella sua autosuggestione consolatoria è *conditio sine qua non* per l'amaro *happy ending* della commedia.

verisimili di violenza sul suo corpo. Della sua bastonatura – come già il Ruzante del *Parlamento*, raccontando sempre a Menato dell'esercito di spiriti che lo ha assalito – Ruzante crederà o fingerà di credere responsabile l'*orco* della *crossara*. Ed egli potrà parimenti ingannarsi, se vuole, credendo di aver in qualche misura fatto le sue vendette, pensando di inseguire l'*orco* e di avere in realtà pestato Tonin.

I segni che Tonin potrà esibire – il *sangue* di cui dovrebbe risultare coperto – sono plausibilmente della stessa natura dei fori e delle ferite invisibili che Ruzante aveva finto più sopra col compare. E Betia grida, per di più, *alturio* e *misericordia* come fingeva di fare il marito in quel caso: solo che qui la donna gli chiede – come se il cornuto mazziato fosse davvero furbo e *braoso* – di avere pietà per il povero soldato, che ha già pagato il fio. Sappiamo – e sa anche lui – che i tre se la godranno, tutti ora sotto lo stesso tetto, alle sue spalle.