



La Veniexiana: struttura drammatica e momenti lirici

Paula Gregores Pereira¹

Ricevuto: 26 ottobre 2022 / Modificato: 21 aprile 2023 / Accettato: 28 giugno 2023

Riassunto. *La Veniexiana*, un'opera teatrale di autore ignoto appartenente alla prima metà del XVI secolo, spicca nel panorama teatrale italiano, e specialmente veneziano, per la sua prospettiva volutamente realistica e per la minuziosa attenzione ai dettagli. Già dalla prima lettura della commedia si percepisce un'ampiezza temporale che, da una parte, permette di affermare che il dramma non aderisce, almeno da questo punto di vista, alle cosiddette regole aristoteliche e, dall'altra, motiva la necessità di una divisione strutturale propria. Nel presente contributo si pretende, studiando il rapporto fra il contenuto della commedia e la sua distribuzione, di cercare di fare un passo in avanti nel processo di scioglimento delle ambiguità che circondano la disposizione della commedia allo scopo di precisarne la struttura. In particolare, si rivolgerà l'attenzione alla sua struttura drammatica e alle funzioni delle liriche che accompagnano la commedia nell'unico manoscritto che la tramanda.

Parole chiave: *Veniexiana*; commedia; teatro del Cinquecento; teatro italiano; temporalità.

[en] *La Veniexiana*: Dramatic Structure and Lyric Moments

Abstract. *La Veniexiana*, a play by an unknown author belonging to the first half of the 16th century, stands out in the Italian theatrical scene, and especially Venetian, for its deliberately realistic perspective and meticulous attention to detail. Already from the first reading of the comedy, one can perceive a temporal breadth which, on the one hand, makes it possible to affirm that the drama does not adhere, at least from this point of view, to the so-called Aristotelian rules and, on the other hand, justifies the need for its own structural division. By studying the relationship between the content of the comedy and its distribution, this article aims to try to take a step forward in the process of dissolving the ambiguities surrounding the arrangement of the comedy to clarify the structure. Attention will be paid to its dramatic structure and the functions of the lyrics that accompany the comedy in the only surviving manuscript.

Keywords: *Veniexiana*; comedy; sixteenth-century theatre; Italian theatre; temporality.

Come citare: Gregores Pereira, Paula (2023): «*La Veniexiana*: struttura drammatica e momenti lirici», *Cuadernos de Filología Italiana*, 30, pp. 279-288. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.84444>

La Veniexiana, una commedia scritta in un'epoca in cui la nozione di teatro era ormai perfettamente definita – soprattutto in un luogo come Venezia, città in cui «il teatro costituiva un'esperienza diffusa e pressoché “quotidiana”» (Vescovo 2015: 146) –, non aderisce alle norme classiche che regolarizzavano, nel panorama italiano, la

¹ Universidad de Santiago de Compostela. Facultad de Filología, Av. de Castelao s/n, 15705 – Santiago de Compostela.

E-mail: paula.gregores@rai.usc.es

produzione teatrale del periodo rinascimentale. Infatti, l'autore, anche se conoscitore delle norme poetiche (Lovarini 1947: 21; Padoan 1978: 344-345), privilegia la verosimiglianza, trasgredendo l'unità di tempo tramite la creazione di una fabula che si svolge lungo quattro notti e tre giorni, dilatazione peraltro quasi naturale dato l'argomento della vicenda: due donne, Angela e Valeria, si contendono le attenzioni di un giovane forestiero, Giulio, che prima giacerà con l'una e poi, dopo un attacco di gelosia e successivo pentimento della seconda, con l'altra. Facendo attenzione alla composizione retorica della commedia, si osserva che il contenuto è perfettamente organizzato in cinque atti: il primo contiene la presentazione dei personaggi; il secondo, le macchinazioni di Angela per conquistare Giulio; il terzo, la consumazione "amorosa" fra Giulio e Angela; il quarto, i problemi del ragazzo con Valeria, e il quinto, lo scioglimento. A questo argomento è asservita una struttura alquanto particolare in cui, alla divisione retorica dell'intreccio appena indicata, si sovrappongono gli elementi di una distribuzione della rappresentazione da una prospettiva temporale, la cui costruzione è ancor oggi oggetto di congetture.

Per alcuni studiosi, la *vera istoria* indicata nel sottotitolo della commedia («non fabula, non comedia ma vera istoria») sarebbe indizio di un avvenimento davvero accaduto, un caso di cronaca (Zorzi 1965: 110); per altri, invece, la storia presentata sarebbe l'unico elemento di finzione in un'opera estremamente attenta a tutti i particolari della realtà. Secondo tale ipotesi, l'argomento, ma non l'autore – che rimane tutt'oggi ignoto², dovrebbe probabilmente cercarsi nelle perdute novelle di Giovan Francesco Valier (Padoan 2012: 9-20). Tramite l'introduzione di parecchi elementi verosimili, mutuati direttamente dalla realtà³, viene creato un contesto in cui la rappresentazione di un fatto inventato risulta perfettamente plausibile. A detta di Franca Angelini (1980: 130):

[...] in realtà la precisione dei nomi, ubicazioni, toponomastica ecc. serve alla messa in scena di un'invenzione, di un sogno, di una divagazione della fantasia, che propriamente costituiscono il tessuto della commedia; la precisione della cornice giustifica o rende possibile, rappresentabile la divagazione fantastica, in un rapporto di reciproca necessità ma non di immediata coincidenza.

1. Com'è noto, *La Venexiana* è stata tramandata da un unico testimone, il ms. italiano IX 288 (= 6072) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, in un codice assai deteriorato che contiene anche la *Pastoral* del Ruzante e la *Bulesca* e l'*Ardelia*, entrambe di autore anonimo (Padoan [1994] 2012: 39-60). Il dramma, presente solo in questo apografo – che probabilmente rifletta una situazione di *work in progress* e non la versione definitiva della commedia –, rimane inedito fino al 1928, quando esce l'*editio princeps* dalla mano dello studioso Emilio Lovarini, successivamente riproposta, in una versione perfezionata, nel 1947 (cfr. Lovarini 1928, 1947). La commedia sarà anche oggetto di studio di Giorgio Padoan, il quale, nel 1974, pubblica una

² La proposta più recente ipotizza la possibilità di identificarlo nel medico Antonio Secco, a cui si fa esplicito riferimento nel primo atto: «De la bon'ora chiamaremo misser Antonio, el nostro medico» (Padoan [1994] 2012: 39; cfr. Vescovo 2016: 177). Per le citazioni estratte del testo della commedia si segue l'attuale edizione di riferimento, a cura di Giorgio Padoan, nella sua reimpressione del 2012.

³ Un'analisi esaustiva dei dettagli realistici e dei riferimenti verosimili è stata portata avanti da Padoan (1969, 1978, [1994] 2012). Lo studioso è perfino riuscito a individuare con precisione lo spazio veneziano in cui sarebbe ambientata la commedia, così come alcuni dei personaggi a cui si sarebbe ispirata.

nuova edizione con versione italiana a fronte, che verrà riprodotta «con qualche minimo ritocco» nel 1994 in quella che rimane, fino ai nostri giorni, l'edizione di riferimento. Lo studioso dichiara di correggere e migliorare l'edizione di Lovarini, emendando gli errori presenti in essa dopo un nuovo confronto col manoscritto⁴. Il problema più rilevante del testo, secondo Padoan, sarebbe l'ubicazione di un soliloquio recitato da Oria, cameriera di Valeria, che nel testo di Lovarini passa dalla fine dell'atto quarto – posizione in cui si trova nel manoscritto – all'inizio del quinto.

Il soliloquio di Oria a cui facciamo riferimento si situa in un momento dell'azione molto particolare. La serva esce di casa (dopo aver passato una notte in bianco in cui la padrona, Valeria, si era pentita del suo atteggiamento nei confronti del giovane oggetto dei suoi desideri: ingelosita e rabbiosa, l'aveva cacciato di casa dopo aver scoperto che Giulio era giaciuto con Angela la notte precedente) allo scopo di raggiungere il giovane forestiero e di organizzare un appuntamento per sistemare le cose:

ORIA O Dio, Dio! chi xè mai quel savio, se 'nde fosse bon predicador, che s'avesse compiaèser a una zentildonna? Ier sera Madona gera scorazàa cun Missier Iulio e non l'ha volesto a parte nisuna; adesso essa xè rabiosa e lo vul, o vivo o morto; e non vul pì parlar né de Madona Anzola né de Miser Anzolo. Me manda a portarghe questa lettera, che cun li ochii bagnai sta note ha scritta, e vul che 'l prega a vegnir stasera, ché la vul far la pase. No la pensa si no in esso e no parla si no de esso. Tuta la note no m'ha lassao dormir. Sempre: «Oria, fia, sun morta, ché Iulio xè scorazao e no me vorà pì vèder»; e mi diçea: «Perché l'aveu cazaò?»; essa diçea: «Perché gera troppo zilosa». E cusì m'ha sempre tegnuo desedaa. Pazienza! «Sastu zò che ti ha [a] dir a Miser Iulio? Che 'l vegna e che non guarda a parolle, ché Madona xè pì desiderosa de esso che de manzar, e che, come el zonze, el vada in leto a far la pase». Sì dirò, per l'anima mia; e cusì serà fornio ogni fastidio. (Padoan [1994] 2012: 104-106)

Nella revisione dell'edizione di Lovarini, sull'autorità del manoscritto, Padoan decide di ricollocare il soliloquio nella sua posizione originale, vale a dire, in chiusura dell'atto quarto.

Il problema dell'ubicazione di questa battuta deriva dalla presenza di due note del copista sul testimone conservato, ossia le scritte *finis* e *Aditamentum*. *Quintus Actus* che compaiono alla fine dell'atto quarto. Ci sono due ipotesi che cercano di giustificare questi interventi. Secondo Padoan, l'iscrizione attesterebbe che il copista, distratto, avrebbe finito di trascrivere l'atto pensando che fosse l'ultimo, e poi, rendendosi conto del suo errore, avrebbe continuato con la copia del quinto. D'altra parte, Vescovo – peraltro sostenitore della divisione stabilita da Padoan – fa un passo in avanti e aggiunge che la suddetta iscrizione è una spia indice del fatto che la commedia sarebbe stata «concepita in una bizzarra forma in quattro atti e poi “regolarizzata”» (Vescovo 2007: 162). Se così fosse, bisognerebbe pensare a una prima forma della commedia in quattro atti la cui scena finale sarebbe, appunto, il monologo di Oria, che lascerebbe all'immaginazione dello spettatore, o del lettore, il ricongiungimento di Giulio e Valeria.

Tuttavia, nel momento in cui viene aggiunto l'ultimo atto – che mira alla riconciliazione della coppia –, quella che prima era l'ultima scena del quarto, dove Oria

⁴ Per un'analisi dettagliata delle mende e delle correzioni e per un commento di tutte le edizioni precedenti il 1974, si rinvia a Padoan ([1994] 2012: 43-60).

lascia intendere che la propria padrona, consumata dal rimorso, vuole farsi perdonare da Giulio, avrebbe più senso se ubicata come prima dell'atto successivo, quale iniziale momento dello scioglimento dell'intreccio. Infatti, è questo cambio di opinione di Valeria, avvenuto durante la notte, a determinare il prefigurarsi del lieto fine. Se fosse questa la situazione – che non potremo, tuttavia, affermare con certezza, data la dipendenza da un unico testimone piuttosto deteriorato e impreciso che costituisce l'unico punto di riferimento per gli studi su questa commedia –, si potrebbe ipotizzare che Lovarini, rendendosi conto di questo particolare, avrebbe perciò deciso di intervenire sul testo allo scopo di tramandare non la forma che ce ne offre l'apografo – una copia, insomma –, ma quella che avrebbe voluto trasmetterci l'autore, ossia una versione più vicina all'originale.

Facendo attenzione alla struttura interna della commedia, si avverte altresì che lo schema di una serva che, dopo la notte d'insonnia della padrona, cerca Giulio al mattino e per strada per chiedergli un appuntamento, è un espediente ricorrente che compare anche all'inizio del secondo e del quarto atto. Inoltre, in tutti e tre i soliloqui viene presentata una struttura simile: la cameriera – Nena nel primo e Oria negli altri due – espone lo stato d'animo in cui si trovavano le rispettive padrone la notte precedente, le conclusioni a cui erano arrivate, ciò che gli hanno ordinato di fare – sempre cercare Giulio – e cosa faranno per raggiungere il loro scopo. Per di più, in tutte e tre le scene si presenta una contrapposizione lessicale fra la notte precedente e il giorno successivo (II.1: «notte» / «zorno»; IV.1: «l'altro zorno» / «mo»; V.1: «ier sera» / «adesso»), che lega ulteriormente questi momenti.

In definitiva, rivolgendo l'attenzione allo schema retorico in cinque atti dell'opera, alla trascuratezza del copista, al fatto che sembrerebbe che dapprima si creò una stesura in quattro atti, ampliata solo in un secondo momento, e alla stessa logica interna della commedia, la collocazione proposta da Lovarini potrebbe essere una correzione pertinente. Tenendo conto, insomma, della coerenza interna dell'opera dal punto di vista strutturale e dell'ipotetica distribuzione delle poesie riscontrabili nel manoscritto – che fungerebbero, in un certo senso, da intermezzi (cfr. § 2) – crediamo che la proposta di collocare questo monologo come *incipit* dell'atto quinto, potrebbe avvicinarsi di più alla concezione che aveva l'autore sull'organizzazione della sua commedia, idea di cui, tuttavia, non resta traccia, forse perché non arrivò mai a metterla per iscritto, ma che trova una sua possibile conferma nella considerazione dell'unico testimone che conserva *La Veniexiana* come copia di un altro manoscritto che non ne rivelerebbe la forma definitiva, ma un abbozzo dell'opera e sarebbe, piuttosto, la testimonianza di una stesura provvisoria e non di quella finale.

2. Un'importante aggiunta dell'edizione Padoan del 1994 è quella delle liriche, che nel manoscritto si trovavano raggruppate dopo la commedia ma prima della parola *finis*. Lo studioso ipotizza che queste poesie non fossero soltanto un modo di riempire la carta vuota, ma pezzi destinati a degli intervalli cantati, per cui cerca di trasferirle nel luogo più adatto allo scopo di ricostruire la forma originaria della commedia (Vescovo 2012: 156-157). Un ulteriore passo sarà realizzato da Piermario Vescovo che, nella postilla aggiunta alla ristampa dell'edizione di Padoan nel 2012, riesce a collocare in una loro ideale sede tutte le liriche, rispettando l'ordine in cui compaiono nel manoscritto e badando sia al rapporto fra il loro contenuto e quello delle scene, sia alle ellissi temporali presenti nell'opera. Lo studioso arriva a questa

collocazione dopo aver stabilito che è il tempo l'elemento di cui tenere conto, e non la retorica, nell'analisi e nella divisione di questo testo teatrale⁵.

Vescovo, infatti, rivede la prima collocazione proposta da Padoan e situa le liriche prendendo in considerazione sia il loro rapporto tematico con il dramma che, partendo dall'idea della temporalità come elemento determinante dell'opera drammatica, i tagli temporali che vi si riscontrano (Vescovo 2007: 163-169; 2012: 153-165). Le poesie servirebbero a coprire i momenti in cui sarebbero ambientate le ellissi più note, dividendo e strutturando il dramma ma, allo stesso tempo, unendo le sue scene temporali, vale a dire, ciascuna delle unità del dramma sviluppate in modo continuo, senza nessun tipo di taglio cronologico⁶. Diventerebbero, dunque, una sorta di intermezzi. Benché condividiamo, in linea di massima, la proposta di collocazione di Vescovo, riteniamo necessaria qualche modifica. Infatti, sebbene siamo d'accordo con i luoghi che devono occupare gli intermezzi all'interno della struttura della commedia, differiamo nella scelta delle liriche che vengono a ricoprire ogni posizione.

Sia Padoan che Vescovo danno per scontato che le composizioni poetiche debbano essere collocate nell'ordine in cui compaiono nel manoscritto, ma, allo stesso tempo, già Padoan riconosce nella prima edizione da lui curata, descrivendo le condizioni del testimone, che «non solo la trascrizione appare poco attenta e frettolosa [...] ma l'antigrafo doveva presentarsi assai disordinato, probabilmente in fogli sciolti» (Padoan [1994] 2012: 40). In questo caso, non sarebbe forse possibile che le liriche da trascrivere, presumibilmente in fogli sciolti, fossero state disordinate nella loro manipolazione? Inoltre, trattandosi, come già accennato, della copia di una versione provvisoria dell'opera, non sarebbe anche possibile che le liriche radunate alla fine della commedia non fossero ancora definitivamente ordinate? Avendo dei dati limitati a disposizione, non siamo in grado di affermare o negare nessuna di queste ipotesi con certezza, ma possiamo provare a ubicare le liriche tenendo conto di queste possibilità.

Riportiamo di seguito le liriche oggetto di discussione nell'ordine in cui compaiono sul manoscritto:

N. 2

Com'avrò dunque il frutto
del seme sparso, Amor, se gelosia
disperde il fior de la speranza mia?
Deh, vi fosse si nota la mia fede,
madona, come a me vostra beleza,
e pietà fosse in voi quant'è in me doglia:
ché giurarei d'aver quella mercede
che la vostra durezza,
e non mia colpa, vol che mi si toglia.

N. 6

Questi bianchi papaver, queste nere
viole Alcippo dona
al Sonno, e tesse una gentil corona
per il riposo che sua donna chere.
Langue madonna, e ne' belli ochi suoi,
Sono, ti chie', che ristorar la pòi,
placido Sonno, solo,
d'ogni fatica e duolo
pace e del mondo universal quiete.

⁵ Si veda l'analisi presentata in Vescovo (2007: 156-169), poi riveduta e, a nostro parere, migliorata, in Vescovo (2012: 153-165), che introduce cambiamenti riguardanti la collocazione dell'ultimo intermezzo.

⁶ Il termine «scena» viene usato da Genette nel contesto dell'analisi narratologica per indicare quelle parti della narrazione segnate dall'isocronia, ossia dalla coincidenza cronologica perfetta fra il tempo della storia e quello della rappresentazione, che lo studioso identifica con i momenti in cui troviamo soltanto dialogo (Genette 1972: 141-144). Vescovo lo recupera ma, dopo aver rilevato i problemi del termine – la presenza di dialogo senza narrazione non implica necessariamente isocronia –, aggiunge l'aggettivo «temporale», per distinguerla dalla scena dal punto di vista retorico, e ne definisce la tipologia (Vescovo 2007: 29-53).

Così si cangi in voi questa rìa voglia;
com'io sol porto in core
foco del vostro amore.

Te ne l'ombre di Lete
creò la Notte, e empio
di dolcezza, e d'oblio
d'ogni cura noiosa e d'ogni male.
Tu dove spieghi l'ale
spargi rorido gelo,
che li affani e le doglie
d'ombre suavi invoglie,
e cuopri con ameno e dolce velo:
tu ne i deserti mari e per li fiumi,
per le selve e li dumi
acqueti li animali,
e tutti li mortali
levi a' pensieri et al lor fascio grave.
Solo la donna mia pace non have.

Come abbiamo anticipato, la nostra analisi differisce da quella di Vescovo nella considerazione di quale debba essere la lirica destinata a coprire il secondo posto e quale il sesto, partendo dalla premessa di un possibile scambio di fogli nel momento della copiatura. Lo studioso colloca in seconda posizione *Com'avrò dunque il frutto*⁷, argomentando che «sembra appropriatamente accostabile [all'intervallo], nell'esprimere il timore per un non sicuro raggiungimento, da parte della donna più matura che teme – non sbagliandosi – rivali più giovani» (Vescovo 2012: 161). La lirica fungerebbe, dunque, da intermezzo fra la terza (I.3) e la quarta (II.1-II.5) scena temporale, la prima delle quali introduce Angela, l'ultima protagonista a comparire davanti al pubblico – Giulio era stato presentato all'inizio (I.1) e Valeria subito dopo (I.2) –. La donna, vedova, è consumata dal desiderio amoroso per il ragazzo e, non riuscendo a dormire, cerca la sua serva, Nena, perché la aiuti a soddisfarlo. La scena temporale successiva comincia con la cameriera che cerca Giulio per strada, facendosi aiutare da Bernardo, e finisce con il facchino bergamasco che va da Angela per confermarle che condurrà il forestiero da lei quella notte.

In sesta posizione colloca, invece, *Questi bianchi papaver*, «che richiede un'ambientazione pienamente notturna, e si riferisce a una notte occupata dal solo riposo» (Vescovo 2012: 163), in cui soltanto Valeria è in veglia. Questa lirica unirebbe la nona (IV.1-IV.4) e la decima (IV.5-V.1) scena temporale, la prima delle quali comincia dopo l'incontro fra Oria e Giulio, in cui la cameriera avrebbe chiesto al ragazzo di andare da Valeria. Il forestiero è indeciso sul da farsi, ma alla fine si decide a parlarci, seppur nell'intenzione di restare fedele ad Angela. Di seguito, Oria torna dalla padrona e la informa di quanto accaduto. Nel frattempo, Giulio si incammina verso casa loro pensando alla sua situazione, sempre meno convinto in merito ai suoi propositi di fedeltà, e arriva all'incontro con Valeria. L'appuntamento non va bene, poiché la donna si rende conto di essere stata tradita con Angela e lo caccia di casa. La decima scena temporale comincia, invece, con Oria che esce a cercare il gentiluomo per porgergli le scuse di Valeria, la quale durante la notte si è pentita del suo atteggiamento del giorno precedente. Giulio è cercato anche dal facchino, Bernardo, che va per ordine di Angela a fargli la stessa proposta di due giorni prima. Oria li raggiunge, chiede a Giulio di fare visita alla propria padrona e lui promette di andarci alle tre, come il giorno precedente. Ciononostante, il ragazzo, dubbioso, stabilisce

⁷ Il manoscritto attribuisce la poesia a Pietro Barignan, ma la critica a Niccolò Tiepolo (Padoan [1994] 2012: 128).

inoltre che, se Bernardo non gli rivelerà il nome della gentildonna da lui servita – come in effetti accadrà –, andrà da Valeria.

In un'analisi del testo alla luce di queste considerazioni, tuttavia, gli argomenti che giustificano il legame di quest'ultima lirica, la numero sei, con il luogo dove viene effettivamente collocata potrebbero essere applicati alle situazioni di entrambe le ellissi temporali che prendiamo in considerazione. In effetti, in ambedue le situazioni la donna rimane sveglia mentre «l'uomo [...] dorme, con evidente capovolgimento del canone petrarchesco dell'uomo-amante sveglia e infelice nella natura addormentata» (Vescovo 2007: 168). Inoltre, per quanto riguarda la poesia *Com'avrò dunque il frutto*, sebbene possa essere posta nella posizione in cui Vescovo la colloca, per i legami tematici e lessicali – che vedremo di seguito – che vi si stabiliscono con il contenuto della commedia, sembrerebbe coincidere meglio con la situazione riscontrabile alla fine dell'atto quarto.

Tenendo presenti queste considerazioni, a coprire il ruolo di secondo intermezzo proponiamo la ballata *Questi bianchi papaver*⁸, che parla di una notte trascorsa in veglia dalla donna, irrequieta per amore («solo la donna mia pace non have», v. 24). Questo rovesciamento del canone, dato che di solito è l'uomo amante che non riesce a dormire, coincide precisamente con quanto accade in questo momento del dramma, dove tutti riposano tranquilli tranne Angela. Infatti, la donna, non potendo addormentarsi, va da Nena, la sua cameriera, in cerca d'aiuto, scoprendo che neanche lei riesce a dormire («Volea far un soneto, ché sun stranca de voltarmi in questo benedeto letto», Padoan [1994] 2012: 39). Anche il componimento poetico presenta un'ambientazione pienamente notturna e descrive un momento in cui tutti dormono fuorché la donna, che cerca di riposare senza riuscirci. L'asse tematico che stabilisce il rapporto fra l'ultima scena dell'atto primo e l'intermezzo sembra essere, dunque, l'assenza di sonno, e non la gelosia, tema fondamentale degli ultimi atti, nei quali è la furia di Valeria, scopertosi il tradimento di Giulio, a rallentare l'arrivo del lieto fine.

Il sesto intermezzo sarebbe ubicato dopo la discussione di Giulio e Valeria e prima del soliloquio di Oria del mattino successivo nell'atto quarto. La lirica che ne ricoprirebbe il ruolo sarebbe *Com'avrò dunque il frutto*, collocata in modo da riempire il tempo fra la notte dell'attacco di rabbia e gelosia di Valeria, scatenato dalla scoperta del tradimento del forestiero con Angela, e il mattino in cui la donna si pentirà del suo atteggiamento e deciderà fare pace con Giulio. La lirica rispecchia al dettaglio la situazione del ragazzo, che nella scena temporale precedente cercava di difendersi dalle accuse di Valeria facendo appello alla fedeltà che, in teoria, le professava. Infatti, la fede è un termine centrale sia nella poesia («vi fosse si nota la mia fede», v. 4) che nella scena temporale che la precede, in cui il concetto viene adoperato, tanto da Giulio quanto da Valeria, ben quattro volte:

VALERIA Sì, per la fede mia digo che la xè quella, mi.

[...]

IULIO Vostra Signoria ben me crede puoco, quando non mi prestate fede in questa picol cosa.

VALERIA Missier Iulio, se vu fosse sta cusì fidele como mi, non avessé questa catena. M'aveu inteso?

[...]

⁸ Ballata attribuita a Girolamo Fracastoro (Padoan [1994] 2012: 140-141).

IULIO Non conosco Anzola, per la fede de zentiluomo. (Padoan [1994] 2012: 97-101)

Attorno alla gelosia, insomma, si crea la necessità di difendersi, con bugie (nella commedia) oppure con una poesia rassicurante (nell'intermezzo). Riferimenti espliciti ad essa si riscontrano nel dramma, questa volta nella scena temporale successiva, in cui Oria riporta una conversazione avuta con la propria padrona nella quale Valeria aveva riconosciuto di essere, appunto, gelosa: «e mi diçea: “Perché l’aveu cazaò?”»; essa diçea: “Perché gera troppo zilosa”» (Padoan [1994] 2012: 107). Tutto ciò non fa che creare, per contrasto, una situazione alquanto ironica, poiché bisogna ricordare che Giulio, alla ricerca della propria gratificazione, non ha fatto che mentire, per cui la rabbia di Valeria, in questo caso, è oltremodo giustificata. Inoltre, sia nella lirica che ne *La Veniexiana*, la donna appare dura e inflessibile. In definitiva, ciò che si presenta tanto nella poesia quanto nella commedia è una situazione in cui una figura femminile intransigente disprezza l'amato perché crede che l'abbia tradita, e non una donna irrequieta perché timorosa di non essere in grado di conquistare il ragazzo oggetto del suo desiderio, che sarebbe la situazione dell'altra lirica.

Alla luce di tutte queste considerazioni, riportiamo di seguito, come riassunto visuale di quanto abbiamo esposto fin qua, la struttura che risulterebbe dall'analisi svolta da Piermario Vescovo a confronto con la nostra. Lo schema tiene conto tanto della modifica scenica (cfr. § 1) quanto delle considerazioni sugli intermezzi appena presentate:

Scene e intermezzi

	Vescovo 2012	Nuova proposta	Scena temporale
Atto I	1 – Iul., Or.9	1 – Iul., Or.	1
	2 – Or., Val.	2 – Or., Val.	2
	Intermezzo I Veramente, madona, in me l'ardore	Intermezzo I Veramente, madona, in me l'ardore	
	3 – Ang., Ne.	3 – Ang., Ne.	3
	Intermezzo II Com'avrò dunque il frutto	Intermezzo VI Questi bianchi papaver	
Atto II	1 – Ne., Ber.	1 – Ne., Ber.	4
	2 – Or., Iul.	2 – Or., Iul.	
	3 – Ne., Ang.	3 – Ne., Ang.	
	4 – Ber., Iul.	4 – Ber., Iul.	
	5 – Ber., Ang.	5 – Ber., Ang.	
	Intermezzo III: La pastorella mia che m'inamora	Intermezzo III: La pastorella mia che m'inamora	

⁹ La delimitazione delle scene rispetta quella stabilita da Padoan, le cifre arabe indicano il numero di scena e le abbreviature il nome dei personaggi che vi intervengono: Giulio (Iul.), Oria (Or.), Valeria (Val.), Angela (Ang.) e Nena (Ne.).

	Vescovo 2012	Nuova proposta	Scena temporale
Atto III	1 – Val., Or.	1 – Val., Or.	5
	2 – Ber., Iul., Ne., Ang.	2 – Ber., Iul., Ne., Ang.	
	Intermezzo IV I vostri bell’ochii un caro velo	Intermezzo IV I vostri bell’ochii un caro velo	6
	2 – Ber., Iul., Ne., Ang. (cont.)	2 – Ber., Iul., Ne., Ang. (cont.)	
	2 – Ber., Iul., Ne., Ang. (cont.)	2 – Ber., Iul., Ne., Ang. (cont.)	
Atto IV	1 – Or.	1 – Or.	8
	Intermezzo V Occhi, i’ rengratio voi che foste quelli	Intermezzo V Occhi, i’ rengratio voi che foste quelli	9
	1 – Iul.	1 – Iul.	
	2 – Val., Or.	2 – Val., Or.	
	3 – Iul., Val., Or.	3 – Iul., Val., Or.	
	4 – Iul.	4 – Iul.	
	Intermezzo VI Questi bianchi papaver	Intermezzo VI Com’avrò dunque il frutto	10
5 – Or.			
Atto V		1 – Or.	10
	1 – Ber., Iul., Or.	2 – Ber., Iul., Or.	
	Intermezzo VII Pomo, felice pomo	Intermezzo VII Pomo, felice pomo	11
	2 – Ber., Iul.	4 – Ber., Iul.	
	3 – Or., Val., Iul.	5 – Or., Val., Iul.	

3. In questo dramma, gli *entractes* si pongono come figura che non solo serve a dividere gli atti, ma anche a scindere momenti temporali che hanno una doppia, e in un certo senso ossimorica, funzionalità: separare e legare. Infatti, uniscono due momenti temporali diversi sul piano della fabula tramite un pezzo lirico che si riflette, in qualche modo, sulle situazioni, sui pensieri e sulle emozioni dei protagonisti della vicenda. In definitiva, non è soltanto un espediente destinato all'intrattenimento del pubblico in un momento di distensione (come per esempio, nel Settecento, gli intermezzi dell'opera in musica), ma altresì messo a disposizione della costruzione retorica della fabula per trasmettere dei significati precisi, motivo per cui va considerato nella strutturazione della commedia, che in questo lavoro abbiamo cercato di precisare tenendo conto delle considerazioni di coloro che l'hanno analizzata in passato e valutando la possibilità di una certa imprecisione nell'unico testimone antico conservato.

La Veniexiana, divisa nella sua dimensione cartacea in cinque atti retorici ma suscettibile di una diversa partizione tramite l'aggiunta degli intermezzi, si pone

come un'opera in cui sembravano coesistere una divisione dal punto di vista retorico e una dal punto di vista temporale. Ciò che sembra chiaro, insomma, è che questa commedia riesce ancor oggi a porci delle questioni a cui possiamo rispondere soltanto con delle ipotesi, date le condizioni della sua trasmissione e la mancanza di testimoni sulla sua possibile rappresentazione. Queste congetture, forse, non potranno mai essere confermate, come è avvenuto per le polemiche liriche che sono passate dal non essere affatto prese in considerazione ad essere studiate nel loro rapporto con la commedia, ma ci aiutano a illuminare il travagliato percorso del teatro italiano nella sua fase inaugurale.

Riferimenti bibliografici

- Angelini, Franca (1980): «*La Venexiana*: spazi e tempi dello “sperimentare”», in U. Schulz-Buschhaus (a c. di), *Letteratura e società: scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, pp. 129-139.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lovarini, Emilio (a c. di) (1928): *La Venexiana. Commedia di Ignoto cinquecentista*, Bologna, Zanichelli.
- Lovarini, Emilio (a c. di) (1947): *La Venexiana. Commedia*, Firenze, Le Monnier.
- Padoan, Giorgio (1967): «*La Venexiana*: “non fabula, non comedia ma vera historia”», *Lettere italiane*, XIX, pp. 1-54.
- Padoan, Giorgio (1978): *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore.
- Padoan, Giorgio (1996): *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin.
- Padoan, Giorgio (a c. di) (1974): *La Venexiana*, Padova, Antenore.
- Padoan, Giorgio (a c. di) ([1994] 2012): *La Venexiana*, Venezia, Marsilio.
- Vescovo, Piermario (1995): «*Ardelia, Ramnusia e Venexiana*. Appunti su una linea della commedia cinquecentesca», *Lettere italiane*, XLVII, pp. 436-452.
- Vescovo, Piermario (2007): *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio.
- Vescovo, Piermario (2012): «Diciotto (quasi venti) anni dopo: aggiornamenti», in G. Padoan (a c. di), *La Venexiana*, Venezia, Marsilio, pp. 153-165.
- Vescovo, Piermario (2015): *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio.
- Vescovo, Piermario (2016): «“Oggi d’i nostri mimi senza vergogna serà publicato”. Noterella per la *Venexiana*», in V. Formentin (a c. di), *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, Padova, CLEUP, pp. 167-177.
- Zorzi, Ludovico (1965), «Scheda per *La Venexiana*», in L. Zorzi (a c. di), *La Venexiana*, Torino, Einaudi, pp. 101-116.