



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Grao en Linguas e Literaturas Modernas
Mención en Lingua e Literatura Italianas

Traballo de Fin de Grao

La temporalità a teatro: il caso de *La Veniexiana*

Autora: Paula Gregores Pereira
Titor: Javier Gutiérrez Carou
Curso académico: 2020/2021



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Gráo en Linguas e Literaturas Modernas
Mención en Lingua e Literatura Italianas

Traballo de Fin de Gráo

La temporalità a teatro: il caso de *La Venetiana*

Curso académico: 2020/2021

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Paula Gregores Pereira'.

Autora: Paula Gregores Pereira

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Javier Gutiérrez Carou'.

Titor: Javier Gutiérrez Carou

INDICE

1. Riassunto	7
2. Introduzione	9
3. <i>La Veniexiana: status questionis</i>	11
3.1. Situazione della commedia nella Venezia del primo Cinquecento	11
3.2. Datazione	13
3.3. Ipotesi autoriali	15
3.4. La dimensione del reale	16
3.5. Manoscritto e ricezione moderna	18
4. Analisi drammaturgica	23
4.1. Modo narrativo e modo drammatico	23
4.2. La proposta narratologica di Gérard Genette	23
4.3. Analisi del modo drammatico	24
4.4. Durata	25
4.4.1. Scene temporali	26
4.4.2. Nessi	28
4.5. <i>Entracte</i>	30
5. Analisi temporale de <i>La Veniexiana</i>	33
5.1. Una rappresentazione costruita sulla scena condensata	34
5.2. Ellissi	39
5.3. Velocità temporale e dialogo	41
5.4. Intermezzi	43
6. Conclusioni	49
7. Bibliografia	51
8. Appendice	53
8.1. <i>La Veniexiana</i> : testo	53
8.2. Scheda analitica	89
8.3. Ipotesi di divisione della commedia e strutturazione degli intermezzi	97

1. RIASSUNTO



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Formulario de delimitación do título e resumo



Formulario de delimitación do título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2020/2021

APELIDOS E NOME: Gregores Pereira, Paula

GRAO EN: Línguas e literaturas modernas

(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN: Italiano

TUTOR/A: Javier Gullón Carou

LÍNEA TEMÁTICA ASIGNADA: Teatro italiano

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: La temporalità a teatro: Il caso de *La Venexiana*.

Resumo (na lingua en que se vai redactar. In TFG; entre 1000 e 2000 caracteres):

La Venexiana è un'opera teatrale di autore ignoto appartenente alla prima metà del XVI secolo che costituisce un'eccezione nel panorama teatrale italiano dell'epoca per quanto riguarda la sua prospettiva volutamente realistica, intenzionalità già riflessa dall'autore, che vuole scrivere «non fabula, non comedia ma vera istoria». Nella presente tesi dunque cercheremo di affrontare alcuni degli elementi che fanno di questa un'opera teatrale unica all'epoca, facendo particolare attenzione all'aspetto temporale tramite l'analisi del rapporto che vi si stabilisce fra il tempo della fabula e il tempo della rappresentazione.

Per raggiungere lo scopo del nostro studio prenderemo come punto di riferimento le considerazioni sull'articolazione temporale delle opere teatrali e la metodologia proposta da Piermarco Vescovo nel suo saggio *Entracte. Drammaturgia del tempo* (Venezia, Marsilio, 2007). In esso l'autore, attraverso l'analisi di diversi campioni della drammaturgia teatrale, studia il dislivello che si avverte fra tempo dello spettacolo o tempo della fabula, che si regola soltanto grazie ai tagli temporali impliciti negli intervalli e all'uso di espedienti tali come l'ellissi o la condensazione scenica. Lo studioso fa speciale attenzione ai tipi di nessi che uniscono le diverse scene in modo tale di raggiungere l'unità temporale dell'opera teatrale. Occorre notare che per l'elaborazione della sua teoria sulla temporalità teatrale Vescovo prende come punto di partenza l'analisi narratologica proposta da Genette in *Figure III. Discorso del racconto* (Torino, Einaudi, 1976) e il suo adattamento a teatro di García Barrientos (*Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991). García Barrientos, infatti, partendo dalla teoria dei generi aristotelici, ragiona sul rapporto fra narrativa e teatro e, concludendo che non sono così distanti come potrebbe sembrare, prova ad applicare le categorie

SR. DECANO DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidente da Comisión de Títulos de Grao)

narratologiche stabilite da Genette al genere drammatico.

Santiago de Compostela, 13 de novembro de 2020.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) GUTIERREZ CAROU JAVIER - 33268307A Facultade de Filoxía C/ Príncipe de Asturias, 154 36201 Pontevedra Tfno: 986 80 00 00 Fax: 986 80 00 01 E-mail: filologia@usc.es	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 18 DEC. 2020 Selo da Facultade de Filoxía 
--	--	---

SR. DECANO DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidente da Comisión de Títulos de Grao)

2. INTRODUZIONE

La Venetiana, 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 permette di affermare che il dramma non aderisce, almeno da questo punto di vista, alle cosiddette regole aristoteliche. Con l'elaborazione di un argomento in cui due donne gareggiano per conquistare un giovane forestiero da poco arrivato alla città lagunare, il quale giacerà prima con l'una e poi con l'altra, si fa difficile il mantenimento delle regole tradizionali, specie di quella del tempo. In effetti, l'autore, conoscitore delle norme poetiche, privilegia, tuttavia, la verosimiglianza, in modo tale da costruire una fabula che si svolge lungo quattro giorni e tre notti. Nella presente tesi di laurea, dunque, procederemo all'analisi della commedia facendo speciale attenzione alla costruzione del dramma e al rapporto che vi si stabilisce fra il tempo della fabula e il tempo della rappresentazione, con lo scopo di determinare gli elementi che portano, appunto, da un punto di vista temporale, alla verosimiglianza ricercata dall'autore, individuando contemporaneamente le peculiarità di quest'opera.

Bisogna sottolineare che lo studio del teatro come qualcosa che non è solo testo, letteratura, ma nel suo rapporto con la rappresentazione, è una disciplina ancora recente, iniziata nella seconda metà del XX secolo, per cui il dibattito, per molti aspetti, è ancora aperto. Nella nostra tesi, prenderemo come punto di riferimento le considerazioni sull'articolazione temporale delle opere teatrali e la metodologia proposta da Piermario Vescovo nel suo saggio *Entracte. Drammaturgia del tempo* (Venezia, Marsilio, 2007). In esso, l'autore, attraverso l'analisi di diversi campioni della drammaturgia teatrale, studia il dislivello che si avverte fra tempo dello spettacolo e tempo della fabula, che si regola soltanto grazie ai tagli temporali impliciti presenti negli intervalli e all'uso di espedienti tali come l'ellissi o la condensazione scenica. Lo studioso fa speciale attenzione ai tipi di nessi che uniscono le diverse scene temporali in modo tale di raggiungere l'unità cronologica dell'opera teatrale. Occorre notare che per l'elaborazione della sua teoria sulla temporalità teatrale Vescovo prende come punto di partenza l'analisi narratologica proposta da Gérard Genette nel suo saggio *Figures III*. (Parigi, Éditions du Seuil, 1972) e il suo adattamento a teatro di Jose Luis García Barrientos (*Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991).

Lo studioso spagnolo, infatti, partendo dalla teoria dei generi aristotelici, ragiona sul rapporto fra narrativa e teatro e, concludendo che non sono così distanti come potrebbe sembrare, prova ad applicare le categorie narratologiche stabilite da Genette al genere drammatico.

In definitiva, partendo dalle particolarità del teatro veneziano cinquecentesco e, più concretamente, delle particolarità de *La Venetiana*, nel nostro studio analizzeremo gli espedienti che permettono mettere in scena una vicenda di una lunghezza particolarmente dilatata. Per raggiungere questo scopo, procederemo alla definizione delle risorse che permettono la manipolazione del tempo della fabula nella sua rappresentazione, sia all'interno delle scene, sia fra di esse, e alla loro applicazione sul testo che ci occupa.

3. LA VENIEXIANA: STATUS QUESTIONIS

3.1. SITUAZIONE DELLA COMMEDIA NELLA VENEZIA DEL PRIMO CINQUECENTO

La prima metà del Cinquecento fu un momento instabile nella Repubblica veneziana, situazione legata alle guerre contro la Francia e l'Impero.¹ Con l'alternanza di periodi di stabilità e di crisi, si diede anche una «sostanziale discontinuità»² di tutte le forme di spettacolo, che durante vari momenti vengono proibite, come per esempio nel dicembre 1508, dopo la sconfitta di Agnadello. Tuttavia, il Consiglio dei Dieci si dimostra «sempre molto attento a coordinare con intelligenza la propria politica dello spettacolo»,³ essendone cosciente del prestigio e dell'utilità per rafforzare il proprio potere.⁴

A Venezia prosperano numerosi tipi di spettacoli legati a festività sia religiose, sia civili. In questa situazione, la commedia sarà a lungo considerata una fra tante altre manifestazioni drammatiche e paradrammatiche, e non avrà l'attenzione che possedeva in altre corti italiane, almeno all'inizio. Infatti, nel Quattrocento rimaneva un'isolata pratica giovanile, legata agli studi universitari e, siccome Venezia non era un polo universitario, la sua apparizione in città subì un significativo ritardo. Quando finalmente arrivò, dovette confrontarsi con una tradizione spettacolare fra le più notevoli a livello europeo. Infatti, già dal Quattrocento, cominciano ad apparire strutture legate al teatro privato. Vanno sottolineate le Compagnie della Calza, gruppi di giovani aristocratici che organizzavano feste private e spettacoli, fra cui bisogna notare le *momarie*, «componimenti teatrali di carattere celebrativo e basati su una sommaria struttura coreografica»,⁵ che avevano luogo in ambienti privati e pubblici e

¹ Nel marco delle cosiddette Guerre di Italia, nel 1508 venne creata, promossa dal Papa Giulio II, la Lega di Cambrai, che univa la Francia, l'Impero e gli Stati Pontifici contro Venezia allo scopo di annientarla. Il momento culminante della lega fu la vittoria della battaglia di Agnadello (1509), che lasciò le truppe veneziane distrutte. Nel 1511 venne a formarsi la Lega Santa, che univa l'Impero, l'Inghilterra, la Svizzera e la Repubblica contro la Francia, per cui, negli anni venti, i territori italiani si trovarono coinvolti nella Guerra franco-asburgica. Nel 1526 si stabilì la Lega di Cognac, che univa Francia, Firenze, gli Stati pontifici, Venezia e Milano contro l'imperatore. Dopo il Sacco di Roma (1527), si tenne il Congresso di Bologna (1530), che fece che tutti i territori italiani, anche se molti indipendenti, restassero in pratica sotto il controllo imperiale.

² RAIMONDO GUARINO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 73.

³ GUIDO DAVICO BONINO, *Introduzione*, in ID., *Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. VII-LXXXVI: LVIII.

⁴ Cfr. BIANCA CONCOLINO, *Tradizione e innovazione nella commedia del Cinquecento*, «Chroniques italiennes», 65, 2001, pp. 27-47.

⁵ BONINO, *Introduzione*, cit., p. LX.

tendevano all'argomento mitologico. Questi nobili saranno i primi in ambiente veneziano a recuperare le recite di Plauto e di Terenzio, prima in latino e poi in volgare, per arrivare alla creazione di componimenti propri e alla loro rappresentazione. Non c'è, tuttavia, un'opposizione netta fra forme spettacolari e forme letterarie, bensì una convivenza e contaminazione mutua, che riguarderà anche lo sviluppo della commedia.

Nei primi tempi, essa non suscita un grande interesse fra gli intellettuali, situazione che si avverte nella definizione dello stesso termine «commedia», che designava qualsiasi tipo di componimento letterario dialogico, e anche, dunque, i brevi dialoghi presenti nelle *momarie*.⁶ Nel primo decennio del Cinquecento la commedia comincia a introdursi come forma di divertimento negli ambienti celebrativi patrizi (da sottolineare la spinta data alla recita di commedie nella corte di Caterina Cornaro).⁷ Nel 1523 arrivano a Venezia *La Calandria* e *La Mandragola*, dalla mano di Francesco de' Nobili detto il Cherea. Egli introduce anche i volgarizzamenti plautini che serviranno come materiale per le recite dei primi decenni e supporranno un salto di qualità nella produzione veneziana. Grande ripercussione ebbero anche Angelo Beolco, il Ruzante, il cui passo per la Repubblica «coincise con il momento di maggior fulgore teatrale in Venezia»,⁸ e Pietro Aretino, che «nella *Cortigiana* ribadisce la libertà dell'autore rispetto alle regole stabilite dai teorici».⁹

Gli intellettuali, presto stanchi dei rigidi modelli classici e influenzati dalle forme spettacolari già diffuse nella Repubblica, come per esempio gli spettacoli di danze o le *momarie*, rintracciano nuove forme di espressività che riflettano la realtà, anche sulla spinta dell'Aretino, e si rivolgono sempre di più alla vita quotidiana alla ricerca di campioni atti per la produzione letteraria. Si sviluppa una commedia caratterizzata dal rispetto al modello latino di cinque atti e un prologo all'interno della quale si inseriscono degli argomenti contemporanei, estratti dalla realtà e dalla tradizione narrativa delle novelle. Inoltre, il gusto per il reale porta all'analisi della lingua e a riconoscerne il «valore caratterizzante del parlare quotidiano, dell'uso vivo del dialogo, tanto più caratterizzante e spettacolare se, nella commedia, veniva affidato

⁶ Cfr. GIORGIO PADOAN, *La commedia rinascimentale a Venezia: dalla sperimentazione umanistica alla commedia «regolare»*, in *Storia della cultura veneta*, 3/III, Vicenza, Neri Pozza, 1981, pp. 377-464: 389-390.

⁷ Cfr. GUARINO, *Teatro*, cit., p. 151.

⁸ GIORGIO PADOAN, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, p. 409.

⁹ CONCOLINO, *Tradizione*, cit., p. 41.

a tipi regionali e a personaggi caricaturali».¹⁰ La preoccupazione per la rappresentazione del vero veniva spesso indicata nei prologhi o negli *explicit* come usavano fare i novellieri e i romanzieri. I prologhi, seguendo il principio oraziano di unire «utile dulci»,¹¹ ne manifestavano lo scopo pedagogico e moraleggiante. In definitiva, i temi della commedia veneziana del primo Cinquecento accomunano quelli di Plauto e di Terenzio, della tradizione medievale europea e della novellistica, ma sempre con l'allusione ad abitudini e a eventi della vita quotidiana. Inoltre, è da notare una «particolarissima propensione della letteratura veneziana ad approfondire i caratteri femminili, dove la donna è considerata soggetto, e non mero oggetto, d'amore».¹²

3.2. DATAZIONE

L'unico riferimento a una datazione che compare in tutto il codice contenente la *Veniexiana* è l'anno 1521, presente in testa alla *Pastoral*.¹³ Stefano Magno, il nobile responsabile della sua trascrizione, aggiunse questa data a capo di tutti i fogli di tale commedia, ma non in quella successiva, la *Bulesca*, copiata anche da lui, situazione che fa pensare che l'indicazione temporale comparisse già nel manoscritto originale e non che indichi l'anno di trascrizione.¹⁴ Per quanto riguarda la *Veniexiana*, tutti gli studiosi sono d'accordo nella collocazione della commedia nella prima metà del XVI secolo.

Lo studioso Emilio Lovarini vede in una battuta di Bernardo («Guardòn un po' fis quìlò: e vedi la fed gubelina. È la to, duchesche», II.5.31) un'allusione alla Lega di Cambrai (1508-1516), per cui conclude che l'azione dovrebbe svolgersi in quegli anni.¹⁵ Padoan, invece, afferma che appunto per tale motivo la datazione sarebbe sbagliata: in un periodo in cui Milano, con gli Sforza, era divenuto alleato di Venezia contro l'Impero, un milanese non poteva, in territorio veneziano, dirsi, o lasciarsi dire,

¹⁰ Cfr. RAFFAELE SIRRI, *Sul teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, 1989, pp. 21-22.

¹¹ ORAZIO, *Ars poetica*, 343.

¹² PADOAN, *La commedia*, cit., p. 385.

¹³ Il codice tramandante la *Veniexiana* contiene anche la *Pastoral*, la *Bulesca* e l'*Ardelia* (cfr. 3.5. *Manoscritto e ricezione moderna*).

¹⁴ Cfr. GIORGIO PADOAN, *La Veniexiana: «non fabula, non comedia ma vera historia»*, «Lettere italiane», XIX, 1967, pp. 1-57: 1-4.

¹⁵ Cfr. EMILIO LOVARINI, *Prefazione*, in *La Venexiana* (a cura di Emilio Lovarini), Firenze, Le Monnier, 1947, p. 36.

ghibellino senza timore.¹⁶ Con la morte senza eredi di Francesco Sforza nel 1535,¹⁷ il ducato venne restituito a Carlo V, ed «è solo da quella fine d'ottobre 1535 [...] che un “duchesco”, un suddito del ducato di Milano, può propriamente dirsi, giuridicamente e di fatto, diretto suddito imperiale».¹⁸ All'ipotesi di datazione di Padoan contribuiscono anche altri elementi reperiti dal testo come l'allusione al mocenigo («Mozenighi gniovi te voio dar, de zeca», II.7.28), moneta in uso dal 1525.¹⁹ Inoltre, un personaggio sempre armato in giro per Venezia, come Iulio, sarebbe visto con diffidenza nei primi decenni del Cinquecento e persino arrestato. Oltre a ciò, si fa un riferimento allo Studio di Padova, che è aperto (V.1.22), così come alle comunicazioni regolari fra Venezia e tale città, cosa non abituale nel tempo della guerra. In definitiva, non c'è nessun segno nel testo che faccia allusione, anche remota, a una guerra in corso e, data la volontà realistica dell'ambientazione, questa assenza è di per sé indizio di una collocazione posteriore. Per quanto riguarda il termine *ante quem*, Padoan indica che dal 22 marzo 1537 è proibito per legge girare armato per la città, per cui neanche dopo questo momento sarebbe verosimile la presenza di un forestiero armato.²⁰

In definitiva, l'azione della *Veniexiana*, può essere collocata fra novembre del 1535 e marzo del 1537, ma non prima né dopo, se si vogliono rispettare tutti i particolari realistici del testo, di cui si parlerà ancora più avanti.²¹ Per quanto riguarda la composizione della commedia, se si tiene conto che l'autore presenta dei dettagli e dei personaggi precisi, persino riscontrabili fra la nobiltà veneziana dell'epoca,²² neanche essa dovrebbe scostarsi molto di queste date.

¹⁶ Cfr. PADOAN, *La Veniexiana*, cit., p. 15.

¹⁷ Milano era stato restituito agli Sforza da Carlo V nel Congresso di Bologna (1530), ma a patto che fosse tornato all'Impero dopo la morte del duca.

¹⁸ Cfr. PADOAN, *La Veniexiana*, cit., p. 15.

¹⁹ Ivi, pp. 16-17.

²⁰ Cfr. PADOAN, *La Veniexiana*, cit., pp. 16-17.

²¹ Cfr. PADOAN, *Momenti*, cit., pp. 301-303. Occorre sottolineare che nel suo primo approccio alla *Veniexiana* (PADOAN, *La Veniexiana*, cit., p. 19) lo studioso, facendo attenzione alla battuta di Bernardo dopo la notte d'amore di Angela e Iulio, in cui indica che comincia a farsi giorno alle sette («n'het sentut? Des ori» III.6.3), restringeva lo spettro al periodo invernale dell'inverno 1535-1536 oppure a quello successivo. Tuttavia bisogna fare attenzione al fatto che in questa prima analisi Padoan seguiva le edizioni Lovarini, non il manoscritto. Dopo aver nuovamente trascritto la commedia, proprio in questo «tres ori» corregge il testo con «des ori», in modo tale che il suo ragionamento previo non è più valido, poiché in territorio italiano cinquecentesco, che si faccia giorno alle dieci implica appunto dieci ore di buio, il che non si corrisponde appunto con le ore di buio autunnali in territorio veneto (fra quattordici e quindici).

²² Cfr. 3.4. *La dimensione del reale*.

3.3. IPOTESI AUTORIALI

Sin dalla sua scoperta, gli studiosi si sono interrogati sull'identità dell'«anonimo veneziano», come lo definì Lovarini, che compose la commedia. Infatti lo stesso trascrittore del testo decise, apparentemente in un ultimo momento, di non aggiungerne il nome, lasciando un incompleto «comedia de» che non fa che stuzzicare la curiosità sull'autore.

Lovarini lo identifica nell'*Hieronymus Zarellus* che si presenta come *servus fidelis* dopo i due distici latini alla fine del dramma. Secondo lui, il copista, per inerzia e trascuratezza, avrebbe trascritto anche dal manoscritto originale la dedica dell'autore, senza però identificare *Hieronymus* come il creatore della commedia. Sempre secondo il Lovarini, questo Geronimo Zarello latinizzato, verrebbe identificato con Girolamo Fracastoro (1472-1553), che avrebbe deciso di nascondere il suo cognome per non soffrire ripercussioni dato il contenuto dell'opera. L'ipotesi sarebbe principalmente sostenuta dalla presenza del nome proprio e di due liriche di sua composizione (*La pastorella mia che m'inamora* e *Questi bianchi papaver, queste nere*) nel testo.²³

Ludovico Zorzi respinge totalmente quest'ipotesi, considerandola troppo generica e identificando forse in Girolamo Zarello il copista.²⁴ Senza proporre un'alternativa, riconosce che l'autore doveva avere un'ottima preparazione culturale e suggerisce di cercarlo all'interno di una Compagnia della Calza.²⁵

Padoan richiama l'attenzione su Giovan Francesco Valier, «universalmente allora stimato il più spregiudicato novellatore di tradimenti coniugali femminili»,²⁶ le cui novelle andarono perdute, caduto in disgrazia dopo essere accusato di spionaggio. Come indica Padoan,

[...] a detta dell'Ariosto²⁷ il Valier amava narrare anche “moderne istorie” presentate come vere e talvolta addirittura autobiografiche, né disdegnava di porre gentildonne come protagoniste dei fatti impudichi da lui narrati.²⁸

²³ Cfr. LOVARINI, *Prefazione*, ne *La Venexiana commedia*, cit., pp. 27-30.

²⁴ LUDOVICO ZORZI, *Scheda per «La Venexiana»*, in *La Venexiana* (a cura di Ludovico Zorzi), Torino, Einaudi, 1965, p. 108.

²⁵ Ivi, p. 109.

²⁶ GIORGIO PADOAN, *Introduzione*, in *La Venexiana* (a cura di Giorgio Padoan), Venezia, Marsilio, 1994, p. 14.

²⁷ Cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso* (a cura di Cristina Zampese), Milano, Mondadori, 2018, p. 929 (XXVII, 137-138).

²⁸ GIORGIO PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin, 1996, p. 110.

Tuttavia, nel Valier, che «avrebbe usato altro volgare, più consentaneo ai dettami bembeschi»,²⁹ non andrebbe cercato l'autore della commedia, bensì della novella da cui la commedia prende spunto. Esso sarebbe, anzi, un uomo di certa cultura la cui esperienza arriva piuttosto dall'osservazione della realtà, e non un letterato.³⁰

Infine Piernario Vescovo mette in campo la possibilità di attribuire la commedia a quel Antonio a cui si fa allusione nel primo atto («De la bon'ora chiamaremo misser Antonio, el nostro medico», I.4.8) e in cui si può riscontrare il medico Antonio Secco.³¹ Per questo, mette in relazione la presenza di questo nome come unica e chiara allusione onomastica all'interno della commedia con la volontà espressa dal prologo della *Veniexiana* di far vedere gli effetti della passione amorosa.

3.4. LA DIMENSIONE DEL REALE

«Non fabula, non comedia ma vera historia» è forse la frase più citata della *Veniexiana* e anche quella su cui la critica ha riflettuto e discusso di più. Secondo Zorzi

[...] la “vera historia” assicurata dall'*explicit* sarebbe in questo caso un fatto di cronaca, uno scandalo realmente avvenuto in qualche famiglia della ricca borghesia mercantile o del patriziato che l'autore, appartenente con ogni verosimiglianza allo stesso ceto, si divertì a riversare nella vicenda della commedia, contaminandolo e mascherandolo con uno spunto novellistico, coincidente – o tratto a coincidere – con le linee essenziali dell'accaduto.³²

Secondo altri studiosi, invece, la storia raccontata (due donne invaghite da un uomo straniero che prima giacerà con una e poi con l'altra)³³ sarebbe appunto l'unico elemento di finzione in un'opera estremamente attenta a tutti i particolari.

Padoan, facendo un'esaustiva analisi degli elementi realistici,³⁴ conclude che la commedia «è davvero, per definizione, “la commedia ambientata a Venezia”»,³⁵ per tutti i dettagli riscontrabili nella società dell'epoca, come gli specifici pantaloni che chiede Bernardo («Via dol pagament, un par de colzi rossi», II.7.7) o la facilità con cui Iulio viene identificato come straniero solo dalle sue vesti lussuose (la Repubblica

²⁹ PADOAN, *Momenti*, cit., pp. 344-345.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. PIERMARIO VESCOVO, «Oggi d'i nostri mimi senza vergogna serà publicato» *Noterella per la Veniexiana*, in *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, Padova, CLEUP, 2016, pp. 167-177:177.

³² ZORZI, *Scheda*, cit., p. 110.

³³ Per un riassunto dettagliato della commedia e per le sue caratteristiche formali si rimanda all'*Appendice 2: scheda analitica*.

³⁴ Cfr. PADOAN, *La Veniexiana*, cit., pp. 20-41.

³⁵ *Ibid.*

imponere un codice di sobrietà ai propri cittadini che faceva che qualsiasi capo d'abito un poco vistoso attirasse l'attenzione).³⁶ Lo studioso riesce, attendendo ai particolari estrapolati dalle battute, a identificare lo spazio preciso di svolgimento dell'opera, collocando le case di Valeria e Angela, così come l'Osteria del Pavon in cui Iulio è alloggiato, nella località della Toletta, alla contrada di San Trovaso, vicino a quella di San Barnaba, a cui Iulio fa diretta allusione («Credo a San Bàrnaba», III.5.10). Infatti, Campo San Barnaba è più vicino alla Toletta di quanto lo sia quello della sua propria contrada. Questo ragionamento coincide anche con l'allusione che Bernardo fa, nel suo incontro con Nena («A' vaghi al magazì de Garipol, a cargà robi», II.2.2) alla calle Galipoli (oggi «calle stretta Lipoli»), fra campo San Barnaba e campo dei Frari.

Attendendo a queste considerazioni, Padoan cerca dei personaggi vissuti nella prima metà del Cinquecento in questa località che possano coincidere con quelli presentati nella commedia. Il più ovvio sarebbe questo «miser Antonio», medico a cui Nena fa riferimento, che verrebbe identificato con il celebre medico Antonio Secco, dal 1531 a Venezia. Inoltre identifica Valeria e Angela come due donne della casa Valier vissute appunto nella contrada di San Trovaso. La prima sarebbe Valeria Valier di Ottaviano, sposata a Giacomo Semitecolo nel 1535, e quindi ancora «novizza»,³⁷ e con una sorella chiamata Laura, a cui si fa allusione anche nell'opera («Laurina, mia suor», V.6.4). La seconda sarebbe Angela Valier di Marino, sposata nel 1514 a Marco Barbarigo e rimasta vedova senza figli nel 1535, anch'ella con domicilio a San Trovaso e legata a Valeria dai bisnonni Valier, che erano fratelli.³⁸

Anche le lingue nella *Veniexiana*, come individuato minutamente da Lorenzo Tomasin, rispondono a uno scopo realistico, e non a una tipicizzazione. L'italiano di Iulio è uno di quei «volgari decisamente artificiosi, nel senso di prodotti della condensazione *in vitro* di elementi linguistici di varia provenienza [...] impiegati nell'ambiente di molte corti italiane quattro-cinquecentesche».³⁹ Il veneziano di Angela, Valeria e le servette coincide anch'esso con la lingua d'uso in tutti i suoi registri, con una volontà realistica e non comica, facendo attenzione anche al

³⁶ Cfr. I.3.11 («Un forrestier vestio da sbisao, cun la spa', col penachio in la bereta, col vestio a la corta, de veluo») e II.2.35 («Un zovene senza barba, rosseto in viso, co i cavei negri, vestio de seda, tutto galante»).

³⁷ Cfr. PADOAN, *La Veniexiana*, cit., p. 29: il termine novizza viene usato nel testo con il significato di donna maritata da poco, e non di promessa sposa, il suo significato più abituale.

³⁸ Ivi, pp. 20-41.

³⁹ LORENZO TOMASIN, *Lettura linguistica della Veniexiana*, «Per leggere», 12, 2007, pp. 151-169: 160.

polimorfismo, ossia «un elemento costitutivo della lingua antica»,⁴⁰ per cui convivono forme di vari livelli o più o meno latineggiate o toscanizzate. Infine il bergamasco corrisponde anche a una caratterizzazione precisa di Bernardo (facchino di certa età con gusto per la metafora, senza cadere nel ridicolo), e non a una funzione comica tipicizzata del personaggio (quella che darà origine al secondo zanni della Commedia dell'arte), come di solito accade nella tradizione veneziana.⁴¹

In definitiva, possiamo considerare che ci troviamo davanti ad un testo esemplificativo, come, appunto, gli *exempla*, che, tramite l'introduzione di tanti elementi verosimili, presi direttamente dalla realtà, crea un contesto in cui la rappresentazione di un fatto inventato sia perfettamente plausibile e, dunque, suscettibile di accadere. In parole di Franca Angelini:

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.⁴²

3.5. MANOSCRITTO E RICEZIONE MODERNA

La Veniexiana è tramandata da un unico manoscritto, l'It. IX 288 (= 6072) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che contiene, inoltre, la *Pastoral* del Ruzzante, e la *Bulesca* e l'*Ardelia*, di autore anonimo.⁴³ Tutte e quattro le commedie, conservate soltanto in questo codice (peraltro assai deteriorato), rimasero inedite fino al 1928, quando furono scoperte dallo studioso Emilio Lovarini (1866-1955), che sarà anche il primo a trascrivere la *Veniexiana*.

Il manoscritto contenente la commedia permette intravedere, secondo il Lovarini, che l'opera sarebbe piuttosto orientata alla recita e non tanto alla lettura. Infatti, facendo attenzione alla bassa qualità dell'inchiostro e all'aggiunta di note come quell'*Aditamentum. Quintus actus* presente a capo dell'atto V, che fa pensare a note in fogli separati orientate alla sua organizzazione posteriore, lo studioso pensa a due possibilità: o si tratta dell'apografo, «una copia diretta da una minuta dell'autore, che

⁴⁰ Ivi, p. 164.

⁴¹ Ivi, pp. 165-166.

⁴² FRANCA ANGELINI, *La Veniexiana: spazi e tempi dello «sperimentare»*, in *Letteratura e società: scritti di italianistica e di critica letteraria per il 25 anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 129-139: 130-132.

⁴³ Cfr. GIORGIO PADOAN, *Nota al testo*, ne *La Veniexiana* (a cura di Giorgio Padoan), Padova, Antenore, 1974, pp. 39-60: 39.

servava ancora tracce di una ultima sistemazione»,⁴⁴ oppure della «redazione autentica nella quale la commedia fu recitata». ⁴⁵ Per di più osserva che:

[l'autore] divise l'opera in cinque atti al modo degli antichi (gli stessi umanisti raramente lo facevano), vi appose didascalie in parole latine, dove anche i nomi volgari dei personaggi son fatti latini; premise un "Prologus" in italiano aulico con terminologia comune alle opere latine di filosofia; compose anche due distici latini per l'argomento e in fine aggiunse due righe latine forse per offrire il suo manoscritto non si sa a chi, dichiarandosi suo "servus fidelis".⁴⁶

L'*editio princeps* esce nel 1928 nella collana «Nuova scelta di curiosità letterarie inedite o rare» della Zanichelli.⁴⁷ Lo studioso tornerà ancora sul manoscritto e, nel 1947, esce la sua versione definitiva, con pochi cambiamenti rispetto a quella precedente. In entrambe le edizioni, l'autore rispetta le varietà linguistiche del testo, mantenendo i dialoghi in dialetto e in italiano così come erano stati presuntamente elaborati dall'autore. D'altra parte, il Lovarini aggiunge fra parentesi numerose didascalie destinate alla recita, soprattutto riguardanti l'atteggiamento dei personaggi. Per di più, introduce la numerazione scenica, a quanto pare non presente nel manoscritto, rispettando le entrate e le uscite dei personaggi.⁴⁸

Un cambiamento significativo fra l'edizione del 1928 e quella del 1947 riguarda i nomi delle due protagoniste, Angela e Valeria. Ireneo Sanesi già avvertiva, leggendo la *princeps*, l'alternarsi delle voci «Valiera» e «Valeria» nelle didascalie latine del testo.⁴⁹ Lovarini, tornando sul manoscritto, conferma che quest'oscillazione fra voce latina e volgare si riscontra anche nel testo, dove la forma «Valiera» si presenta nelle didascalie per ben tre volte e parecchie in testa alle battute.⁵⁰ Lovarini congetta che la voce che dovrebbe essere presente nei paratesti sarebbe «Valeria», forma colta che concorderebbe con la scelta da parte dell'autore di scrivere i testi paratestuali in latino, mentre che «Valiera», forma dialettale, sarebbe stata frutto di un errore dell'amanuense. Egli, dovendo cambiare lingua di continuo (latino nei paratesti, veneziano, bergamasco e italiano nelle battute), l'avrebbe introdotta facendo

⁴⁴ EMILIO LOVARINI, *Prefazione*, in *La Venexiana* (a cura di Emilio Lovarini), Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 7-38: 19.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 21.

⁴⁷ *La Venexiana. Commedia di Ignoto cinquecentista* (a cura di Emilio Lovarini), Bologna, Zanichelli, 1928.

⁴⁸ Poiché non abbiamo avuto la possibilità di consultare il manoscritto, non essendo esso digitalizzato, per i dettagli che riguardano la sua composizione dobbiamo rivolgerci a quanto riferito da Lovarini e Padoan nelle edizioni da loro curate e nei loro studi, riportati nella *Bibliografia*.

⁴⁹ Cfr. SANESI, *La Venexiana*, «Nuova antologia: rivista di lettere, scienze ed arti», 7/267, 1929, p. 275.

⁵⁰ Cfr. EMILIO LOVARINI, *Appendice* in *La Venexiana* (a cura di Emilio Lovarini), Firenze, Le Monnier, 1947, p. 160.

confusione con le forme adoperate nelle battute, che sarebbero, in effetti, «Valiera». La stessa cosa succede anche con «Angela» e «Anzola», dato che la prima è voce latina e la seconda dialettale. Conseguentemente nell'edizione del '47 regolarizza le forme dei suddetti nomi in «Angela» e «Valeria» nei paratesti, mantenendo, tuttavia, la grafia del manoscritto nelle battute.

Un'altra aggiunta all'edizione del 1947 è la traduzione di abbondanti passi del testo, inseriti in note, che riproducono la traduzione in italiano pubblicata nel 1944.⁵¹ Come successivamente Giorgio Padoan avrà modo di segnare, essa presenta parecchi fraintendimenti e interpretazioni sbagliate.⁵²

Nel 1974 esce presso Antenore una nuova edizione de *La Veniexiana*, con la traduzione italiana a fronte, curata da Giorgio Padoan, che verrà riprodotta «con qualche minimo ritocco»⁵³ presso la Marsilio nel 1994. Lo studioso, adoperando nuove tecniche (lampada di Wood) nell'insieme del manoscritto, si proponeva di chiarire ciò che nelle edizioni Lovarini c'era di impreciso. Per raggiungere questo scopo dovette affrontare un manoscritto quasi illeggibile, la cui situazione era peggiorata per causa dei reagenti chimici adoperati da Lovarini.⁵⁴ Nella nuova edizione, dunque, Padoan corregge gli errori di Lovarini,⁵⁵ fra i quali quello da lui considerato il più rilevante, ossia, la trasposizione di un monologo di Oria che il secondo aveva incluso nel quinto atto ma che, in realtà, farebbe parte del quarto. Nell'edizione del 1994 aggiunge anche delle liriche che nel manoscritto si trovavano dopo la commedia e prima della parola *finis*. Padoan ipotizza che queste poesie fossero probabilmente non soltanto un modo di riempire la carta vuota, ma liriche destinate agli intervalli cantati,⁵⁶ e cerca di inserirle nel posto più adatto per la ricostruzione della commedia. Un passo in avanti sarà realizzato da Piermario Vescovo che, nella postilla aggiunta nella reimpressione dell'edizione di Padoan nel 2012, riesce a collocare tutte le liriche badando sia al rapporto fra il loro contenuto e quello delle scene, sia alle pause temporali presenti nell'opera.

⁵¹ *La Veniexiana* (a cura di Emilio Lovarini), Torino, S.E.T., 1944.

⁵² Cfr. GIORGIO PADOAN, *Nota al testo*, cit., 1974, pp. 48-60.

⁵³ GIORGIO PADOAN, *Nota al testo*, ne *La Veniexiana* (a cura di Giorgio Padoan), Venezia, Marsilio, 1994, p. 22.

⁵⁴ Cfr. GIORGIO PADOAN, *Nota al testo*, cit., 1974, p. 43.

⁵⁵ Per un'analisi dettagliata delle mende e delle correzioni e per un commento di tutte le edizioni precedenti al 1974, cfr. GIORGIO PADOAN, *Nota al testo*, cit., 1974, pp. 43-60.

⁵⁶ PIERMARIO VESCOVO, *Diciotto (quasi venti) anni dopo: aggiornamenti*, in GIORGIO PADOAN (a cura di), *La Veniexiana*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 156-157.

Per la nostra tesi prenderemo come punto di riferimento l'edizione curata da Padoan per la Marsilio. Tuttavia, a scopo accademico, dato che questi, rispettando le forme del manoscritto, non segna le scene (eccetto nella versione in italiano, nella quale tuttavia rispetta i quadri di azione, ma non la divisione scenica vera e propria), ci rifaremo alla divisione proposta da Lovarini così come si presenta nell'edizione del 1947. Seguiremo anche quest'ultimo studioso per quanto riguarda la collocazione del monologo di Oria a cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente. Padoan ne cambia la collocazione di Lovarini badando al fatto che, dopo questo monologo, nel manoscritto compaiono le annotazioni *Finis* e *Aditamentum. Quintus Actus*⁵⁷ ma, attendendo allo schema retorico in cinque atti della commedia, alla trascuratezza del copista e al fatto che sembrerebbe che prima si creò una stesura in quattro atti che solo in un secondo momento venne ampliata, la collocazione di Lovarini potrebbe essere una correzione coerente. Infatti, Vescovo, sostenitore della divisione stabilita da Padoan, ragiona che l'*Aditamentum. Quintus Actus* è una spia che lascia intravedere che la commedia sarebbe stata «concepita in una bizzarra forma in quattro atti e poi “regolarizzata” con l'aggiunta di un ulteriore sviluppo dell'azione [...] con un completamento di una struttura inizialmente quadripartita».⁵⁸ Se è così, bisogna 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 Iulio e Valeria. Tuttavia, nel momento in cui viene aggiunto l'ultimo atto, che mira alla riconciliazione della copia, quella che prima era l'ultima scena, dove Oria lascia intendere che la propria padrona, consumata dal rimorso, vuole farsi perdonare da Iulio, avrebbe più senso se la si colloca come prima dell'atto successivo, come momento iniziale dello scioglimento dell'opera. Infatti, è questo cambiamento del parere di Valeria, avvenuto durante la notte di veglia, a scatenare l'avviamento finale verso il lieto fine. Inoltre, facendo attenzione alla struttura interna della commedia, si avverte che lo schema di una serva che, dopo la notte d'insonnia della padrona, cerca Iulio di mattino e per strada per concertare un appuntamento si ripete in II.1 e IV.1, vale a dire, sempre a inizio di atto.⁵⁹

Tornando alla proposta di edizione adoperata in questa tesi,⁶⁰ vi aggiungiamo le liriche pubblicate da Padoan nell'edizione Marsilio. Lo studioso ipotizzò che questi

⁵⁷ GIORGIO PADOAN, *Nota al testo*, cit., 1974, p. 40.

⁵⁸ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 162.

⁵⁹ Cfr. 5.1. *Una rappresentazione costruita sulla scena condensata* e 5.2. *Ellissi*.

⁶⁰ L'edizione proposta può essere consultata nell'*Appendice I: «La Veniexiana»: testo*.

componimenti poetici, copiati alla fine del manoscritto contenente *La Veniexiana*, sarebbero stati destinati ad essere cantati negli intervalli e cercò di collocarli nel modo più adatto. Nella postilla all'edizione Marsilio, Piermario Vescovo rivisitò e, a nostro parere, migliorò la proposta di Padoan, riuscendo a inserire coerentemente tutte le composizioni poetiche all'interno della commedia nell'ordine in cui erano presenti nel manoscritto. In questo lavoro accettiamo a grandi righe la proposta di Vescovo del 2012, non condividendo, tuttavia, le varianti che si riscontrano nella prima analisi che lo studioso eseguisce della commedia nel suo succitato saggio *Entracte. Drammaturgia del tempo*. D'altra parte, benché, come indicato, seguiamo la proposta dello studioso per quanto riguarda il posto che devono occupare gli intermezzi all'interno della commedia, differiamo nella scelta delle liriche che vengono a ricoprire ogni posizione. In questo modo, invertiremo le liriche che occupano il secondo e il sesto *entracte*, considerando la possibilità di una trasmissione disordinata dei fogli da cui il copista trascrisse la *Veniexiana*, e appoggiandoci nel legame di contenuto fra esse e le scene temporali precedenti e successive.⁶¹

⁶¹ Cfr. 5.4. *Intermezzi*. Ipotesi resa possibile grazie alla descrizione del manoscritto svolta da Giorgio Padoan in cui evidenzia che probabilmente l'antigrafo si presentasse in fogli sciolti (cfr. PADOAN, *Nota al testo*, cit., 1974, p. 40).

4. ANALISI DRAMMATURGICA

4.1. MODO NARRATIVO E MODO DRAMMATICO

Prima di entrare nei problemi dell'analisi del modo drammatico, bisogna considerare la differenziazione fra esso e il modo narrativo, distinzione già avvertita in epoca classica. Platone, nel terzo libro della *Repubblica*, classifica i generi letterari distinguendo fra diegesi e mimesi, esaminando «sia quello che va detto, sia il modo in cui si deve dirlo».⁶² In questo modo, la mimesi si identifica con l'imitazione, con l'autore che riproduce il discorso di un personaggio, e la diegesi, col racconto dell'avvenimento da parte di un narratore. Anche Aristotele nella *Poetica* distingue diegesi e mimesi, ma per lui la prima appartiene alla seconda, fondamentale perché «nell'uomo, fin dall'infanzia, è innato l'imitare»⁶³ e, dunque, «chi aveva specialmente una inclinazione naturale [...] a poco a poco procedendo generò la poesia spontaneamente».⁶⁴ Tutta la poesia è in definitiva imitazione, ma ci sono due modi in cui essa si può affatto verificare:

È possibile, infatti imitare [...] talora narrando o diventando qualcos'altro, come fa Omero, oppure restando sé stesso e non mutando, talora rappresentando tutti gli imitatori come persone che operano e compiono.⁶⁵

Quest'ultima possibilità sarebbe quella che coinciderebbe con il modo teatrale (e la prima, con la diegesi o modo narrativo). La mimesi, tuttavia, non può essere identificata con il teatro, poiché sebbene essa contenga in sé tutti i testi puramente dialogici, non tutti i testi dialogici vengono scritti con lo scopo di essere rappresentati.

4.2. LA PROPOSTA NARRATOLOGICA DI GÉRARD GENETTE

Nel suo saggio *Figures III. Discours du récit* (1972), Gerard Genette, tramite l'esame del capolavoro proustiano *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), propone un sistema di analisi del testo narrativo che confronta due dimensioni, quella della storia e quella del racconto, mediate dalla narrazione. In questo modo, suggerisce

de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif

⁶² PLATONE, *La Repubblica* (a cura di Giovanni Reale e Roberto Radice), Milano, RCS Libri, 2009, p. 357 (libro 3, 392c).

⁶³ ARISTOTELE, *Poetica* (a cura di Andrea Barabino), Milano, Mondadori, 2018, p. 9 (1448b, 5-6).

⁶⁴ Ivi, 20-25 (p. 11).

⁶⁵ Ivi, 1448a, 20-23 (p. 7).

producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.⁶⁶

Lo studioso contempla cinque categorie che devono essere prese in considerazione nell'analisi del testo narrativo: *ordine, durata, frequenza, modo e voce*. Per farlo, parte dalla nomenclatura dell'analisi verbale, ragionando che «tout récit [...] est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événement(s) [...]: l'expansion d'un verbe».⁶⁷

I primi tre aspetti sono rivolti a fenomeni temporali. L'ordine studia la disposizione degli elementi della storia nel racconto. La durata, invece, confronta il tempo della storia e il tempo del racconto, paragonando in realtà due dimensioni molto diverse, come è quella del tempo cronologico e quella del tempo nella sua rappresentazione verbale, il libro. La frequenza rivolge la sua attenzione a quante volte viene rappresentato uno stesso avvenimento. Interessa anche alla percezione temporale il modo, all'interno del quale si colloca la focalizzazione. Infatti quando si presenta una storia da un qualsiasi punto di vista non oggettivo, il tempo è suscettibile di cambiare, di dilatarsi o rallentarsi a seconda della percezione del personaggio dal cui punto di vista la storia viene trasmessa. Infine, la categoria della voce ha a che vedere con chi racconta la storia, ovvero, il narratore.

4.3. ANALISI DEL MODO DRAMMATICO

Un'analisi esaustiva dei fenomeni riguardanti il modo drammatico è stata fatta da José Luis García Barrientos. Nel suo saggio *Drama y tiempo. Dramatología I* (1991), lo studioso spagnolo propone un sistema di analisi applicabile al teatro che prende come punto di partenza quello del testo narrativo di Genette. Secondo lo studioso ci sono, all'interno della temporalità, sei elementi a tenere presenti: *aspetto, sviluppo, ordine, frequenza, durata e ritmo*.⁶⁸ L'aspetto coinvolge «las relaciones que se establecen entre los diferentes niveles temporales»,⁶⁹ prendendo come oggetti di studio l'*interiorizzazione*, l'*estensione* e la *prospettiva temporale*. Lo sviluppo studia la struttura generale del dramma rispetto alla sua temporalità. L'ordine, la frequenza e la

⁶⁶ GERARD GENETTE, *Figures III*, Parigi, Éditions du Seuil, 1972, p. 72.

⁶⁷ GENETTE, *Figures III*, cit., p.75.

⁶⁸ Cfr. JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS, *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 157-160. Elementi chiamati da García Barrientos *aspecto, desarrollo, orden, frecuencia, duración e ritmo*.

⁶⁹ Ivi, p. 167.

durata si corrispondono grosso modo con le categorie definite da Genette. Infine il ritmo verrebbe definito come «la duración relativa de una secuencia temporal».⁷⁰

Nel 2007 Piermario Vescovo, tornando sulle proposte di Genette e García Barrientos, presenta in *Entracte. Drammaturgia del tempo* uno studio sulla configurazione e differenziazione del dramma rispetto agli altri generi letterari tenendo presente anche la sua dimensione spettacolare, e non soltanto quella verbale del testo. Lo studioso considera che è nel piano temporale dove si pone l'individualità del dramma, e, quindi, è il tempo l'ambito a cui occorre prestare più attenzione nell'analisi delle opere teatrali. Vescovo parte anche egli dalle categorie e dai fenomeni stabiliti da Genette, ponendo al centro del proprio ragionamento la durata che sarebbe, dunque, l'elemento fondamentale, poiché «il rapporto tra un tempo vissuto e un tempo da presentificare ed enunciare costituisce l'evidente fondamento del *modo drammatico*».⁷¹ Infatti, se nella narratologia il rapporto si poneva, in modo astratto, fra una dimensione verbale del tempo rappresentato e una dimensione cronologica, nella drammaturgia, come nota lo studioso, ciò che viene paragonato è più concreto e appartenente a uno stesso ambito, il tempo cronologico. La dimensione verbale del tempo nel testo viene appunto sostituita, nel passo dal modo narrativo a quello drammatico, dal tempo della rappresentazione. Tenendo presente questo cambiamento di prospettiva, Vescovo analizza le diverse soluzioni di continuità possibili che si pongono sia all'interno delle scene temporali,⁷² sia fra di esse, senza perdere mai di vista la loro dimensione spettacolare.

4.4. DURATA

Genette, per determinare i fenomeni suscettibili di analisi all'interno della durata parte dalla contrapposizione fra *tempo della storia* e *tempo del racconto*. Il primo si corrisponderebbe con quello degli avvenimenti raccontati. Il secondo, invece, sarebbe un tempo relativo, quello necessario per raccontare o leggere la storia e, dunque, un tempo soggettivo, poiché dipende sempre dalla persona che racconti o legga. La contrapposizione di Genette paragona, insomma, due dimensioni diverse, una cronologica e un'altra che si corrisponderebbe con il libro. Vescovo, invece, nel suo

⁷⁰ Ivi, p. 266.

⁷¹ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 33.

⁷² Per un approfondimento del concetto si rimanda a 4.4.1. *Scene temporali*.

adattamento dei ragionamenti genettiani allo studio teatrale, passa a considerare un *tempo della fabula* (TF) e un *tempo della rappresentazione* (TR),⁷³ poiché se una storia viene rappresentata e non letta, al contrario di quanto succedeva nella narratologia, si abbiamo due tempi cronologici da paragonare. Il tempo della fabula si corrisponderebbe con quello della storia di Genette, ma il tempo della rappresentazione ha uno statuto più complesso. Infatti, esso racchiude in sé sia il tempo che è necessario per mettere un'opera in scena a teatro ogni volta, sia il tempo dello inscenamento ideale, astratto, in vista al quale il testo è stato ideato. Sarebbero quelli che García Barrientos identificò come tempo scenico e drammatico rispettivamente.⁷⁴

Partendo dalla contrapposizione fra i diversi tempi, Genette individua quattro figure pertinenti a un'analisi narratologica: la *pausa*, la *scena*, il *sommario* e l'*ellissi*. Su questa scia, Vescovo passa a considerare questi fenomeni individualmente partendo dalla definizione di scena. Ellissi, pausa e sommario saranno inoltre considerate come le figure determinanti dei nessi fra scene temporali e all'interno di esse.

4.4.1. SCENE TEMPORALI

Per Genette la scena si corrisponde con quella parte della narrazione segnata dall'isocronia, ossia, dalla coincidenza cronologica perfetta fra il tempo della storia e quello della rappresentazione. Siccome ciò che viene messo a confronto è la dimensione verbale delle pagine del libro e una dimensione temporale, il paragone è relativo. Lo studioso francese stabilisce che la coincidenza avviene nelle parti costituite esclusivamente da dialogo, senza intromissioni diegetiche, sebbene ciò che vi risulti sia un paragone da lui stesso riconosciuto come un'«*égalité conventionnelle entre temps de récit et temps de l'histoire*».⁷⁵ Vescovo, invece, nota che il succedersi di battute non determina appunto l'*isocronia*, poiché ci sono altri fattori, come la *focalizzazione*. Sebbene in narratologia ci troviamo davanti ad un paragone astratto, relativo, in un'analisi drammaturgica abbiamo due dimensioni misurabili, il tempo della fabula e il tempo della rappresentazione.

⁷³ Cfr. VESCOVO, *Entracte*, cit., pp. 29-31.

⁷⁴ Sebbene abbiamo presente questa differenziazione, per semplicità metodologica da ora in poi seguiremo la bipartizione di Vescovo, senza introdurci nelle problematiche di questa ulteriore distinzione.

⁷⁵ GENETTE, *Figures III*, cit., p. 123.

A proposito di questo bisogna notare che García Barrientos distingueva tre dimensioni: *tempo diegetico*, *scenico* e *drammatico*. Il primo si corrisponderebbe con il *tempo della storia* di Genette e quello della *fabula* di Vescovo e avrebbe a che fare con il contenuto della storia che si vuole rappresentare. Il *tempo scenico* sarebbe quello «real o realmente vivido por los sujetos de la comunicación teatral, actores y espectadores, en el trascurso de la representación».⁷⁶ L'ultimo, piuttosto astratto, «está constituido, pues, por los procedimientos artísticos que permiten representar el tiempo del macrocosmos diegético en el tiempo del microcosmos escénico».⁷⁷ I due ultimi vengono da Vescovo radunati sotto il nome di tempo della rappresentazione, poiché considera questa tripartizione «un abito troppo largo per l'analisi del dramma inteso come testo letterario “passibile di rappresentazione”».⁷⁸ In definitiva, la *scena temporale* costituisce ogni unità del dramma sviluppata in modo continuo, la quale, seguendo l'analisi di Vescovo, può presentarsi sotto tre tipologie diverse.

La *scena isocronica*, caratterizzata dalla coincidenza fra tempo della *fabula* e tempo della rappresentazione, è quella corrispondente alla *scena genettiana*. Nei drammi, l'isocronia è una possibilità scontata all'interno degli atti, poiché di solito i salti temporali cadono fra di essi. È invece poco abituale trovare un'opera in cui l'isocronia concerna tutta la composizione, ma non impossibile.⁷⁹ La *scena condensata* ($TF > TR$) sarebbe determinata invece dalla riduzione del tempo della *fabula* nella sua rappresentazione. Un esempio tipico, soprattutto da quando la luce elettrica è stata introdotta negli spettacoli, è il far trascorrere una notte in pochi minuti tramite una luce che sale e scende sul palcoscenico. All'inversa, la *scena dilatata* ($TF < TR$), si caratterizza dal rallentamento dell'azione in scena. Di solito, ciò avviene quando una scena è svolta dal punto di vista di uno dei personaggi, vale a dire, è focalizzata.

C'è un'altra figura che dev'essere ricordata in rapporto con la dilatazione, ossia la *regressione*, che non deve essere confusa con essa. Per Vescovo la *regressione* è un procedimento che non attinge più alla categoria della durata, ma a quella dell'ordine, poiché ha a che vedere con «la disposizione degli episodi nel *racconto* rispetto alla

⁷⁶ GARCÍA BARRIENTOS, *Drama*, cit., p. 153.

⁷⁷ Ivi, p. 154.

⁷⁸ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 32.

⁷⁹ Cfr. ANTONIO BUERO VALLEJO, *Madrugada*, San Vicenç dels Horts, Ediciones Orbis, 1983, pp. 52-55, dove l'isocronia viene esplicitata dalla presenza di un'orologio in scena, che riflette anche i quindici minuti dell'intervallo. Infatti, l'atto primo si chiude con «Son las cinco en punto. Amalia se vuelve [...] escuchando [...] las cinco campanadas» e il secondo si apre con «[...] El reloj marca exactamente las cinco y cuarto».

storia».⁸⁰ Questo espediente coinvolge due scene temporali in modo tale che la seconda cominci da un punto cronologico anteriore al momento in cui era finita la scena precedente fino a riallacciarsi al tempo di questa.⁸¹ La sua attuazione presuppone uno spazio diverso. Questa figura può a sua volta dividersi in *regressione iterativa* e *regressione semplice*. La prima comporta la «ripetizione di uno stesso segmento temporale in diversa prospettiva».⁸² La seconda invece riguarda soltanto le sequenze temporali e la successione «che si deve per esse supporre nella fabula».⁸³ Più raramente c'è la possibilità *dell'anticipazione per inserimento*, che trasloca una scena del futuro della fabula nel presente.⁸⁴

4.4.2. NESSI

Per quanto riguarda i nessi che possono darsi fra momenti temporali diversi, Vescovo parte dalle demarcazioni genettiane delle figure denominate *racconto sommario*, *pausa* ed *ellissi*.

Genette definisce il sommario come la «narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles».⁸⁵ Per Vescovo questo è possibile sempre che venga introdotto un narratore in scena che non appartenga al piano della fabula o che esca da esso «per rivolgersi direttamente al pubblico».⁸⁶ Non serve che un personaggio parli con un altro per raccontargli qualcosa che non sia stata vista sulla scena, poiché in questo modo non esce dal tempo definito della fabula. Occorre invece un'istanza intermedia che esca dalla storia senza tuttavia uscire dalla rappresentazione, in modo tale da permettere che passi un tempo indeterminato nella fabula. Dal punto di vista strutturale, questa situazione suppone l'esistenza di un'ellissi fra due scene temporali che viene riempita dalla diegesi. In questo modo, viene stabilita una differenza fra la transizione piena fra le scene temporali, rappresentata appunto dal sommario, e la transizione vuota, rappresentata dalla semplice ellissi.

⁸⁰ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 53.

⁸¹ Vale a dire, quella circostanza che in narratologia verrebbe chiamata analepsi completa o *flashback*.

⁸² VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 57.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Vale a dire, quella circostanza che in narratologia viene denominata prolessi o *flashforward*.

⁸⁵ GENETTE, *Figures III*, cit., p. 130.

⁸⁶ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 66.

La figura della pausa, per Genette un momento di digressione in un tempo fermo della storia, supponeva, per García Barrientos, un intervallo vuoto, senza fabula né rappresentazione, che servirebbe a separare due scene temporali che, in caso contrario, ne costituirebbero una sola. Lo studioso spagnolo chiamerebbe invece *suspensione* il fenomeno la cui funzione si corrisponderebbe con la *pausa* così come è definita da Vescovo, vale a dire, come un momento in cui la storia si ferma ma la rappresentazione continua ($TR_n > TF_0$).⁸⁷ Possiamo immaginare una situazione in cui la rappresentazione della fabula si fermasse e gli attori uscissero dai loro personaggi per commentare la scena che hanno appena rappresentato (in modo tale che si collocherebbero in un'istanza intermedia) passando poi a riprendere la fabula dal punto in cui era stata interrotta.

Per quanto riguarda la figura dell'*ellissi* ($TR_0 < TF_n$),⁸⁸ essa immagina un salto fra due scene temporali che implica che il pezzo della fabula che le unisce non viene rappresentato. La sua presenza non impedisce, anzi permette, la coesistenza con altre figure, che la renderebbero esplicita. In questo modo, l'*ellissi*, vuota di contenuto diegetico, si pone come un fenomeno fondamentale che ha esclusivamente a che vedere con il piano della *fabula*, ma non determina la rappresentazione. Infatti, coesiste con altri elementi drammaturgici come il *sommario*, che ha in essa la sua giustificazione. Per regola generale si dà nelle pause fra gli atti, soprattutto in quelle coincidenti con gli intervalli. Questa figura può essere ulteriormente divisa in *primaria* e *secondaria*, a seconda si produca fra o all'interno degli atti. L'*ellissi* a teatro sta anche dietro a effetti legati alla frequenza iterativa (in cui un avvenimento che succede più volte è rappresentato una volta). Un esempio di questa particolare funzione è il dramma *The Long Christmas Dinner* di Wilder, dove ciò che sembra essere la rappresentazione di una cena di Natale in realtà racchiude in sé tutte le cene di Natale lungo la vita di una famiglia in una successione di *ellissi* quasi impercettibili.

⁸⁷ A un tempo della rappresentazione indeterminato corrisponde un tempo della fabula uguale a zero.

⁸⁸ Un tempo della fabula indeterminato non trova rappresentazione in scena, per cui si corrisponde con un tempo della rappresentazione uguale a zero.

4.5. *ENTRACTE*

La teoria dell'*entracte*, considerata da Vescovo la «pietra angolare della costruzione drammatica occidentale moderna»,⁸⁹ trova la sua formulazione nella Francia del secolo XVII, dalla mano di intellettuali neoaristotelici come François Hedelin, l'abate d'Aubignac (1604-1666), autore de *La pratique du théâtre*, o Jean-François Marmontel (1723-1799), con il suo *Éléments de littérature* (1778).

D'Aubignac, ne *La pratique du théâtre* (st. 1657), dedica il sesto capitolo del terzo libro⁹⁰ agli intervalli fra gli atti, luogo privilegiato delle ellissi temporali, che egli considera essenziali per far passare fuori scena tutto ciò che non poteva o non doveva essere visto dagli spettatori. Infatti,

[...] il faut que le Poète travaille de même avec tant d'industrie, que les choses qu'il fait représenter dessus la Scène, portent les Spectateurs à une intelligence agréable et facile de celles qu'il ne veut pas faire voir.⁹¹

L'intervallo si definisce, dunque, come «contenitore di scene ideali che vanno ipotizzate ancorché non rappresentate». ⁹² La figura caratteristica ne sarebbe, quindi, l'ellissi che permette di togliere quanto tempo della fabula sia necessario. Essa non deve essere però confusa con le *scene parallele*, che sarebbero quelle «che nel corso degli atti si immaginano avvenire altrove»⁹³ e, dunque, devono per forza essere isocroniche rispetto alla scena rappresentata, poiché in caso contrario incorrerebbero nella inverosimiglianza. Il tempo vuoto dell'ellissi collocato in un momento di ricreazione come l'intervallo, in cui lo spettatore non guarda il dramma, ma ne esce tornando al proprio tempo cronologico, è il momento perfetto per far passare un tempo della fabula maggiore, poiché «l'imagination se trompe bien plus aisément, lorsque les Sens ne s'y opposent point». ⁹⁴

In più, Marmontel, nel suo saggio *Éléments de littérature*, considera che l'intervallo, che all'epoca dei greci si corrisponderebbe con il momento di attuazione del coro, abbia un ruolo fondamentale nell'evento sociale che è la rappresentazione teatrale, poiché è un momento di «repos absolu»⁹⁵ che facilita agli spettatori «les

⁸⁹ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 18.

⁹⁰ Bisogna sottolineare che in VESCOVO, *Entracte*, cit. p. 19 viene indicato erroneamente che il libro da prendere in considerazione sia il secondo.

⁹¹ FRANÇOIS HEDELIN, ABBATE D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, Parigi, Chez Denys Thierry, 1669 pp. 303-304.

⁹² VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 20.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ HEDELIN, *La pratique*, cit., p. 306.

⁹⁵ FRANÇOIS MARMONTEL, *Éléments de littérature*, Parigi, Chez Verdière, 1825, t.2, p. 311.

moyens de plaire».⁹⁶ Esso è un elemento privilegiato, dato che è essenziale nella strutturazione della distribuzione dell'atto e deve anche servire a nascondere le cose spiacevoli da vedere, dato che:

[...] par la même raison que l'on doit présenter aux yeux tout ce qui peut contribuer à l'effet que l'on veut produire, lequel, soit dans le pathétique, soit dans le ridicule, est toujours le plaisir d'être ému ou d'être amusé, on doit dérober à la vue tout ce qui nous déplaît ou ce qui nous répugne.⁹⁷

In definitiva, all'intervallo spetta sia la strutturazione del dramma sia l'occultazione di scene irrilevanti o non rappresentabili, ma è anche il momento di riposo del pubblico, di distensione e di rilassazione, e perciò, il momento dove storicamente venivano situati i balli o gli intermezzi comici.

Un forte contributo all'effetto viene dato dal sipario, che costituisce un «segnale chiaro e puntuale che si sostituisce alle incertezze della pausa musicale»⁹⁸ e, dunque, come il modo più chiaro e drastico di restituire gli spettatori al loro tempo. Occorre, tuttavia, sottolineare che in Italia questa funzione gli verrà assegnata con ritardo rispetto ad altre tradizioni come quella francese, dato che fino al Settecento si faceva calare solo alla fine della rappresentazione, e non fra gli atti.

Bisogna ora rivolgere l'attenzione al numero e alla collocazione di questi intervalli. Nella tradizione aristotelica francese e italiana vengono legati alla disposizione retorica del dramma in tre o cinque parti. Tuttavia, come nota Vescovo, questa teoria «non trova alcuna relazione fondativa nella *Poetica* di Aristotele»,⁹⁹ ma nel *Commento* a Terenzio di Elio Donato, in cui egli stabilisce la «regola della scena vuota», che determina che l'atto deve finire quando non c'è nessun personaggio sulla scena ed esce il coro. Sarebbe questo il luogo delle ellissi temporali della fabula e della collocazione dell'intervallo, un momento di distensione per il pubblico prima dell'inizio dell'azione successiva. Da questi ragionamenti emerge che

[...] la pietra angolare della teoria del dramma moderno – del problema della divisione del testo drammatico – è determinata dalla sua temporalità prima che dalla sua definizione retorica¹⁰⁰

Solo nel *Siglo de Oro* spagnolo verrà concepito un nuovo modo di tripartizione delle commedie, le *jornadas*, che metterà in primo piano l'escogitazione temporale del

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ivi*, p. 312.

⁹⁸ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 27.

⁹⁹ *Ivi*, p. 114.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 116.

dramma e lo spazio fra gli atti come luogo prediletto di tutto ciò che non deve essere rappresentato.

Tenendo presente l'esistenza di due dimensioni nell'opera teatrale, la dimensione verbale del testo e quella scenica, bisogna notare che generalmente i punti di divisione della prima non si corrispondono con quelli della seconda. Normalmente questa situazione scaturisce dal tentativo di rispettare le rigide regole stabilite dalla tradizione, come quella delle cosiddette unità aristoteliche o la convenzione della divisione retorica in tre o cinque atti. Questa circostanza porta molte volte a forzature, come cercare di riassumere nel cerchio di ventiquattro ore una vicenda che ha bisogno di più tempo o, all'inversa, creare delle pause fra gli atti che in realtà non contengono un'ellissi, ma fermano un'azione temporalmente continua lungo tutto il dramma. Si danno anche situazioni in cui l'azione stenta a coprire i cinque atti richiesti e l'autore si vede nella situazione di dovere aggiungere elementi all'azione per riuscire a raggiungere la forma pentapartita, circostanza che si riscontra, come si vedrà più avanti, nel *La Veniexiana*.

5. ANALISI TEMPORALE DE *LA VENIEXIANA*

La durata complessiva del tempo della fabula ne *La Veniexiana* è di quattro giorni e tre notti. Infatti, il dramma comincia con Iulio, di giorno per strada, da poco arrivato a Venezia, invaghito da una donna ignota, e finisce, nella quarta giornata, con il preludio della notte di amore fra Iulio e Valeria. Questa durata è perlopiù rappresentata in scena tramite l'accelerazione del tempo della fabula rispetto a quello della rappresentazione, ma anche attraverso le ellissi che, come avremo modo di vedere, abbondano e non si limitano alle pause fra gli atti. Infatti, la struttura temporale del dramma nel suo rapporto con quella retorica può essere trasportata allo schema che riportiamo di seguito, che verrà spiegato nel corso di questo capitolo:

partizione retorica	scene e personaggi	scena temporale
Atto I: presentazione dei protagonisti.	1 – Iul.	1 – primo giorno: pomeriggio.
	2 – Iul., Or.	
	3 – Or., Val.	2 – primo giorno: sera.
	[intermezzo I]	
	4 – Ang., Ne. [intermezzo II]	3 – prima notte.
Atto II: Angela cerca Giulio.	1 – Ne.	4 – secondo giorno: mattino- sera.
	2 – Ne., Ber.	
	3 – Or., Iul.	
	4 – Ne., Ang.	
	5 – Ber., Iul.	
	6 – Iul.	
	7 – Ber., Ang.	
	[intermezzo III]	
Atto III: Angela e Giulio, amanti.	1 – Val., Or.	5 – seconda notte: dalle tre a qualche ora dopo.
	2 – Ber., Iul., Ne., Ang	
	3 – Ang., Giu.	
	[intermezzo IV]	6 – seconda notte-terzo giorno (fino a poco dopo le 8:00)
	3 – Ang., Iul.	
	4 – Ber., Ne.	
	5 – Ang., Iul.	7 – terzo giorno: alba (10:00)
	6 – Ber., Ne, Ang, Iul.	
	7 – Ne, Ber, Ang, Iul.	

Atto IV: Valeria scopre l'inganno.	1 – Or.		8 – terzo giorno: mattino.
	[intermezzo V]		
	2 – Iul.		9 – terzo giorno-terza notte: sera-notte (dopo le 3:00).
	3 – Val., Or.		
	4 – Iul.		
	5 – Val., Iul., Or.		
	6 – Iul.		
	[intermezzo VI]		
Atto V: riconciliazione fra Giulio e Valeria; scioglimento.	1 – Or.		10 – quarto giorno: mattino.
	2 – Ber., Iul., Or.		
	3 – Iul.		
	[intermezzo VII]		
	4 – Ber., Iul.		11 – quarto giorno: sera.
	5 – Iul.		
	6 – Or., Val., Iul.		

5.1. UNA RAPPRESENTAZIONE COSTRUITA SULLA SCENA CONDENSATA

La prima istanza da tenere presente è la scena temporale, ossia, le unità di continuità temporale all'interno del dramma.¹⁰¹ Nel presente capitolo procederemo a identificare le diverse scene che compongono *La Venetiana*, a caratterizzarle e a cercare di definirne i limiti.

Nel primo atto riscontriamo tre scene temporali che coincidono con la presentazione dei tre protagonisti, Iulio, Valeria e Angela rispettivamente. Nel segmento iniziale, che racchiude le prime due scene, Iulio, da poco arrivato a Venezia e invaghito da una nobildonna che a volte lo guarda dalla finestra (I.1), parla con una sua fantesca, Oria, per cercare di organizzare un appuntamento (I.2). Tutta l'azione si svolge per strada e, rispetto al tempo, non c'è nessun'indicazione che possa far pensare a qualche alterazione, per cui possiamo affermare che è una scena segnata dall'isocronia, vale a dire, dalla coincidenza di durata fra tempo della fabula e tempo della rappresentazione. La stessa situazione si riproduce nella seconda scena temporale (I.3), in cui Oria informa la padrona, Valeria, dell'incontro col «zovene forrestier (I.3.12)» e la nobildonna le chiede di essere più cortese con lui la prossima volta,

¹⁰¹ Dall'inizio di questo lavoro ci siamo trovati con il problema di dover differenziare fra la scena come modo di divisione degli atti a seconda del cambiamento di personaggi che si trovano sul palcoscenico, e scena nella sua accezione temporale, vale a dire, come unità di continuità del tempo della fabula e del dramma. In casi di ambiguità cercheremo di specificare quest'ultima.

poiché anche lei è interessata a conoscerlo. Nella scena temporale successiva, invece, ci viene presentata Angela, una donna vedova consumata dal desiderio amoroso per Iulio che cerca la sua serva, Nena, perché la aiuti a soddisfarlo. La scena avviene di notte, quando tutti sono a letto, per cui Nena vuole innanzitutto dormire e non essere disturbata («Vogio dormir, mi. Guardé: non me strenzé», I.4.46). In definitiva, la totalità delle scene temporali di questo primo atto è isocronica e, sebbene racchiuda in sé il tempo fra un momento indeterminato del pomeriggio e la notte profonda dello stesso giorno, lo fa tramite dei tagli temporali, ellissi, come vedremo più avanti. Già qui bisogna notare la particolarità che suppone in sé la rappresentazione di una scena non solo notturna, ma anche in qualche modo oscena, come è quella che vede per protagonista Angela.

Nel secondo atto troviamo, invece, una situazione molto diversa: le sette scene teatrali che lo compongono possono essere intese come una sola scena temporale in cui, tuttavia, vediamo passare la metà di un giorno, vale a dire, quasi tutte le ore di luce, dalla mattina alla sera.¹⁰² Infatti, l'atto comincia con Nena per strada che ha l'incarico di trovare Iulio e decide andare da Bernardo, il facchino bergamasco, perché la aiuti (II.1), e finisce con Bernardo che va da Angela per confermarle che porterà il forestiero da lei quella notte («A quater ori smenarò ol preson, mi», II.7.19). Ci troviamo davanti, dunque, a ciò che era stato definito nel capitolo precedente come scena condensata, ossia, un'unità temporale in cui passa più tempo nella fabula che nella rappresentazione. Nena esce di casa per trovare Bernardo e lo fa, quando egli va a caricare merci (II.2.1-2), verosimilmente nel mattino, che sarebbe il momento più coerente sia per la fretta che ha Angela in avere Iulio per sé, sia per le attività lavorative di Bernardo.¹⁰³ Di seguito, in un'altra localizzazione, la locanda in cui è alloggiato il giovane, ha luogo un incontro fra egli e Oria, che è andata a cercarlo (II.3.1), anch'ella per organizzare un appuntamento con la padrona. Si accordano per le tre di notte (II.3.21).¹⁰⁴ D'altra parte, Bernardo, dopo aver cercato a lungo, trova Iulio per strada, il quale, appunto, lo ferma per chiedergli le ore, a cui il facchino risponde che «a' 'l

¹⁰² Siccome una parte rilevante di questa commedia avviene nelle ore di buio, utilizzeremo il termine 'notte' per riferirci al tempo compreso fra le ventiquattro (cfr. sotto nota 104) e l'alba e 'sera' per le ore precedenti al tramonto, indipendentemente di come vengano adoperati i termini da parte dei personaggi.

¹⁰³ Lovarini, nella sua edizione, aggiunge una didascalia all'inizio del secondo atto (*La Venexiana commedia*, (a cura di Emilio Lovarini), Firenze, Le Monnier, 1947. p. 63) in cui indica che l'azione comincia verso sera, ma non ha molto senso facendo attenzione ai dettagli riportati nell'analisi.

¹⁰⁴ Per facilità contrastiva utilizzeremo il sistema di contare le ore dell'epoca. Così, si tenga conto che le ore ventiquattro si corrisponderebbero con il tramonto.

pò esser vintadò (II.5.5)». Bernardo convince il giovane perché vada con lui da Angela, senza, tuttavia, rivelargliene l'identità, alle quattro di notte. Di seguito, il giovane, in un soliloquio in cui riflette sulla propria sorte e decide alla fine di andare da Angela (II.6), conferma che l'incontro con Oria era avvenuto appunto nel mattino («Questa mane la fantesca m'ha asecurato dil parlamento», II.6). Mentre Iulio va a cenare («A l'Ostaria me riduco», II.6), Bernardo arriva da Angela per confermarle che il forestiero ha accettato di andare da lei. Indizi della fine della scena temporale di sera, e non prima, sono alcune battute di Iulio («Già è sera», II.6) e di Bernardo («Bona sira alla Magnificenzia Vostra», II.7.1). Nel corso di questo atto si alternano scene con combinazioni di personaggi diversi, in modo tale che possiamo assumere che eventi irrilevanti riferiti a qualche personaggio fuori scena si compiono nel tempo in cui si svolge un'altra scena, che, invece, si vediamo. Per esempio, mentre Iulio parla con Oria (II.3), Nena, che nella scena precedente si accordava con Bernardo, arriva da Angela per raccontarle il piano (II.4), e mentre Iulio e Oria si arrangiano e Nena parla con Angela, Bernardo cerca Iulio per Venezia e, alla fine, si imbatte nel forestiero (II.5). Possiamo interpretare che abbiamo una sola scena temporale in cui il tempo di un giorno passa inavvertito, ma non è esclusa un'interpretazione che supponga delle ellissi impercettibili fra le diverse scene, che infatti alternano combinazioni di personaggi sempre diversi a quelli sia della scena precedente sia di quella successiva.

Il terzo atto contiene varie scene temporali all'interno delle quali è da notare anche l'accelerazione. L'azione inizia poco dopo le tre di notte («El xè sonao tre ore», III.1.1), l'ora del mancato appuntamento con Valeria e, poche battute dopo, le campane suonano le quattro (III.1.18). A quest'ora si cambia luogo e vediamo l'arrivo di Iulio e Bernardo in casa di Angela (III.2). Successivamente, viene messa in scena la notte di passione degli amanti, che racchiude due scene temporali. L'inizio dell'incontro fra la nobildonna e il giovane costituisce l'ultima parte di questa seconda scena temporale (III.2.1-27) e la fine (III.2.28-44), l'inizio di quella successiva. Essa, per quanto riguarda lo spazio, lascia intravedere un sistema di rappresentazione secondo la modalità della scena multipla. Da una parte, abbiamo Iulio e Angela a letto (III.3 e 5) e, dall'altra, Bernardo e Nena che aspettano in un'altra parte della casa (III.4), con l'unione di tutti i personaggi in uno stesso spazio nelle scene 6 e 7. Sebbene nei dialoghi fra Angela e Iulio non ci sia nessun preciso riferimento temporale, in quelli dei servi se ne fanno diversi, che ci permettono di capire che il tempo, appunto, sta passando più veloce di quanto possa sembrare. Bernardo, infatti, indica che sono le

otto (III.4.1) e, non molte battute dopo, che sono già le dieci e comincia a farsi giorno (III.6.3), dopodiché c'è ancora azione. In definitiva, il tempo che passa nella fabula in questa scena condensata è di, almeno, tre ore, poiché bisogna contare anche quello che trascorre dopo l'ultima indicazione, quando Bernardo vuole avvisare i padroni, dato che bisogna andare via, e il momento in cui effettivamente sale in gondola con Iulio (III.7).

Il quarto atto contiene due scene temporali. La prima, isocronica, si limita al soliloquio di Oria (IV.1), situato nel mattino del terzo giorno, e per il quale valgono le considerazioni tenute all'inizio del secondo atto (II.1) rispetto a Nena. Come in esso, la serva è inviata dalla padrona a cercare Iulio per promuovere un appuntamento ma, in questo caso, perché Valeria vuole sapere il motivo per cui non è venuto da lei. In entrambi i casi l'agitazione delle padrone nelle rispettive sere precedenti è in sé giustificazione per collocare l'azione nel mattino, poiché è logico pensare che la prima cosa che abbiano fatto la mattina è, appunto, chiedere alle serve di parlare con il giovane per sciogliere i loro dubbi. La seconda scena temporale (IV.2-6) inizia nella fabula dopo l'incontro fra Oria e Iulio, il quale, bisogna notare, non è stato rappresentato in scena. Infatti, si evidenzia che Oria ha trasmesso le domande della padrona a Iulio perché il forestiero è indeciso su cosa fare e risolve infine di andare a parlare con Valeria, ma restando fedele ad Angela:

IULIUS [...] Questo è deliberato: andargli e bellamente, offerendosi occasion, spezar ogni suo disegno; e solo attender alla mia diva. Ecco il smeraldo, lo suo amor; e la catena, che ti ricorda che le sei servo. Questo sabbi in memoria, e non romperai la promessa fede (IV.2).

Di seguito, Oria, ritornata dalla padrona, la informa di quanto deciso con Iulio, ossia, che verrà a trovarla alle tre («No aveu inteso, che sì? A tre ore», IV.3.2). In questo momento sono poco più delle due (IV.3.5-6). Durante lo svolgimento di questa conversazione, si capisce che Iulio è per strada mentre cammina verso casa loro, e non c'è niente che indichi un'ellissi temporale. Infatti, il giovane arriva, ancora pensando alla propria situazione, e non tanto risoluto quanto prima a mantenersi fedele («Lo experimentar è cosa bellissima, per aver avantaggio in cognoscer», IV.4). Subito, entra e ha luogo l'incontro con Valeria (4.5), con Oria sempre presente. Capiamo, dunque, che sono le tre o poco più, l'ora prestabilita. L'appuntamento non va bene, poiché Valeria riconosce la catenina che Iulio porta al collo, donatagli da Angela, e il giovane va via risollevato perché adesso non ha più il problema di dover scegliere (IV.6). Tutta questa azione, sebbene svoltasi in vari luoghi, non ha evidenze di ellissi temporali, per

cui costituisce una scena temporale condensata. Si può ipotizzare che nel mattino o primo pomeriggio Oria trova Iulio e parlano, e poi, le deliberazioni del ragazzo occupano in qualche modo tutto il pomeriggio e la sera, in modo tale che gli unici momenti temporali in cui non è possibile vederlo, che non sono rilevanti nella rappresentazione, sono quelli in cui l'attenzione si sposta alla casa di Valeria, un luogo dove si sottolinea l'accelerazione temporale della fabula, passando in poche battute dalle due alle tre di notte.

Il quinto atto, contenente due scene temporali, comincia con una situazione analoga a quanto succedeva nel secondo e nel quarto. Di mattina, una delle serve deve andare, ancora, a cercare Iulio. Nuovamente la cameriera si lamenta dell'insistenza della padrona, che non l'ha lasciata dormire tutta la notte (V.1). In questo caso, è Oria che esce a cercare il gentiluomo per porgergli le scuse di Valeria per il suo atteggiamento del giorno precedente. Iulio è anche cercato dal facchino, Bernardo, che va sotto comando di Angela per fargli la stessa proposta di due giorni prima (V.2.1-10). Oria li raggiunge. Infatti, possiamo supporre che il tempo del dialogo fra i due uomini è appunto quello di cui ha bisogno la fantesca per arrivare all'osteria. Bernardo va via, Oria chiede a Iulio di andare a visitare la propria padrona e lui promette di andarci alle tre, come il giorno precedente (V.2.30-31). Iulio dubita su cosa fare, e decide che se Bernardo non gli dirà il nome della gentildonna, andrà da Valeria (V.3). In mancanza di riferimenti precisi ed essendo verosimile il progresso di queste azioni in successione, si può affermare che siamo davanti ad una scena isocronica. Non avviene la stessa cosa nell'ultima scena temporale del dramma (V.4-5), nella quale Bernardo si rifiuta di dire il nome di Angela, per cui, dunque, Iulio va da Valeria. In un cambio di luogo, vediamo Valeria e Oria che aspettano e lo vedono arrivare. Gli amanti si riconciliano e Oria va via per assicurarsi che nessuno gli disturberà lungo la notte. L'intera situazione si presenta molto accelerata, sia dal punto di vista formale, sia retorico, soprattutto la prima parte e, infatti, l'atteggiamento di Bernardo e Iulio è segnato dall'impazienza (V.4-5). Così come succede più volte, se si intende che le scene in altri luoghi e con altri personaggi coprano il tempo in cui un personaggio si muove, saremmo davanti, ancora, a una scena condensata.

Per quanto riguarda quest'ultimo atto bisogna fermarsi un attimo nell'analisi presentata da Vescovo nel suo saggio *Entracte*. In esso, lo studioso propone che venga considerato come un'unica scena temporale. Essa, dunque, coprirebbe tutta l'azione, fra l'incontro di Iulio con Bernardo e Nena sino alla fine della commedia (si ricordi

che lo studioso segue la partizione di atto stabilita da Padoan, per cui il soliloquio di Oria che noi colloquiamo all'inizio dell'atto V, per lui supporrebbe la fine di quello precedente).¹⁰⁵ Lo studioso giustifica la scelta con la necessità di collocare l'ultimo intermezzo, che verrebbe dunque a cadere fra il monologo di Oria e la conversazione di Iulio, Bernardo e la fantesca in cui il forestiero viene messo in situazione di dover scegliere. Vescovo difende che Oria uscirebbe a cercare il forestiero nel mattino, ma questo apparirebbe in scena solo nel tardo pomeriggio o di sera, «per recarsi all'appuntamento amoroso».¹⁰⁶ Ma, da una parte, non sembra verosimile (e alla verosimiglianza, come detto più volte, si fa speciale attenzione in questa commedia) che la fantesca, che sicuramente ha più cose da fare, passi il giorno cercando Iulio per Venezia, soprattutto se prendiamo in considerazione che ella sa perfettamente dove è alloggiato il forestiero, vale a dire, in un'osteria relativamente vicina alla casa di Valeria, poiché non è la prima volta che deve andare al suo incontro. D'altra parte, non è neanche necessario che il giovane dorma fino a tardo pomeriggio se la notte prima, essendo stato respinto da Valeria, è stata una notte di riposo. Infine, non ha senso pensare che il forestiero torni in scena con lo scopo di andare all'appuntamento amoroso se teniamo presente che, a questo punto, non ha nessun incontro a cui andare, poiché riappare in scena proprio perché cercato sia da Bernardo che da Oria per stabilire gli appuntamenti. Si potrebbe ipotizzare, sì, una scena condensata in cui il piccolo soliloquio di Iulio (V.3) occupasse le ore fino a quando Bernardo viene per portarlo da Angela, in modo tale che da V.2 a V.6 ci fosse soltanto una scena temporale, ma sembra più verosimile introdurre un'ellissi temporale che copra tutto il pomeriggio, dividendo la giornata in due scene temporali fra cui passano le ore di attesa senza che niente succeda.

5.2. ELLISSI

In questo dramma, l'ellissi si stabilisce come figura fondamentale, dato che per coprire un tempo relativamente lungo, come è quello dell'intera commedia, e pieno di azione, la scena condensata non basta.

¹⁰⁵ Cfr. VESCOVO, *Entracte*, cit., pp. 162-169.

¹⁰⁶ Ivi, p.169.

Nel primo taglio temporale, che si trova fra I.2 e I.3, si passa dall'incontro fra Giulio e Oria all'arrivo di quest'ultima dalla padrona, ovviandosi tutto il tempo che ci ha messo ad arrivare, totalmente innecessario per lo sviluppo dell'azione. Ancora in questo primo atto, fra la terza e la quarta scena se ne avverte un altro. La prima scena si svolge nel pomeriggio, e la seconda, già nella notte profonda, quando un'irrequieta Angela, che non riesce a chiudere occhio, cerca Nena. Fra il primo e il secondo atto c'è ancora un salto temporale che comprende le ore rimanenti della notte. In questo caso, il tempo non rappresentato è, invece, rilevante, poiché, come indica Nena nel soliloquio all'inizio del secondo (II.1), in questo brano di azione non rappresentata, nella fabula Angela chiede a Nena di andare a cercare Iulio, di cui le ha dato tutti i particolari («Adesso vuol un fio che se noma Iulio forestier – co' la dise, moroso de Madona Valiera – che xè alozao a l'Ostaria del Pavon»). L'ellissi successiva si presenta nel passo fra secondo e terzo atto, fra una scena nella quale Bernardo informa Angela che Iulio ha accettato di venire da lei alle quattro (II.7) e un'altra in cui vediamo Valeria e Oria che aspettano dopo le tre di notte l'arrivo del gentiluomo, che mai le raggiungerà (III.1). All'interno di questo atto, che racchiude il momento culminante de *La Venetiana*, troviamo parecchie ellissi, fra cui una, la prima, molto particolare. Infatti, essa avviene all'interno di una delle scene (da un punto di vista retorico) della commedia. In III.3, segnata dalla didascalia *alquantum postea*, si produce l'ellissi di un pezzo, forse di parecchie ore, della notte di amore di Angela e Iulio. In scena vediamo l'incontro fra gli amanti e i preliminari (III.3.1-27), dopodiché compare la didascalia sopra citata, che indica il passo di una quantità di tempo considerevole. La fabula si riprende con gli amanti che, dopo il climax amoroso non rappresentato in scena, sono ancora più appassionati di prima («anima mia dolçe, credea che ti avessi portao aqua per almorzar el fogo del mio peto, ma ti ha portao legna e carbon per farlo pì arder», III.3.28). Riscontriamo un'altra ellissi fra la quinta e la sesta scena, in cui niente di rilievo succede, poiché Iulio dorme. Infatti, la scena quinta finisce con Angela chiedendogli di dormire («tasi e dormi», III.5.27) e in quella successiva, dopo poche battute, gli domanda se ancora dorme e il giovane risponde che, infatti, ha dormito un poco (III.6.8-9). Il salto temporale successivo, non molto significativo, è quello che si trova a cavallo fra terzo e quarto atto, in cui passiamo dalle prime ore di sole del mattino, in cui Bernardo porta Iulio all'osteria, a un momento un poco più avanzato della giornata, in cui Oria esce per raggiungere il forestiero e chiedergli spiegazioni sulla sua mancanza al prestabilito appuntamento (IV.1). Subito dopo ne riscontriamo

un altro, molto più significativo, già segnato nel manoscritto: *post illam multum intervallum*. In questo salto, nella fabula è passato almeno ciò che mancava del mattino e il pomeriggio e, più importante, è passata la scena in cui Oria ha raggiunto Iulio, il che viene messo in evidenza sia dal soliloquio del giovane (IV.2), in cui riflette su come affrontare Valeria, sia da Oria, che nella scena successiva rassicura Valeria sul prossimo arrivo di Iulio. L'ellissi successiva suppone, di nuovo, il momento di cambio fra gli atti e raccoglie in sé tutta la notte, nella quale Valeria ha avuto tempo di pentirsi del suo atteggiamento nei confronti di Iulio e di chiedere ad Oria di andarlo a trovare per scusarsi in suo nome e chiedergli di ritornare, come sappiamo grazie al soliloquio di Oria all'inizio del quinto atto (V.1). L'ultima ellissi si riscontra fra la terza e la quarta scena, e non dopo il soliloquio di Oria, come indicava Vescovo.¹⁰⁷ Essa raccoglie qualche ora, probabilmente tutto il pomeriggio, da quando Iulio ha deciso, dopo le proposte di Bernardo e Oria, che sceglierà la donna da cui andare, secondo la disponibilità del facchino a svelargli l'identità di Angela, a quando Bernardo effettivamente arriverà per portarlo dalla nobildonna. Momento in cui il facchino, che non vuole tradire la fiducia della padrona si rifiuterà e il giovane deciderà di andare da Valeria. Inoltre, bisogna fare attenzione al fatto che l'incontro con Bernardo ci situa già nella sera, o forse, anzi, nelle ore di buio, poiché aveva risolto di andare a prendere Iulio come due giorni prima, ripetendo la situazione («la canzon da l'oltr'er», V.2.3), anche se questa volta la vicenda finirà con un esito diverso.

5.3. VELOCITÀ TEMPORALE E DIALOGO

Nel corso di quest'analisi abbiamo visto che la condensazione temporale e l'ellissi dominano il dramma, facendo avanzare l'azione a un ritmo vertiginoso, cosa comprensibile in una situazione in cui occorre coprire quattro giorni di fabula in una rappresentazione che con tutta probabilità non superava le due ore. La cosa curiosa è che questa velocità impressa nel dramma dal punto di vista formale si riscontra anche in un certo modo all'interno di esso nelle battute dei suoi personaggi, che sembrano particolarmente mossi dall'inquietudine per il passo del tempo. Riportiamo i passi in cui questa situazione è più ovvia:

I.2.8	ORIA	Mo via, e ne l'avé troppo bon tempo!
II.2.1	NENA	Bernardo, frar, o' vastu cussi in pressa?

¹⁰⁷ VESCOVO, *Entracte*, cit., pp. 168-169.

II.3.23	ORIA	Orsù, non voio star pì qua.
II.4.10	ANG.	No spetar pì
II.4.11	NENA	Sun contenta. Vado in freza.
II.5.42	IULIO	Basta; non più. Te expecto.
II.7.29	BERN.	Oh, cancar! A' voli, ve', ch'a' voghi la gondoleta, in sta sira! Orsu, sté con Dè.
III.1.1	VAL.	El xè sonao tre ore e costù no vien.
III.1.18	ORIA	Digo che non vegnerà pì. Aldé quante ore!
III.2.23	ANG.	Sì. Orsù, voggio andar
III.4.1	BERN.	A' 'l sona! Sona... oto ori. Color non gh' a' sent: a' t' sto di mi, ch'a' i sera su li pigor in la stalla.
III.6.1	BERN.	Orbè! A' n'ho plu tep da poltronezà. Costor no fornaràf ma' de menà la polenta. A' i vòl chiamà, mi.
III.6.3	BERN.	Ah, diavol! n'het sentut? Des ori.
III.6.15	BERN.	No ste mo a bisgà, ché 'l tep camina. Lassèn, ah, per çeno!
IV.3.9	VAL.	[...] Chi ha tempo, non speta tempo.
IV.3.13	VAL.	[...] Andamo tosto.
V.4.1	BERN.	Olà, a bas, che diavol spetè?
V.4.3	BERN.	[...] Mo via, andòm, ché l'è ora.
V.4.17	BERN.	Non pensé mo gna' ch'a' spetti domà: ch'a' gh' vaghi adès, in pressa.
V.5	IULIO	[...] non più tardar, ché lo tempo scorre.

Dall'analisi di questi brani emerge che i personaggi più attenti al passo del tempo sono quelli appartenenti alle classi basse, vale a dire, Oria, Nena e Bernardo, in particolare quest'ultimo. Se pensiamo allo scopo realistico dell'autore, del quale si è parlato più volte, questa attenzione per un dettaglio come è questo potrebbe essere un modo di rispecchiare le condizioni di vita di questi personaggi che, al contrario dei loro padroni, devono muoversi velocemente per lavorare: per loro il tempo è davvero denaro. D'altra parte, come espediente retorico, queste battute che mettono fretta ai personaggi sbrigano anche l'azione, la spingono per andare avanti.

Nel caso dei tre amanti, invece, sebbene a livello retorico la funzione sia la stessa, l'uso di queste formulazioni si giustifica tramite l'impazienza dei personaggi. Nel caso di Iulio, le due occasioni in cui si mostra agitato si corrispondono con le scene precedenti alle rispettive notti di passione con Angela e Valeria. Anche nel caso di Angela l'agitazione si intravede grazie a queste battute, collocate a metà del secondo atto, mentre aspetta l'arrivo di Bernardo, che deve confermarle che il giovane andrà da lei la sera, e nel terzo, proprio prima della notte con Iulio. Per quanto riguarda Valeria, ancora una volta troviamo scene segnate dall'impazienza della donna che precedono gli incontri con il forestiero. La prima volta che accenna al tempo è all'inizio del terzo atto, quando aspetta l'arrivo, che non avverrà, di Iulio; poi, quando aspetta, la seconda notte, le spiegazioni del futuro amante riguardanti la sua mancanza all'appuntamento.

Se ora ci incentriamo nelle donne, e tenendo conto, tra l'altro, che l'autore del testo aveva una certa conoscenza della retorica classica (si pensi ad esempio alla divisione dell'azione in cinque atti), si potrebbe forse ipotizzare che nell'inquietudine per il passo del tempo inclusa nella costruzione dei suoi personaggi prese in considerazione i topici letterari del *tempus fugit* e *collige virgo rosas*. Infatti, Angela è una vedova di una certa età preoccupata perché Giulio non si accorgerà di lei dato che è più vecchia di lui:

ANGELA Non vul vardarme sotto el panesello: el me crede vechia. E po', el xè inamorao in Valiera, qua presso casa.

NENA Iiih! El xè quel bel fio? Che voleu far d'un puto? (I.4.19-20)

motivo per cui vuole fare tutto quanto possa per convincerlo a visitarla, e farlo quanto prima, poiché sa che egli è invaghito di Valeria e probabilmente sia cosciente che se raggiunge l'altra donna prima di stare con lei, perderà la sua opportunità. Da questo ragionamento si capisce la sua fretta nell'inviare Nena a cercare il forestiero e la sua offerta di dargli tutto quello che voglia.

D'altra parte, in Valeria si potrebbe percepire il *topos* del *collige virgo rosas*, poiché la donna è una giovane sposata da poco, come indica Padoan, probabilmente con un uomo molto maggiore di lei. La mancanza di riferimenti al marito, a cui si fa accenno soltanto quando Valeria chiede a Oria che, se egli chiedesse di lei, gli riferisca che è ammalata e, dunque, non vuole essere disturbata (V.7.24), fa vedere che la relazione della copia non è proprio molto stretta. In questo caso, la giovane maritata, definitivamente, approfitta l'opportunità di un giovane straniero che l'ha notata e che, proprio per non essere veneziano, non suppone un problema a lungo termine.

5.4. INTERMEZZI

Per finire quest'analisi, bisogna rivolgere l'attenzione a un espediente che si presenta qui in diretto rapporto con l'ellissi, vale a dire, gli intermezzi. Abbiamo già accennato al fatto che ci sarebbero delle liriche alla fine della commedia che, secondo alcuni studiosi, dovrebbero essere recitate come intervalli all'interno di essa. Giorgio Padoan, nell'edizione del '94 da lui curata, ne proponeva una prima collocazione, ma Piermario Vescovo la rivede e situa le liriche attendendo al suo rapporto tematico con l'opera e, partendo dall'idea della temporalità come elemento determinante del dramma, ai tagli

temporali che vi si riscontrano.¹⁰⁸ In questo modo, gli intervalli coinciderebbero con i momenti delle ellissi temporali più note, in modo tale che ogni composizione poetica si porrebbe come un espediente destinato a coprirle. Sebbene condividiamo quest'ipotesi, riteniamo necessaria qualche modifica. Infatti, sia Padoan che Vescovo danno per scontato che le composizioni poetiche devano essere collocate nell'ordine in cui compaiono nel manoscritto, ma, allo stesso tempo, lo stesso Padoan riconosce già nella prima edizione della commedia da lui curata che «non solo la trascrizione appare poco attenta e frettolosa [...], ma l'antigrafo doveva presentarsi assai disordinato, probabilmente in fogli sciolti».¹⁰⁹ Se questo è il caso, non sarebbe forse possibile che le liriche da trascrivere, che presuntamente si trovavano in fogli sciolti, non fossero disordinate nella sua manipolazione? Avendo dei dati limitati a disposizione, non possiamo affermare quest'ipotesi con certezza, ma possiamo provare a ricostruirne la struttura tenendo conto di questa possibilità.¹¹⁰

Il primo intermezzo, in cui verrebbe introdotta la prima lirica, ovvero, *Veramente, madona, in me l'ardore*, andrebbe collocato nella seconda ellissi, il primo taglio temporale di rilievo, fra la terza e la quarta scena del primo atto, dopo la presentazione di Valeria e prima di quella di un'Angela consumata dal desiderio. E, infatti, è la passione, una passione che ammalata, l'asse tematico di questa poesia che precede la presentazione di una donna che parla di sé stessa come di donna, appunto, ammalata («Le mie carne brùsciano. Moro di doia», I.4.5).

Per quanto riguarda il secondo intermezzo, sebbene siamo d'accordo con la collocazione che propone Vescovo, non crediamo che sia il componimento poetico che lo studioso propone quello a dover coprirne il ruolo. Lo studioso, infatti, senza modificare l'ordine di trasmissione delle composizioni poetiche, peraltro neanche alterato da Padoan, inserisce fra i due primi atti la poesia *Com'avrò dunque il frutto*, che tratta il tema della gelosia, mettendola in rapporto con il fatto che esprime «il timore per un non sicuro raggiungimento, da parte della donna più matura, che teme – e non sbaglia – rivali più giovani».¹¹¹ In effetti, Angela, invaghita da un giovane che non sa della sua esistenza, è timorosa, ma niente ci dice che sia gelosa. Infatti, prenderà

¹⁰⁸ Cfr. VESCOVO, *Entracte*, cit., pp. 163-169 e ID, *Diciotto*, cit., pp. 153-165. Dato che siamo d'accordo con questi ragionamenti, abbiamo riportato i brani in *Appendice I: testo*, così come collocati dallo studioso.

¹⁰⁹ PADOAN, *Nota al testo*, cit., 1974, p. 40.

¹¹⁰ Per un confronto fra tutte le proposte di collocazione degli intermezzi, cfr. *Appendice 3: Ipotesi di divisione della commedia e strutturazione degli intermezzi*.

¹¹¹ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 166.

l'iniziativa nell'atto successivo contattando il ragazzo attraverso la propria serva. Sebbene a grandi righe la lirica potrebbe avere senso in questo posto, ce n'è un'altra che coincide meglio, a nostro parere, con la situazione che vi riscontriamo, ossia, quella che nel manoscritto compare in sesta posizione, *Questi bianchi papaver, queste nere*. La ballata parla, appunto, di una notte trascorsa in veglia dalla donna, irrequieta dall'amore («solo la donna mia pace non have», v. 24). Questo rovesciamento del canone petrarchesco (si noti che di solito è l'uomo amante quello che non riesce a dormire) coincide precisamente con quanto succede nel dramma, dove tutti dormono tranquilli tranne Angela. Infatti, ella, che non riesce ad addormentarsi, va da Nena perché la aiuti e scopre che neanche la serva riesce a dormire («Volea far un soneto: ché sun straca de voltarmi in questo benedeto letto», I.4.2). Anche il componimento poetico presenta un'ambientazione pienamente notturna e un momento in cui tutti dormono tranne la donna, che cerca di riposare ma non ci riesce. L'asse tematico che crea il rapporto fra l'ultima scena dell'atto e l'intermezzo sembra essere dunque l'assenza di sonno, e non la gelosia, un tema più proprio, anzi fondamentale, degli ultimi atti.

Dobbiamo aspettare alla fine dell'atto, in cui c'è un taglio temporale dalla sera (II.7) alle tre di notte (III.1) per riscontrare il terzo intermezzo, *La pastorella mia che m'inaamora*, che fa appunto riferimento al passaggio dal giorno alla notte («quando si coloca il sole / [...] ornato in ciel di stelle», vv. 2, 8). È, infatti, il taglio temporale che precede gli appuntamenti: quello mancato da Valeria e quello conducente alla notte di passione di Angela e Iulio.

All'interno della terza scena del secondo atto, come abbiamo visto in precedenza, si produce un'ellissi temporale considerevole nella notte di passione degli amanti. È questo il luogo della quarta lirica, *I vostri bell'ochii un caro velo*, che parla appunto della passione dell'amante che, consumato dal desiderio, è alla mercé della donna amata. Un altro dettaglio è questo «caro velo», di cui si parla all'inizio del componimento, un velo «sempliceto e bianco (v.2)» che, in un modo forse ironico, può venire messo in rapporto con quella cuffia nera di vedova che Angela indossa tutta la notte per non essere riconosciuta («voio andar cusì in scufioto negro, azò che non me cognosca», III.2.15).

L'intervallo successivo, *Occhi, i' rengratio voi che foste quelli*, può essere collocato all'interno del quarto atto, fra le due scene temporali che lo compongono, ossia, fra quella in cui Oria cerca Iulio nel mattino e quella del soliloquio del giovane

molto tempo più tardi, dopo questo incontro avvenuto fuori scena. È una poesia che parla della felicità dell'amante, che mai si scorderà dell'amata. Infatti, Iulio, che viene da una notte di amore piena di promesse, intende in un primo momento di essere fedele ad Angela, proposito che verrà messo a prova dall'insistenza di Valeria, tramite Oria, e che cadrà man mano che avanza l'atto, poiché «lo experimentar è cosa bellissima, per aver vantaggio in cognoscer (IV.4)».

Alla fine dell'atto, dopo la discussione di Iulio e Valeria, possiamo collocare un'altra lirica, ma non *Questi bianchi papaver, queste nere*, come proposto da Vescovo, se non *Com'avrò dunque il frutto*, che sembra più adeguata a coprire la notte fra l'attacco di rabbia e gelosia di Valeria, scatenato dalla scoperta dell'inganno del forestiero con Angela, e il mattino in cui la donna si pentirà del suo atteggiamento e risolverà fare la pace. La lirica rispecchia al dettaglio la situazione del ragazzo, che nella scena temporale precedente cercava di difendersi dalle accuse di Valeria appoggiandosi alla fedeltà che, in teoria, le professa. Infatti, la fede è un termine centrale sia nella poesia (vv. 4-9) che nella scena temporale che la precede, in cui il concetto viene adoperato, tanto da Iulio, quanto da Valeria, ben quattro volte (IV.5.22, 27-28 e 43). D'altra parte, attorno alla gelosia si crea la necessità di difendersi, con bugie (nella commedia) oppure con una poesia rassicuranti (nell'intermezzo). Riferimenti espliciti ad essa si riscontrano nella commedia, questa volta nella scena temporale successiva, in cui Oria riporta una conversazione avuta con la propria padrona in cui ella riconobbe di essere, appunto, gelosa: «Oria: [...] e mi diçea: "Perché l'aveu cazao?"; essa diçea: "Perché gera troppo zilosa"» (V.1). Tutto ciò non fa che creare, per contrasto, una situazione ironica, poiché bisogna ricordare che il ragazzo non ha fatto altro che mentire, e la rabbia della donna, in questo caso, è affatto giustificata. Inoltre, sia nella lirica che nella *Veniexiana*, la donna si presenta dura e inflessibile. In definitiva, non sembra attendibile l'ipotesi di Vescovo che colloca questa lirica come intermezzo secondo, poiché, in realtà, ciò che ci si presenta tanto nella poesia quanto nella commedia è una situazione in cui una donna inflessibile disprezza l'amato perché crede che egli l'abbia ingannata con un'altra, e non una donna irrequieta perché timorosa di non essere in grado di conquistare il ragazzo oggetto del suo desiderio.

L'ultimo pezzo si colloca a metà del quinto atto, nell'ellissi temporale fra terza e quarta scena, vale a dire, fra le due scene temporali che vi sono. La ballata *Pomo, felice pomo, che di longa* parla della «scelta amorosa come provvidenziale

elezione»,¹¹² ed è appunto qui che Iulio risolve che cosa fare, ossia, andare da Valeria se Bernardo non gli dirà il nome di Angela. Infatti, è così che si risolve il dramma. Bisogna qui dire ancora qualche parola sull'analisi che Vescovo fa della collocazione dell'intermezzo che ci occupa. Lo studioso difende che esso deve essere introdotto dopo il monologo di Oria (V.1) e prima dell'incontro di Iulio con Bernardo e con la fatesca (V.2), adducendo, dal punto di vista temporale, che in questo momento ci dovrebbe essere un'ellissi¹¹³ e, dal punto di vista del contenuto, che precederebbe la scelta a cui Iulio verrà sottoposto. Tuttavia, sebbene sia vero che la precede, il caso è che la scelta non è ancora stata messa sul tavolo. Introducendo questa lirica dove Vescovo propone, il contenuto dell'*entracte* passerebbe a dare un'informazione che anticiperebbe una situazione in cui il forestiero non si trova fino a più avanti, ossia, fino a quando Bernardo e Oria fanno le loro rispettive proposte in nome delle nobildonne.

Dal punto di vista dell'analisi drammaturgica, se teniamo presente la definizione che previamente si è data di pausa come «un momento in cui la storia si ferma ma la rappresentazione continua»¹¹⁴ (ciò che García Barrientos chiamava sospensione) questi *entractes*, dato il loro rapporto tematico con le parti della commedia in cui si integrano, non potrebbero essere una manifestazione di questa figura? Infatti, García Barrientos, prevedeva la possibilità di un tipo di sospensione che «devuelve al espectador a su propio mundo, lo distancia de la ficción dramática, supone una quiebra de la ilusión y abre una puerta a la reflexión»¹¹⁵ e precisamente questo è ciò che succede qui, con una fabula che si ferma, facendo che lo spettatore esca dell'illusione, ma per riflettere, e non per godere di un momento di riposo assoluto ai margini della fabula che sta guardando. D'altra parte, Vescovo afferma che

Oggi [...] il pubblico e spesso persino coloro che esercitano le cosiddette professioni dello spettacolo [...] concepiscono l'intervallo [...] solo come vuoto ricreativo e meramente "sociale" rispetto al tempo rappresentativo. Ma forse è proprio per questo che si è resa possibile nella drammaturgia del Novecento [...] la volontà di trasformare la pausa convenzionale dell'intervallo [...] in una risorsa poetica ed espressiva. Si tratta [...] di una possibilità linguistica *marcata*.¹¹⁶

Lo studioso, dunque riconosce la possibilità dell'esistenza di un intervallo sfruttato dallo autore in rapporto con il dramma, sebbene nella drammaturgia novecentesca.

¹¹² VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 169.

¹¹³ Cfr. sopra p. 41.

¹¹⁴ P. 29.

¹¹⁵ GARCÍA BARRIENTOS, *Drama*, cit., p. 179.

¹¹⁶ VESCOVO, *Entracte*, cit., p. 72.

Tuttavia, anche questo caso potrebbe essere ascritto a questo speciale uso dell'*entracte*. Infatti, esso si pone in questo dramma come una figura che non solo serve a dividere gli atti, ma momenti temporali che, allo stesso tempo che separano, legano, poiché uniscono due momenti temporali diversi nel piano della fabula, tramite un pezzo lirico che riflette, in certo 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 (si pensi agli intermezzi comici presenti per esempio nell'opera in musica settecentesca, elaborati a scopo ludico e senz'aver a che vedere con l'argomento del dramma inscenato fino al punto che molte volte venivano adoperati in più opere), ma sono messi a disposizione della costruzione retorica della fabula per trasmettere dei significati precisi. Dato che è questo il caso, la fabula, effettivamente, si ferma, ma la rappresentazione certamente continua, sebbene in un piano diverso, forse intermedio, ma non totalmente esterno alla fabula.

6. CONCLUSIONI

Come abbiamo visto, *La Veniexiana*, una commedia scritta in un'epoca in cui la nozione di teatro è ancora in un periodo di definizione dopo la riscoperta delle opere classiche greco-romane, si pone come un'opera particolare da diversi punti di vista. A cavallo fra le forme narrative e quelle drammatiche, non aderisce alle norme classiche che cominciavano a regolarizzare nel periodo rinascimentale la produzione teatrale nel panorama italiano. Infatti, la commedia oggetto di studio privilegia la verosimiglianza, il riflesso della realtà, di fronte alle restrittive norme aristoteliche (sebbene la sua forma lasci intravedere che l'autore certamente le conosceva).

Questa situazione si avverte nella sua escogitazione temporale, che, come abbiamo avuto modo di vedere, si pone come elemento determinante per la costruzione dell'opera. Infatti, c'è un totale complessivo di undici scene temporali, fra le quali è plausibile la collocazione di sette intermezzi, non sempre coincidenti con gli *entractes*, nel senso più letterale del termine, in modo tale da fare palese una chiara discordanza fra divisione temporale e formale. Da questa situazione emergere che l'autore aveva prima pensato all'elaborazione dell'argomento e poi, nel redigerlo, lo adattò allo schema della partizione retorica in cinque atti. Infatti, nel primo si procede alla presentazione dei protagonisti, nel secondo prende moto l'azione con le due donne cercando Iulio, nel terzo ha luogo il climax, ossia, il raggiungimento degli scopi di Angela che porterà alla complicazione del rapporto con Valeria. Nel quarto, dunque, ci sono i problemi con Valeria e le incertezze di Iulio, situazione che si risolve nel quinto atto. Per lo svolgimento di tutta la vicenda non ha senso lo stringimento dell'azione alla regola dell'unità di tempo, poiché la verosimiglianza verrebbe a meno e si perderebbe lo scopo, così chiaro in tutti i piani dell'opera, di raccontare «non fabula, non comedia ma vera istoria».

D'altronde, *La Veniexiana*, una commedia che richiamò l'attenzione degli studiosi dal momento in cui fu scoperta, riesce ancor oggi a porci delle questioni a cui, date le condizioni della sua trasmissione e la mancanza di testimoni sulla sua possibile rappresentazione, possiamo rispondere soltanto con delle ipotesi che, forse, non potranno divenire mai delle risposte certe. È questo il caso della funzione che bisognerebbe attribuire alle liriche che compaiono trascritte insieme alla commedia nel manoscritto che ce la tramanda. Infatti, esse sono passate da non essere affatto prese in considerazione a venir capite come una dedicatoria alla donna a cui il manoscritto

fosse indirizzato, e, perfino, a essere studiate nel suo rapporto con la commedia, nella quale avrebbero la funzione di intermezzi.

Nella nostra tesi abbiamo anche formulato una nuova ipotesi di strutturazione dell'opera che tiene conto, appunto, delle considerazioni degli studiosi che l'hanno analizzata in passato, ma valutando anche la possibilità di errori nella trascrizione (si ricordi che l'unico testimone della commedia è una copia manoscritta, ma non l'originale). In questo modo, siamo arrivati a una nuova struttura (che è, a nostro parere, più soddisfacente delle precedenti proposte) prendendo in considerazione una distribuzione delle liriche che rispetta sia il loro rapporto tematico che quello temporale con il testo della commedia.

7. BIBLIOGRAFIA

- ALONGE, ROBERTO E BONINO, GUIDO DAVICO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2000.
- ANGELINI, FRANCA, *La Venexiana: spazi e tempi dello «sperimentare»*, in *Letteratura e società: scritti di italianistica e di critica letteraria per il 25 anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 129-139.
- Archivio del Teatro Pregoldoniano* (www.usc.gal/goldoni).
- ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso* (a cura di Cristina Zampese), Milano, Mondadori, 2018.
- ARISTOTELE, *Poetica* (a cura di Andrea Barabino), Milano, Mondadori, 2018.
- BONINO, GUIDO DAVICO, *Introduzione*, ne *Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, t. 1, pp. VII-LXXVI.
- CONCOLINO, BIANCA, *Tradizione e innovazione nella commedia del Cinquecento*, «Chroniques italiennes», 65, 2001, pp. 27-47.
- CROCE, BENEDETTO, *Intorno alla commedia italiana del Rinascimento*, «La Critica», XXVIII, 1930, pp. 81-100.
- GENETTE, GERARD, *Figures III*, Parigi, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto* (traduzione di Lina Zecchi), Torino, Einaudi, 1976.
- GUARINO, RAIMONDO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995.
- GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua, 2011.
- La Venexiana* (a cura di Giorgio Padoan), Padova, Antenore, 1974 (poi Venezia, Marsilio, 1994).
- La Venexiana commedia* (a cura di Emilio Lovarini), Firenze, Le Monnier, 1947.
- PADOAN, GIORGIO, *La Venexiana: «non fabula, non comedia ma vera historia»*, «Lettere italiane», XIX, 1967, pp. 1-54.
- PADOAN, GIORGIO, *Momenti del rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978.

- PADOAN, GIORGIO, *La commedia rinascimentale a Venezia: dalla sperimentazione umanistica alla commedia «regolare»*, in *Storia della cultura veneta*, 3/III, Vicenza, Pozza, 1981, pp. 377-465.
- PADOAN, GIORGIO, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin, 1996.
- PLATONE, *Repubblica* (a cura di Giovanni Reale e Roberto Radice), Milano, RCS Libri, 2009.
- RIZZI, NUNZIO, *La Veniexiana: un nuovo esempio di letteratura celestinesca?*, «Italice», 2, 2003, pp. 147-165.
- SANESI, IRENEO, *La Venexiana*, «Nuova antologia: rivista di lettere, scienze ed arti», 7/267, 1929, pp. 273-281.
- SIRRI, RAFFAELE, *Sul teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, 1989.
- TOMASIN, LORENZO, *Lettura linguistica della Veniexiana*, «Per leggere», 12, 2007, pp. 151-169.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Diciotto (quasi venti) anni dopo: aggiornamenti*, in *La Veniexiana* (a cura di Giorgio Padoan) Venezia, Marsilio, 2012, pp. 153-165.
- VESCOVO, PIERMARIO, «*Ardelia*», «*Ramnusia*» e «*Veniexiana*». *Appunti su una linea della commedia cinquecentesca*, «Lettere italiane», XLVII, 1995, pp. 436-452.
- VESCOVO, PIERMARIO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.
- VESCOVO, PIERMARIO, «*Oggi d'i nostri mimi senza vergogna serà pubblicato*» *Noterella per la Veniexiana*, in *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, Padova, CLEUP, 2016, pp. 167-177.
- VILLANI, LUCA, *Il teatro umanistico: origini e sviluppi*, «Humanistica» XI, 1-2, 2016, pp. 257-282.
- ZORZI, LUDOVICO, *Scheda per «La Venexiana»* in ID. (a cura di), *La Venexiana*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 101-116.

8. APPENDICE

8.1. *LA VENIEXIANA*: TESTO

LA VENIEXIANA Comedia de

PROLOGUS

Pinxero ingenuamente gli antichi Cupido, figliuol de Venere, un fanciul cieco, nudo, allato e pharetrato; animatvertendo la qualità ne l'incentivo amoroso – privo de raggion, girovago, spoliato de prudenzia – penetrar le interiore de ciascun umano, e talmente offuscarli lo intelletto che, fatto de novo fanciullo, retorni a la pristina imbecillità; qual, de facto, veramente è portato de' sensi, che, sopra modo di l'objecto invaghiti, representano quello, alterato e dal proprio essere alieno, or eccellente or deterrimo. De qui nasce che, suffocata la iudicativa, la volutà sforza ogni spirito a compiacer a suo corpo. Qual cosa, benché universalmente travenghi, maggior effeto però produce nel femineo sexo, quanto lo senso grande suppèdita la parvità del suo intellecto.

Oggi lo conogscerete chiaro, o spectatori, quando lo amor smisurato de una nobile conterranea vostra odirete posto in un forrestieri gioveneto, e la audacia e callidità sua cognoscerete in aver quello, doppoi lo gioco e gaudio che de lui se piglia; parimenti lo amor de una altra, pur in quel medemo già posto, per suspecto de questa exacerbato. Di che, la letizia de una e il dolor de l'altra comprendendo, vederete quanto Amor in donna sii potente, e qualmente siàn vinti da soa forza.

Tutti, vi prego, prestate orecchie e in alcuna parte non vi turbate, se quello, che da sé è da passar sotto silenzio, oggi di nostri mimi senza vergogna serà publicato: imperò che, dobiando esser ben edocti da la propietà de amore, è necessario che tuti soi effecti distinctamente cognosciate. E gua[r]dative che, imparando amore, lo pigliate co l'intelletto e non col senso, però che de scienza diventarebbe doglia. E non ve imaginare altrimenti donne, se non quanto lo vedrete, vestite: che poi, spoliare, siano non amate, ma amanti, insieme cun voi.

PRIMUS ACTUS

[SCENA I]¹¹⁷

Iulius iuvenis foresterius.

[IULIUS] Lodato Idio che, giovene abbandonato a la fortuna cun puochi danari, me ha condotto in tal città com'è questa, nobile e degnissima, cognosciuto e reverito più che non merita mia condizione e, più, innamorato in una leggiadra giovene, nobile e acostumata. E felice me credderebe se a tanta alteza potesse aggio[g]nere! o almeno di parlarli una fiata: forsi che me' paroluzze produriano algun effecto. O Dio, poi che sei stato motor dil principio, dispositor dil meggio, secundami a la fine: ché ti giuro, se costei me amerà, de portarla meco a la patria, pigliarla per moglie (portando seco dote), e goder beltà, noboltà e richeza insieme.

Ma ecco una de soe fantesche. Volio far ardire, parlargli qualche paroleta per amicizia, temptar alcun principio de la fortuna mia.

[SCENA II]

Iulius foresterius, Oria serva.

[IULIUS] Dio benedica questa gentil giovene, che va costumata como una sapia sposa.

ORIA Gran merçé a la Magnificenzia Vostra.

IULIUS De grazia, vi supplico, firmative, che io vi dica doe parolle, e perdonatime se io son presumptuoso: ché la umanità vostra mi presta confidenza da parlarvi.

ORIA Al comando vostro, Missier.

5 IULIUS I' sun un zentilomo forrestieri, venuto per veder la noboltà de questa inclita terra e per cognoscer qua[l] sii una Venezia. Ma, oltre che somamente me ha piaciuto la terra, senza comparazion più queste bellissime gentildonne, e, fra tutte, vostra Madona, la giovene: tanto che me ha cavato il core e facto schiavo perpetuo de soa beltà e gentileza. Io vi chiedo, di grazia: diceteli per parte mia che son suo, e a lei degnateve ricomandarmi.

ORIA Perdonème, Missier, che non voio far tal imbasata (avé pazienza) del vostro amor.

IULIUS De grazia, vi supplico.

ORIA Mo via, e ne l'avé troppo bon tempo!

¹¹⁷ Rispettiamo le parentesi quadre adoperate da Giorgio Padoan (*La Venexiana*, a cura di Giorgio Padoan, Venezia, Marsilio, 1994) per segnare gli interventi filologici allargandone l'uso per indicare scena, intermezzi e nome rubrica. Le parentesi tonde vengono riservate per le riflessioni dei personaggi nelle proprie battute così come presentate nell'edizione curata da Padoan.

[SCENA III]

Oria serva, Valeria domina.

- ORIA Madona Valiera, che voleu pagar? ché ve dirò de gnovo.
VALERIA Che? bestia! de la çizeta, che xè vegnua?
ORIA Digo altro che çizeta! che xè meio.
VALERIA Che cosa?
5 ORIA Nol voio dir, perché m'avé ditto 'bestia'.
VALERIA Non ti scorozar, cara fia. Dilo voluntiera.
ORIA Non sciò chi 'l gera, che in la calle m' ha parlao, non so che, de
vu.
VALERIA Che distu? de mi? che zànzestu?
ORIA Vàrdame Dio! non l' ho volesto scoltar una parolla.
10 VALERIA Chi xèlo costù? Chi te ha parlao?
ORIA Un forrestier vestio da sbisao, cun la spa', col penachio in la
bereta, col vestio a la corta, de veluo.
VALERIA Xèlo un zovene forrestier co i cavei negri?
ORIA Madona sì: negri, trezolai.
VALERIA Che dìselo?
15 ORIA No l' ho volesto scoltar, mi.
VALERIA O che maladeta zente che xè sorda a i bisogni!
ORIA Sì, ché me dissé vilanie, o ché me fessé dar de le bastonae a
Missier.
VALERIA Ti ha ben paura! no sastu tàser queste cose?
ORIA Non le ho voleste scoltar, per no tàserle.
20 VALERIA Estu tanto smemoria, che ti non t'arecordi una parolla?
ORIA Se no una, per questa Crose! la dreana.
VALERIA Dila, cun ti la scià.
ORIA Disse: «Recomandeme a Madona».
VALERIA Ti me sogie.
25 ORIA Se no volé creder, vostro danno!
VALERIA Che gh' hastu risposto?
ORIA Gnente, gnente.
VALERIA Non esser cusì discortese. Se til scontre, faghe reverenzia e di':
«La Madonna ve reingrazia», sastu?
ORIA No voio che Missier me çiga, po'.
30 VALERIA No çecar de Missier. Ti fa' ciò che te digo mi; e tasi. Hastu
inteso?
ORIA Madona sì.

[Intermezzo cantato 1]

Navagier

Veramente, madona, in me l'ardore
tanto non è quant'è beleza in voi,
ch'uom viver non potrebbe a tanta doglia:
[ben è quant'in amante esser mai soglia].
5 Nè, se ben tut'i soi
ponzenti strali in me spendesse Amore,
potriami accrescer ponto di martìre,
ché giunto son a quel ch'uom pò patire.

Non è stella nel ciel che dimostrarsi
10 possa sì chiara mai ch'al sol sia equale:
anzi tanto resplende e tanto luce
[quanto ei le dà, che fonte è d'ogni luce].
Così beltà mortale,
donna, non è ch'a voi possa agguagliarsi:
15 anzi bello tra noi quel, sol, s'aprezza
che parte tien de la vostra beleza.

Tanto e più bella ancor, madonna mia,
sète, né di voi dir si puote a pieno.
Io da la mia natura non ho auto
20 maggior poter ch'a mortal sia dovuto;
però s'io v'amo meno
ch'a tanta vostra alteza converria,
egli è che mia virtù tanto vencete
quanto più bella d'ogni bella sète.

[SCENA IV]

Angela vidua, Nena in lecto.

[ANGELA]	Nena, dolçe, cara Nena, dòrmestu, fia?
NENA	Volea far un soneto: ché sun straca de voltarmi in questo benedeto letto.
ANGELA	Ti xè in letto, e mi nel fuoco che me consuma.
NENA	Che diseu, de fuoco?
5 ANGELA	Le mie carne brùsciano. Moro de doia.
NENA	Aveu frebe? Lasseme un puoco tocar.
ANGELA	La febre xè qua entro, nel cuor.
NENA	De la bon'ora, chiamaremo misser Antonio, el nostro medico.

ANGELA No xè, in tuta Veniesà, si no un medico che sàvesse medigar Anzola.

10 NENA No: si no quei che no xè castroni.
ANGELA Ti no intende. Digo un sol omo.
NENA Cussì voliu dir: un omo grande, bello, possente?
ANGELA Digo un sol: che xè un viso de anzolo, un musin d'oro, vegnuo qual dal Paradiso.

NENA Madona, tuti xè uomini.

15 ANGELA Sì, ma questo xè el megio de quanti xè in Veniesà, in Levante, in Terraferma, in tuto 'l mondo.
NENA Ve par cussì, perché vu ghe volé ben.
ANGELA Che, ben?! El xè el mio tesoro, le mie zoie, el mio dio!
NENA Felo vegnir, se 'nd' avé tanta voia.
ANGELA Non vul vardarme sotto el panesello: el me crede vechia. E po', el xè inamoraò in Valiera, qua presso casa.

20 NENA Iiih! El xè quel bel fio? Che voleu far d'un puto?
ANGELA Che, an? Varda sta bestia! Ti no scià, no?
NENA Disé un puoco zò che volé far.
ANGELA Butarghe cusì le braze al collo, zicar quelle lavrine, e tegnirlo stretto stretto.

NENA E po', no altro?

25 ANGELA La lengua in boca.
NENA Meio lo saveràe far mi, cha esso.
ANGELA Quella bochina dolçe tegnerla per mi, cussì, sempre sempre!
NENA Sté indrio, ché me sofoghé!
ANGELA Caro, dolçe pì che no xè el zùcaro!

30 NENA Vu no v'arecordé che sun donna.
ANGELA Sun morta, mi. Sudo in aqua, tuta.
NENA Gran merçé! perché vu fe matiere.
ANGELA Passarà pur la note, e vegnerà doman.
NENA Che, doman? Disé: che fareu doman?

35 ANGELA Voio aver quel fio, mi.
NENA A che modo voleu far?
ANGELA Cun danari e cun presenti.
NENA Sì, cun zente che 'l sappà menar.
ANGELA Cun tuto zìò che ti dirà.

40 NENA Orsù, torné al vostro luogo, e dormé.
ANGELA Voio star qua. E, se ti vul che dorma, gèttame cussì le to braze; e mi sererò gi ochii, e te crederò el fio.
NENA Voleu cusì?
ANGELA Sì, cara fia.
NENA Me credeu, mo?

45 ANGELA No ancora: de qua un pezeto.
NENA Vogio dormir, mi. Guardé: non me strenzé.

ANGELA Vostu farme un piaser?
 NENA Che?
 ANGELA Cara, dolçe, sta' cusì un puoco; e po' comenza a biastemar, azò
 che ti creda omo.
 50 NENA No sciò zò che dir, mi.
 ANGELA Biastema el corpo de Cristo, menzona le parolle sporche: co' fa
 i omeni.
 NENA Disé: che parolle?
 ANGELA Quelle sporacarie che se dise in bordello, no sastu?
 NENA Se no dormo, le dirò; ma se dormo, non dirò gnente, mi.
 55 ANGELA Cara Nena, fa' un puoco el sbisao, per mio amor.

[Intermezzo cantato 2]

H. Frag.

Questi bianchi papaver, queste nere
 viole Alcippo dona
 al Sonno, e tesse una gentil corona
 per il riposo che sua donna chere.
 5 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.
 10 Te ne l'ombre di Lete
 creò la Notte, e empìo
 di dolceza, e d'oblio
 d'ogni cura noiosa e d'ogni male.
 Tu dove spieghi l'ale
 15 spargi rorido gelo,
 che li affani e le doglie
 d'ombre suavi invoglie,
 e cuopri con ameno e dolce velo:
 tu ne i diserti mari e per li fiumi,
 20 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.

SECUNDUS ACTUS

[SCENA I]

Nena sola.

[NENA] Tutto zò che Madonna pensa de notte, bisogna che mi lo catta de zorno per contentarla. Adesso vuol un fio che se noma Iulio forestier – co' la dise, moroso de Madona Valiera che xè alozao a l'Ostaria del Pavon. Ma no sciò che deba far; la cossa xè difiçile: condur el fio, farlo secreto. E po', una donna no puol. Voio pa[r]lar col Bernardo fachin, che xè pratico, secreto e fidato de casa; e me conseiarò co esso, e farò che esso trovarà el zovene. Orsù, lassa: ché meio non me podea imbater.

[SCENA II]

Nena, Bernardus.

[NENA] Bernardo, frar, o' vastu cussì in pressa?
BERNARDUS A' vaghi al magazì de Garipol, a cargà robì.
NENA Fèrmate un puoco; vien qua apresso, ché te voio pa[r]lar.
BERNARDUS A' no pos scoltà baiani. A' t' parlarò, po', una festa.
5 NENA Te voio adesso, mi. Aldi, ché ti vadagnaré forsi pì in questo, che a stentarte.
BERNARDUS L'è lu ol vira, ch'a' l'è mei guadagnà e sgrignà, ca guadagnà e stantà.
NENA Ti volio dir un secreto; ma tasi, a[zò] che, caro frar, che la terra nol sapi. E po', voio che te fasi un servisio grande.
BERNARDUS No set chi so'? A' 'l non gh'è om del nos país, azò che t' sapi, ch'a' no sia gi simel al confessador, maidé, maidé!
NENA Madona xè inamoraà de un zovene forestier, che se noma Missier Iulio, che xè alozao al Pavon, sastu?
10 BERNARDUS Sta benissem: a' l'è rasò çircà qualche consolaziò.
NENA Caro Bernardo, l'ha d'essere cotta che mai: no la puol dormir, nè manzar gnente, si no sorber qualche vovo o tuor un puoco de pignocà.
BERNARDUS Poh! ixì fa la milizia d'Amor: ch'a' fa causà in prinçipi trebulaziò e doventa plasi po'.
NENA Sastu zò che la vorave?
BERNARDUS Nol so fìs: ma ol pense bè.
15 NENA Se ti bastasse l'animo de trovar costù e parlarghe...
BERNARDUS A' m' bastaràf l'anim de parlà a ol Dus!
NENA Cusì digo mi. Mi vorae che til menasse in casa, che 'l no sapesse come el fusse vegnuo: no sciò a che partio, mi.

BERNARDUS S'a' 'l vorà lasàs governà, ol condurem com s' fa la robi senza pagà ol dazi.

NENA No so mo se esso serà contento.

20 BERNARDUS A' 'l nol gh'è om ch'a' nol gh' plasi 'vita dulcedo'.

NENA Eh, eh! Che ghe dirastu, caro frar?

BERNARDUS Oh, oh, cancar! A' gh' dirò che una madona voràf ch'a' 'l vegnès a scrivìgh una lettera.

[NENA] No dir cusì; ma che la vul che 'l vegna a dormir co essa.

BERNARDUS A' 'l se scrif *i* cun una ota pena, che col penarol da l'ingioster.

25 NENA Iih! Che distu? E po', crederalo, se ti ghe di' cusì?

BERNARDUS S'a' 'l nol s' vorà fidà, a' gh' darò un pegn in le man, mi.

NENA Sastu, bel Misier, zò che ti vadagnaré, e quanti danari ti vul dar Madona? diès ducati, lombrai, in un sacheto.

BERNARDUS An? chi vegna manc a fà u tal lavor e menàgh u tal plasi a casa? Chigasang! A' l'è be oter ca pever o canella! gna' zucàr de Candia. A' t' sto di mi, ch'a' l'è de quel de la «Salve Rezina».

NENA Ti me fè rider. No te voio dir pì altro, mi.

30 BERNARDUS A' no l'è fag nient alò, s'a' no m' dè inanz trag qualche monida che m' recorde dol servisi.

NENA Mi non ho danari. Se ti vul quest'anello, tienlo fin che Madona te darà i danari. Tuò. Ma tasi, ve'!

BERNARDUS Va', diavol! se taserò, an? A' l'è faga.

NENA Vostu altro? ché voio tornar a Madona, mi.

BERNARDUS Dim un po': com è 'l fag costù?

35 NENA Un zovene senza barba, rosseto in viso, co i cavei negri, vestio de seda, tuto galante.

BERNARDUS Oh, cancar! l'è bella: ol cognòs mi costù.

NENA Caro Bernardo, pàrlaghe ancuo: ché ti prego, caro frar.

BERNARDUS Sta sira faghi l'offizi e t' rendi la risposta. Làghet vidi.

[SCENA III]

Oria serva, Iulius foresterius.

[ORIA] Madona xè zà morosa de quel zentilomo e me manda per çcarar Missier, azò che parla co esso. Sum contenta: se essa cusì vul, e mi voio. Eccolo qua.

IULIUS Ben vegni la mia sorella.

ORIA E la Vostra Magnificenzia.

IULIUS Avete salutato Madonna per nome mio?

5 ORIA Missier sì.

IULIUS De grazia, degnàtive referir sua risposta.

ORIA Regrazia la Vostra Magnificenzia e se recomanda a vu.

	IULIUS	O gran contento! Iulio, sei felice, poi che una tal donna se degna ricomandarse a te, che sei suo servitore e schiavo.
	ORIA	La Vostra Magnificenzia xè un zentilomo da ben, no schiavo!
10	IULIUS	I' sun per morir per lei e adoprar questa persona e spada in suo servizio.
	ORIA	Mille grazie a la Vostra Magnificenzia.
	IULIUS	Sorella cara, dicèteme: non potrei io aver tanta grazia da Sua Signoria che li potesse parlar diece parolle? ché poi me chiamarei contentissimo.
	ORIA	Co', Missier? Voleu che 'l mario la mazi? ché la xè noviza.
	IULIUS	Più presto amazar me, che lei! Non volio che, per un quarto d'ora, farli saper che gli sun servo, e non altro.
15	ORIA	Puoh! per sì puoco mi credo che Madona serà contenta, perché la xè cortese.
	IULIUS	A voi, sorella, de ogni mio ben voglio esser obligato, e remunerarvi non de un picol dono ma de un grande: de maritarvi in loco, ove sempre starete rica.
	ORIA	Gran merçè a la Vostra Magnificenzia.
	IULIUS	Non ve degnarete, per amor mio, sopra questo dir doe parolle a Madona?
	ORIA	Missier sì.
20	IULIUS	Ma come lo saperomi?
	ORIA	Questa sera la Vostra Magnificenzia passerà per qua, a tre ore. Se Madona serà contenta de parlarve, la porta serà un pouco averta; se no, andaré al vostro viazo, senza far çegno.
	IULIUS	Io non so come mai meritar tanta cortesia vostra. Lo farò, e venerò a l'ora.
	ORIA	Orsù, non voio star pì qua. Resté in pase.

[SCENA IV]

		<i>Nena, Angela.</i>
	[NENA]	Ho trovato Bernardo, vostro sàntolo, e l'ho tanto pregato, che l'ha tolesto la impresa de parlar a l'amigo.
	ANGELA	Per l'amor de Dio, che 'l sappia tàser?
	NENA	Se 'l pagaré ben, el saverà tàser.
	ANGELA	Che gh' hastu impromesso?
5	NENA	Diès ducati.
	ANGELA	Ende voio dar quindese.
	NENA	Eh, che fadiga! ne merita tre. Pì ho fatto mi, cha esso.
	ANGELA	A ti vogio dar çento, quando ti farò noviza.
	NENA	Questa sera vu saveré oga cosa.

10 ANGELA No spetar pì. Apparechia el mezaio, cun le so spaliere; meti el sopraçelo a la letiera; trova li acanini da brusar, sastu? fia dolçe.
 NENA Sun contenta. Vado in freza.

[SCENA V]

Bernardus, Iulius.

[BERNARDUS] A' so' sta al Paòn. Nol cati m', a çircà Rialt e Sam Marc. A' crez che li grolli l'abi mangiat, costù. S' a' gh' dovès dà una zucada, l'arèf trovà a la prima. Ma vòì spetàl quilò: a' l'è propi ol camin d'andà a casa.

IULIUS O felice casa, che mia Signora tene chiusa! Ben potrò laudarti, cun questa inclita terra, quando da alguna zentildonna serò cognosciuto per vero amante.

BERNARDUS È 'l quest? alò, ve': i cavei atrezolì, e quel ari da fonnella. Chigasang! a' l'è quel.

IULIUS Già è tempo de visitar la Piazza. Non sciò che ora mo sii. Dime, compagno, che ora è mo?

5 BERNARDUS Patro', dissìf che ora è? A' 'l pò esser vintadò, o lì après.

 IULIUS Gran mercé a te.

 BERNARDUS No la cad ch'a' m' reingrazié, perché a' so' quilò per faf a de mei, cha insegnàf li ori.

 IULIUS Che hai detto tu?

 BERNARDUS A' dig ch'a' so' quilò per fàf un aplasì.

10 IULIUS Volessè Dio che fosse bono per me.

 BERNARDUS No guardé seben porti ol zac: ch'a' so' perzò om da podif dà un benefiçii, sì.

 IULIUS Non volio esser de chiesa, ma soldato io.

 BERNARDUS A' dig un benefiçii da zentilom e compagnò da bo tep.

 IULIUS Lo melior beneficio serebbe che me insegnassi qualche bon loco ove potessi adoperar mia gioventù e pigliar piacere: ché a questo sum venuto.

15 BERNARDUS A' parli de quel, propi, che çirca fin ac i osei.

 IULIUS Vienne un poco da parte: che cosa vòì dir tu?

 BERNARDUS Vedi, se m' volì dà la fed da om da be e fà com dirò mi, a' f' menarò sta not in 'gloria in exselcis'.

 IULIUS Ah, ah, che voce de angelo! Se non vòì altro, èccome a tuo comando, e quanta tengo roba, e famiglii, questa persona; e, più, esserti schiavo.

 BERNARDUS A' no dig tanti cossi: a' nof domandi cha vo, mi.

20 IULIUS Èccome solo, se solo me vòì.

 BERNARDUS Dig: in sta not.

IULIUS Da tre ore mi è necessario andar in un servizio: trovar mie compagni. Avanti, verò ove tu vòì.

BERNARDUS Maidé, maidé! s'a' volì dol be, freì, da fag, no çirché compagni adès, né ol diavol.

IULIUS Come vòì che io faccia?

25 BERNARDUS Ch'a' f' lassé governà a quest'om.

IULIUS Dimì, de grazia: ove vòì che venga?

BERNARDUS Int'ol Paravìs, a revesità Domnidè ch'è inamorat int'ol fag vos.

IULIUS Io ho mal pratica de strate. E poi, armato, non sciò quanto serei sicuro.

BERNARDUS A' f' menarò in la gondola, senza perìgol, e sì f' portarò fin a la camara. Volif plù, mo?

30 IULIUS Làssame vedere se hai ciera da omo da bene e che no dichi baie, o se vadi ordinando qualche intrespo.

BERNARDUS Guardòn un po' fis quilò: e vedì la fed gubelina. È la to, duchesche.

IULIUS Vedi come costui scià che i' sun duchesco!

BERNARDUS Poh! a' cognòs un om da be in la vista, a la prima, mi.

IULIUS Me dai la toa fede da vero ghebelino?

35 BERNARDUS Sì, al Guagneli dol Salvador.

IULIUS A che ora vòì che te expecti?

BERNARDUS A quater ori, o çirca.

IULIUS Vòì che me fida de te?

BERNARDUS Nof dubité: da valentom.

40 IULIUS A l'Ostaria dil Paòn è lo mio alloggiamento.

BERNARDUS A' so mei o' sè logiat, cha vo medisem.

IULIUS Basta; non più. Te expecto.

BERNARDUS A' vaghi mo a drizà l'ordègn, mi.

[SCENA VI]

Iulius solus.

[IULIUS] Vedi che facezia è questa! Eri me dolsi, e tuti questi giorni poi che sono in Venezia, de non aver avuto grazia alcuna. Oggi mi dolio che siano troppo. Questa mane la fantesca m'ha asecurato dil parlamento, o, se non asecurato, almeno data bona speranza; mo questo fachino che me invita a piacer. Per mia fede, che i' non sun senza fantasia, e gra[n]de: imperò che, se non vado a la zentildonna, mi è vergogna grandonissima; se lasso questa ventura del fachino, scontento perpetuo.

Or i' voglio aderer al fachino, perché li fatti se debon proponer a le parolle. Quello è dubbio; questo a me par certo. Quella ho pregato; costui me prega.

E forsi che la pratica è una: che lei, non fidata de la fantesca, ha interposto el fachino; ché, per forza de danari, tal nazione spargerebbe il sangue: fidatissima. Ben, io lo expectarò e starò parato, cun mie arme, in gippon di brocato, con la scofia, spada e targa; e proverò mia fortuna. Coi, se questa non è, non sapendo tal cosa, me averà excusato. E po', excusa non mancarà, dimane sera, Dio me adiuti!

Già è sera. A l'Ostaria me riduco. Poco cibo è bono per cena, per non aggravar el corsieri, che a la giostra non si allentasse.

[SCENA VII]

Bernardus, Angela.

- [BERNARDUS] Bon[a] sir a la Magnificenzia Vostra.
- ANGELA Sia el benvegnu el mio Bernardo caro.
- BERNARDUS A' no vegn ma' quilo senza boni novelli.
- ANGELA Cusi fanno li boni amiçi de casa.
- 5 BERNARDUS Che m' voli dà dol mesagg, s' a' f' dig cossi ch'a' f' piasarà?
- ANGELA Zò che ti vul: tuta la roba, e danari.
- BERNARDUS Via dol pagament, un par de colzi rossi.
- ANGELA Questo xè un ducato. Tuò, che til dono. Ma di' zò che ti sa.
- BERNARDUS A' l'è su a l'orden, la platica.
- 10 ANGELA Deh, sì, caro frar? Gh' hastu parlao?
- BERNARDUS S'a' gh' ho parlat, an? A' l'ho çircà per tut, s' a' 'l fos una bella puta.
- ANGELA Che gh' hastu ditto?
- BERNARDUS A' no gh' ho dit vergòt, s' a' no che a' 'l vòl menà int' un lug, in sta not, a dormì.
- ANGELA Esso ch' halo ditto?
- 15 BERNARDUS A' 'l no s' fidava, nè voliva vegnì.
- ANGELA E po', com hastu fatto?
- BERNARDUS E po' gh' ho fag savì chi so'.
- ANGELA Volel vegnir?
- BERNARDUS Çertissem! A quater ori smenarò ol preson, mi. Voràf ch'a' gh' fesèf boni spesi.
- 20 ANGELA Ohimè! no parla[r] pì.
- BERNARDUS A' l'è lu tal com u angiòl.
- ANGELA El xè tropo bello per mi.
- BERNARDUS Mo via, dèm da bif. E spetèm a li quater ori. E parechié un po' de colaziò.
- ANGELA Zò che ti vul.
- 25 BERNARDUS Volif oter, alò?

ANGELA Bernardo, che ti abba secreto, frar. Pensa che non m'aria fidao
del primo parente ch'abbia in Veniesa.
BERNARDUS A' nol f' bisogna avì fantasia de quest, perché a' 'l
desmentegarò subit com sii pagat.
ANGELA Mozenighi gniovi te voio dar, de zeca.
BERNARDUS Oh, cancar! a' volì, ve', ch'a' voghi la gondoleta, in sta sira!
Orsu, sté con Dè.

[Intermezzo cantato 3]

H. Frag.

La pastorella mia che m'namora,
quando si colca il sole
et ella insieme a soa magion ritorna,
al molton mio una corona infiora
5 di rose e di viole,
che superba li cinga ambe le corna.
E così ben l'adorna,
che quel di Fryssò, ornato in ciel di stelle,
cangierebbe col mio corona e pelle.

TERTIUS ACTUS

[SCENA I]

Valeria domina, Oria serva.

- [VALERIA] El xè sonao tre ore e costù no vien. Ti non gh' ha parlao chiar[o], Oria.
- [ORIA] Mi gh' ho parlao chiarissimo. Forsi che 'l ghe xè intravegnuo qualche disconzo, che non ha podesto vegnir.
- VALERIA Sastu che?
- ORIA Che? Disé.
- 5 VALERIA Qualche morosa che vul dormir co esso.
- ORIA Sì, oxelle!
- VALERIA L'è mana che no se cata cusì per tuto, questi fii che par anzoli. E po' el xè forestier, che se ne puol piàr piasèr, e po' va fuora, che no ti sta sempre in gli ochii.
- ORIA Nol vegnerà pì. Presto xè quatro [ore].
- VALERIA Ti ghe doveve dir che mi ghe volea ben!
- 10 ORIA Se m'avesse ditto, cussì ghe averave ditto, mi.
- VALERIA No sastu che a un tal fio no se ghe pul dir de no?
- ORIA Mi non s[c]iò cognoscer, a tàser.
- VALERIA Ti pul ben pensar che a ognun piase quello che xè bello e che ognun manza volentier de bon, sastu?
- ORIA Ma mi non savea tanto avanti.
- 15 VALERIA Vèdestu? un'altra farà meio che mi, in questa notte!
- ORIA Se nol xè vegnuo adesso, vegnerà doman. Seramo la porta; nol spetamo pì.
- VALERIA Ancora un gozin, e no pì.
- ORIA Digo che non vegnerà pì. Aldé quante ore!
- VALERIA O grama mi! el xè tardi. Orsù andemo.

[SCENA II]

Bernardus, Iulius, Nena, Angela.

- [BERNARDUS] A' sem arivà. Salté illò, ché vegne m' da mi.
- IULIUS Questo è un bellissimo palazzo. De chi è?
- BERNARDUS No çirché se la gonella a' l'è de chi 'l té.
- IULIUS I' sun deliberato non saper più di quello che vòì tu. Se la vita t'ho confidato, melio ti posso confidar lo saper e il resto.
- 5 BERNARDUS Lassèm un po' li parolli. Vegnìm dré.
- NENA Bona sera a questo zentilomo e al nostro Bernardo zentile e da ben.
- BERNARDUS Bona not. Com s' va mo: per qui fo'?
- NENA Entra in quel mezaio là.

IULIUS L'abitazion de Dio è questa! Oh, che casa ricca e ornata! Che bellissimo loco!

10 BERNARDUS Nof disìf mi che l'ira ol Paravis?

IULIUS Le zentil persone meritano tal cose, e meglio.

BERNARDUS Mangié un po' de confet e bevì de st' aquaruol de Candia.

IULIUS Per m[i]a fe', non tengo nè fame nè sete; ma, per compagnia tua, sun contento.

NENA Madona, el xè vegnuo el zentilomo, el pì galante del mondo, armao como San Zorzi.

15 ANGELA Tasi, ché l'ho veduo. Che ti par? voio andar cusì in scufioto negro, azò che non me cognosca.

NENA Vu ste ben cusì. Andé, presto, ché 'l no staghi solo.

ANGELA Bernardo xè ancora co esso.

BERNARDUS A' f' lassi quilò presò per u pezz. Mi ricomandi.

IULIUS Ove vai?

20 BERNARDUS A' vaghi zà su, a revesità un po' la cosena.

IULIUS Va' in bon viaggio.

NENA Aldé Bernardo che xè partio. Aveu sentio quella vosina dolçe?

ANGELA Sì. Orsù, vogio andar. Tien Bernardo e sera ben l'uscio de sora, sastu?

NENA Non avé pensier da gnente.

[SCENA III]

Angela, Iulius amantes.

[ANGELA] Bona sera a questo zentilomo mio caro.

IULIUS E a Vostra Signoria gentile e cortese.

ANGELA Fio dolçe, quanto t'ho desiderao! No sciò qual cosa pì cara potesse aver abuo, che tegnerte qua, mio preson.

IULIUS Maggior grazia è la mia verso Vostra Signoria, che se abi degnato acceptarmi in servitore; e tanto più grande, quanto non per mei meriti, per propria zentileza lo ha fatto.

5 ANGELA Cor mio, ti prego che te me n' voie aver excusaa, se cusì grossamente e liçenziosamente te ho fatto vegnir qua e se presumptuosamente parlasse, o fesse qualche cosa che non ti paresse conveniente: perché el fogo del to amor, che me bruscia, me ha infiamaa como dopier.

IULIUS Signora mia, la beltà e nobeltà vostra è tanta, che ogni vostra cosa a me parerà cortese. Nè non è necessario excusarvi, però che vi dono questa persona, questa anima; e, da qua avanti, sii vostro il tuto e non più mio.

ANGELA Lo acceto, anima mia. E cusì tu pia la mia, che xè tuta toa.

IULIUS E io la piglio, insieme cun questa persona, per mia signora e dio.

- 10 ANGELA Cusi consumeria. Spoia queste arme. Bevi un giozo, e riposamo.
IULIUS Qui sun de Vostra Signoria tuto. Di beber, ho beuto un poco: più non mi comporta.
- ANGELA Questo puoco, per amor mio.
IULIUS Per amor de voi, se fussi risagallo o arsenico, lo beberia.
ANGELA Che lizadra persona! Beato el pare e la madre che tal fio ha fatto nascer!
- IULIUS Beati sono veramente, poi che hanno fatto cosa che agrada a Vostra Signoria, che è dignissima.
- 15 ANGELA Ancora te vogio basar per questa parolina.
IULIUS Più dolce è la boca vostra, che le mie labre.
ANGELA Vien qua, ché te voio aiutar.
IULIUS Questo non pàtio. Vostra Signoria se svesta, che io la adiuterò lei.
- 20 ANGELA Aveu bisogno de gnente? Non guardé a mi: disèlo.
IULIUS Madonna no. Nè Vostra Signoria abi rispetto alcuno de uno suo cordial servo.
- ANGELA Respecto? No sastu che ti xè mio, fio caro, dolçe? Pur che ti me voie la mità del ben che te voio, sum contenta.
IULIUS Lo amor mio verso Vostra Signoria mo è incomenciato, e sarà tanto, che ancor Venezia me vederà vechio.
- ANGELA Acònzati qua: ancora un poco avanti.
IULIUS Vostra Signoria me fa torto. Pur, poi che i' sum suo, non voglio in cosa alguna contradire.
- 25 ANGELA Ecco, Anzola, el to contento! Ecco che ti ha presso el to amor e tuta la toa speranza.
IULIUS Madona, sete voi mia: mia speranza, mia signora.
ANGELA Lo mio lo volio guardar, ché nol sia robao; ma tegnerlo cusi in le braze, streto.

[Intermezzo cantato 4]

Sannazar

- I vostri bell'ochii un caro velo
ombrando copre, sempliceto e bianco;
d'una zelata fiamma il cor s'alluma,
madona, e 'n le medolle un caldo zelo
- 5 transcorre, sì che poco a poco io manco,
e l'alma per diletto si consuma.
Così morendo vivo, e con quell'arme,
che me occidete, voi potete aiarme.

Alquantulum postea.

- ANGELA Anima mia dolçe, credea che ti avessi portao aqua per amorzar el fogo del mio peto, ma ti ha portao legna e carbon per farlo pì arder.
- IULIUS Io veni libero a Vostra Signoria; ora sun legato più che malfatore: vostro pregon, preggion de queste mameline dolce.
- ANGELA Ah, giotonzello, ti le base, sì? Guarda no le strucar, ché le çigarà.
- IULIUS Questa pomellina voglio per me; l'altra sii la vostra.
- 5 ANGELA Sun contenta, perché la xè quella dal coresin.
- IULIUS Volete che gli dica quatro parolle?
- ANGELA Sì, di' zò che ti vul. Ah, ah! te me squassi el cor. Lassa, ché ti vogio morder in questa volta.
- IULIUS Sapete ciò che risponde? Che è contenta.
- ANGELA Di': che gh' hastu ditto?
- 10 IULIUS Se quella cosa è stata dolce; se ne vole ancora.
- ANGELA Ben sa che sì, postema mio dolçe.
- IULIUS Madonna, me avete abrazato: lassate che ve abraza ancora voi; e faremo le braze.
- ANGELA Sì, ma dame la languina.
- IULIUS Voglio la tetina che me avete donato.
- 15 ANGELA No voio, se no ti mi dà la le[n]guina. Te strucarò con i dente, sì, a la fe'.
- IULIUS Volete cusi?
- ANGELA Tuta, tuta, sì.

[SCENA IV]

Bernardus, Nena.

- [BERNARDUS] A' 'l sona! sona... oto ori. Color non gh' a' sent: a' t' sto di mi, ch'a' i sera su li pigor in la stalla.
- NENA Che distu, matto? Tasi.
- BERNARDUS N' het sentut? Ol farèf da mi, ixsi, vecg com a' so', s' a' gh' avès orden da podì drizzà la novella.
- NENA Non hastu vergonza, senza çervello?
- 5 BERNARDUS M' het entis quei basòt? Ah, ca[n]car, la fuma!
- NENA Lassa far a la zoventù; e ti, tendi a guadagnar.
- BERNARDUS No vit s'a' 'l faghi?
- NENA Credo che Miser Domenedio te m'ha mandado in li piedi, ché ognun xè contento: la Madona contenta, lo zovene contento, ti contento, mi contenta.
- BERNARDUS A' vaghi ogna dì a messa a pregà ol Salvador, che s' recordi dol pover om.
- 10 NENA No parlar pì. Aldi zò ch'i parla da baso.

[SCENA V]

Angela, Iulius.

- [ANGELA] Non me vustu ancora giozo de ben? Di', su, caro fio dolçe.
IULIUS Madonna, i' non sciò quanto più demonstrarlo, se non volete apra questo petto cun un pugnale.
- ANGELA Doman ti serà smentegao ogn'amor mio.
IULIUS Doman? Non cento anni dopoi mia morte.
- 5 ANGELA Voio che ti zure a le Vagnele, qua, de dir la verità de zò che ti domandarò.
- IULIUS Così facio sacramento a Vostra Signoria.
ANGELA Hastu morosa qua in Veniesà?
- IULIUS Vi dirò: una zentildonna me ha festegiato algune volte da la fenestra; ma mai gli ho parlato.
- ANGELA O' stala costie?
- 10 IULIUS Credo a San Bàrnaba. Non sciò però de certo.
ANGELA Aldi zò che ti digo: se me credesse che ti tocasse altra donna, moreria qua d'angonissa in le to braze.
- IULIUS Poi che Vostra Signoria se è degnata amarmi, voglio voi sola, e tuto mio amor e contento meter in voi.
- ANGELA Cusi voio che ti zura ancora.
IULIUS Cussi giuro, e facio voto.
- 15 ANGELA Tuta questa persona voio per mi: la boca, gi ochii, el naso, le gambe, le braze e ogni cosa. E me doio che ti no sia co' xè un bùsolo da zibeto, ché ti portaria cusi sempre in sen, sempre sempre.
- IULIUS Vostra Signoria ha dubio l'amor mio? I' no[n] sciò qual serebbe possibile trovar che fosse, tale como voi, disposta a l'amor, cortese, gentile. Questi occhi chiama[n] amor, questo viso grazia, la bocca dolceza. De la mia tetina poi non parlo, ché è più preziosa che oro e argento.
- ANGELA Di' el vero: vustu ben a la to tetina?
- IULIUS Più che a la mia vita.
- ANGELA Sastu zò che la farà, quando ti no vegnarè visitarla? La se amalerà de stiza e de cordoio.
- 20 IULIUS Spesso la visiterò: no[n] voglio che se amali, no.
ANGELA Vostu che te basa ancora un puoco? Xèstu straco?
- IULIUS Non domandi Vostra Signoria quello che è suo; ché mai me troverà istraco in farvi cosa grata.
- ANGELA Dormi, sera li ochii: ché volio far a mio modo.
- IULIUS Pur che io non mora, sun qua per voi.
- 25 ANGELA Mette cusi le braze.
IULIUS Vostra Signoria starà disconza.
ANGELA Tasi e dormi, ché voio far a mio modo.

[SCENA VI]

Bernardus, Nena, Angela, Iulius.

- [BERNARDUS] Orbè! A' n'ho plu tep da poltronezà. Costor no fornaràf ma' de menà la polenta. A' i vòl chiamà, mi.
- NANA Làssai ancora un giozeto.
- BERNARDUS Ah, diavol! n'het sentut? Des ori. A' 'l scomenza a fà di. Avri un po' la fenestra.
- NENA Iih! el xè pì tardi che no credea.
- 5 BERNARDUS Poh sì, a' camini a chiamà, s' ti vuri. Maidé, ol diavol! a' i no pensa sti novelli, lor.
- NENA Batti pian pian a l'usso.
- BERNARDUS Lassa un po' fà quest'om. *Ta! Ta!*
- ANGELA O che fadiga dolçe! Dòrmestu, fio?
- IULIUS Ho dormido, cussì, un puoco.
- 10 ANGELA E mi ho caminao tanto, che sun straca.
- BERNARDUS *Ta! Ta!* Olà! A' crez ch'a' no gh'a' sié, mi.
- ANGELA Chi batte, la Nena?
- BERNARDUS Madona, a' l'è quilò, di fag. A' l'è ora d'andà.
- ANGELA Ohimè! xè zorno? Costù xè matto. No è un'ora che semo qua.
- 15 BERNARDUS No ste mo a bisgà, ché 'l tep camina. Lassèn, ah, per çeno!
- ANGELA Voio vèder. Iesus! xè tardi.
- IULIUS Non piglii fastidio Vostra Signoria, ché presto saremo in ordine.
- ANGELA Non te muover: aspeta, ché ti voio dir quatro parolle, il leto.
- IULIUS Venete da questo canto, qui.
- 20 ANGELA Fio caro, dolçe, bello, d'oro, daspo' che t'ho donao la persona e la vita, voio che per amor mio ti accete anco questo puoco presente: questa caenella d'oro, che sempre xè sta compagna de la to tetina, e questo smeraldin: uno, perché ti t'arecordi che ti xè ligao a mi per sempre; l'altro, perché ti sappia che l'amor mio xè che no ti tochi altra donna che viva. E, ti prego, accetali cun quel cuor che ti le dono. E, in remunerazion de ogni cosa, non voio che un sol baseto da ti.
- IULIUS Se io refudasse cosa che Vostra Signoria me donasse, pareria esser vilano, perché non avere' animo de remunerarli. Ma io lo accepto, poi che cossì volete. Lo amor mio in voi non accade più arecorderlo, però che, e morto e vivo, Iulio è vostro. E poi, volite un baso? Sun contento; ma degnative de darmi lo contracambio.

[Scena VII]

Nena, Bernardus, Angela, Iulius.

- [NENA] Hastu sentuo?
- BERNARDUS Maidé! pur adès ha i scomenzà a basàs.
- NENA Abi un puoco de pazienza.
- BERNARDUS A' gh' lassi mo l'impaz a lor, mi. A' sentarò quilò.
- 5 NENA La gondola xèla in ordene?
- BERNARDUS Fos ixi a l'orden mi, che t'arèf stramesiat in sta not com s' fa li sèmolì.
- NENA Se no se dise altro, se no di le to valentisie?
- BERNARDUS Rengraziat Domnidè, a' trove pur!
- ANGELA Bernardo, ti rendo el to prison, san e salvo. Eccolo che til consegno.
- 10 BERNARDUS A' 'l dì pisà da puc in zà: m'acorzi ch' a' 'l poràf sgollà, s' a' 'l avès alli.
- IULIUS Madonna, lui sta turbato, perché è stato viduo in questa notte.
- NENA Sì, in verità, ché li aghi nol movarae.
- BERNARDUS Set perché? Perché me l'ha tant strucat in zoventut, ch'adès a' 'l vol dormì d'ostinaziò.
- ANGELA E pur ti vul partir, Iulio?
- 15 IULIUS Come pare a Vostra Signoria.
- BERNARDUS Ve', ol diavol! nol volif alò lassà? A' crez ch'a' pensé ch' a' 'l voia menà in Çiper.
- ANGELA Bernardo, varda ben el mio cuor.
- BERNARDUS A' guardarò la gondola ch'a' no s' travolzi; e lu s' guardarà da per lu. Orsù, andèm fo'.
- IULIUS Signora e Madona mia, lasso qui l'anima, e il corpo porto. Vol altro Vostra Signoria comandarmi?
- 20 ANGELA Una sol cosa: recomandarti Anzola e recordarti zò che ti ha promesso.
- IULIUS Questo porto meco per sempiterno ricordo.
- ANGELA Me recomando ancora.
- IULIUS Resti contenta e felice Vostra Signoria e mi abi per suo servo fidelissimo.
- BERNARDUS A' l'è pur compit ol zanzúm. Salté qui diter, ch'a' vòl che m' cunté da nu la barúffola.
- 25 IULIUS Tu me hai menato a consumarmi el core e l'anima. Ma dimi: come se dice costei?
- BERNARDUS Quest è ol bel de la segùr: ol manegh. Domà vel dirò, ch'adès non recordi vergòt.
- IULIUS Se tu non vòl, non voglio anco io.

QUARTUS ACTUS

[SCENA I]

Oria serva, sola.

[ORIA] Cusì no l' ha ben: l' altro zorno Madona gera vergonzosa; mo xè fastidiosa. Perché el zovene no xè vegnuo, me manda a l' Osteria a veder zò che 'l sa dir. Ghe voio dir che 'l xè travegnuo uno pericolo grande, perché nol xè vegnuo; e pregarlo che questa sera voia vegnir. Forsi che esso ha credesto che mi fusse bosara. Ma adesso voio parlar chiaro, che l' intenda.

[Intermezzo cantato 5]

H. Venetus.

Occhi, i' rengratio voi che foste quelli
che cusì viva viva
scolpiste la mia dona in mezzo il core,
unde felice è l' alma che la vede
5 locata in la sua sede; né mai fore
potran pensier rubelli
trarla, tempo, né oblio, né forse morte,
s' i disir de qua su, come algun crede,
ci seguon giù ne l' alma eterna sorte.
10 Così, vostra mercè, se la partita
extrema non mi priva,
lieto morto serò non men che or viva.

[SCENA II]

Post illam multum intervallum.

Iulius.

[IULIUS] O Venezia, benigna a' forrestieri, cortese a gioveni! Come ha prodoto donne de tanta bellezza e amor, che or tanto me han posto in travaglio che non sciò qual parte mi piglii per la migliore! Quella matrona, venusta, ricca e infiammata, me ha dato el core e l' anima; e non ha voluto palesarsi. E cun quanta arte me ha voluto goder, che non sappi, non cognosca né lei né casa né parentato o contrata! E pur me ha pigliato per unico caro, dato sacramento tanto stretto de osservarli fede. E forsi che cun ragion lo ha fatto, però che è nobilissima vidua o coniugata.

Cun respecto grandissimo costei mo, ch'è sin qua stata dura, me vol, dopoi quella.

Fortuna, sempre sei viziata: or avara or prodiga. Difficile satisfacer a una, impossibile a doe. Non sciò qual parte me piglii, ma certo a me pare che la prima promessa fede deba esser osservata; a lei sola attendere, maggiormente che volontaria se ha offerto, me ha cercato, abrazato, donato, reverito, adorato.

In fine, questa apena me convita al parlare.

Iulio, non fosti mai scortese. Va'li, parlali e, fingendo de dargli tedio, cerca licenzia. Taglia la pratica, lascela; non te impedir in lei. E se fusse più bella, come farae? Che! Pensa che non sarà tanto zentile e cortese.

Questo è deliberato: andargli e bellamente, offerendosi occasion, spezar ogni suo disegno; e solo attender a la mia diva. Ecco il smeraldo, lo suo amor; e la catena, che ti ricorda che le sei servo. Questo abi in memoria, e non romperai la promessa fede.

[SCENA III]

Valeria domina, Oria serva.

[VALERIA] Vegnerà Iulio, come ti ha ditto? Dilo un'altra volta, cara dolçe Oria.

ORIA No aveu inteso, che sì? A tre ore.

VALERIA Ti divevi confortarlo che nol dubitasse de gnente.

ORIA El disse che vegnirae senza fallo; e n'ho sapuo che responder, mi.

5 VALERIA Sta ben. Che ora xè adesso?

ORIA Do, sonae.

VALERIA Voio che a[n]damo da basso.

ORIA Cusì presto?

VALERIA No sastu zò che se dise? «Chi ha tempo, non speta tempo».

10 ORIA Mi no ghe voio star sempre. Quando vu ghe serè sta un pezeto, tornarò indrio.

VALERIA Che crèdestu, che 'l voia tegnir a zanzar? Mi no voio altro da esso, cha saver se 'l me vul ben; e po' ghe ordenarò zò che l'averà a far.

ORIA Voleu che porta candela?

VALERIA Pòrtala, ché ti la tegnerà de drio la porta, ascosa. Andamo tosto.

[SCENA IV]

Iulius solus, in itinere.

[IULIUS] Pegior andata è questa de l'altra; ché quella era sicura, questa pericolosa; quella, non sperata, è stata optima, questa, ordinata, sarà tristissima. Salvo se la grande zentileza o qualche gratissima accoglienza non fusse causa de voltarmi l'animo. Lo experimentar è cosa bellissima, per aver vantaggio in cognoscer.
Vado, e ov'è apiacere... Forsi che no? ... Non più.
Ecco, questo è lo cantone di che me ha instrutto la fantesca; la porta: aperta. Voglio entrar galiardamente, a ciò, se li fosse aguatto, lo vegia subito.

[SCENA V]

Valeria, Iulius, Oria.

[VALERIA] Ben par in chi xè puoco amor e fede: quando abe sognao a fidarlo, e po' 'ncora no s' ha fidao, ch' ha volesto venir armao.

IULIUS Signora, le arme son necessarie a un giovane, maxime forrestier, per diversi respecti.

VALERIA Chi non ama, in un luogo non ha anche bisogno vardarse de inimisi.

IULIUS Se Vostra Signoria non m'è amica, e inimica Quella cognosco, più non...

5 VALERIA Disé: perché non [ve] siu degnao vegnir ier sera?

IULIUS Fo per esser un puoco fastidiato, che non mi parse escir di casa.

VALERIA O che amor! quando un puoco de fastidio lo tien in casa.

IULIUS Perciò non resta che non sii servo di Vostra Signoria e che Quella non ami più che me istesso.

VALERIA Disé, se Dio ve guarda: perché comezassi cussì a guardarme?

10 IULIUS La beleza e zentileza vostra, la prima fiata che io ve vidi, me ligorno per vostro perpetuo pregione.

VALERIA In che luogo me vedessi?

IULIUS In chiesa a quelle moniche, ove era festa.

VALERIA Non savevu che gera noviza?

IULIUS I' non pensai se non a la grazia e beltà de Vostra Signoria.

15 VALERIA Che cosa xè questa che avé cusi al collo, sotto el bàvaro? Lasela vèder, de grazia.

IULIUS È 'na catena d'oro.

VALERIA Lassela un poco vèder.

IULIUS Lèvela Vostra Signoria, e sii la soa, se gli piace.

VALERIA Questa catena xè cosa de Veniesa.

20 IULIUS Signora, qui l'ho comprata.
 ORIA Magnifica Madona, savé a che la someia? A quella che portava
 Madona Anzola, avanti che moresse so mario.
 VALERIA Sì, per la fede mia digo che la xè quella, mi.
 IULIUS Pode esser, Signora, che l'ha fatta vender.
 VALERIA Questa xè la magagna! Basta, intendo ben.

25 IULIUS Se Vostra Signoria se degna, io ne facio un presente a Quella.
 VALERIA Dio me ne guardi! La catena no xè compraa, ma donaa.
 IULIUS 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, no avessé
 questa catena. M'aveu inteso?
 IULIUS Già Vostra Signoria ha preso triste opinion de quello che io non
 sciò.

30 VALERIA Lo fastidio de ier sera xè una bella soia.
 IULIUS Pèrdoname Vostra Signoria, ché non è soia alcuna.
 VALERIA Anzola farave meio a viver ben, e non çercar quello che la non
 dié.
 IULIUS Già sete turbata; e non sapete la causa.
 VALERIA Basta! Non se dié inganar alcun, savé, Miser Iulio? No, no se
 dié cussì sbefizar una povera zovene zentildonna. Mi non sun da
 manco de Anzola.

35 IULIUS Io non intendo.
 VALERIA Missier Iulio, questo non meritava. Pazienza! Anzola xè sta [pì]
 venturaa che mi.
 IULIUS Me dolio esser venuto qui per fastidio de Vostra Signoria.
 VALERIA E mi digo che avé fatto ben a vègner; ché Dio cusì ha volesto,
 per farne saver che non me volé giozo de ben, azò che no ve
 varda pì drio.

40 IULIUS Di questo non sciò che responder a Vostra Signoria.
 VALERIA Disé co' volé; che vu avé gran torto contra de mi.
 IULIUS Se cusì volete, lo confesso.
 VALERIA Se Anzola xè vostra, tegnela. Nè voio dir altro, cha tàser, da qua
 indrio.
 IULIUS Non cognosco Anzola, per la fede de zentilomo.
 VALERIA Orsù, no pì! Mo credé çerto che mai me fo fatto iniuria che la
 volesse padir: nè anche voio tolerar questa per nisun modo.

45 IULIUS Vostra Signoria non se moverà senza raggion.
 VALERIA Sora tuto, voio rason. Credèlo çerto, se volé, che, se 'l me fosse
 onor, Valiera faria andar la cosa fin a la Avogaria, per la Crose
 Sancta!
 IULIUS Non sete offesa né in l'onore né in la roba da me, che io sappi.
 VALERIA Missier, vu staré a rason: se averé falao, seré punio.
 IULIUS A Vostra Signoria sta dar mi quella punizion che gli pare.

50 VALERIA Savé quel che merta un che inganna un altro? Essere bandizao.
 IULIUS I' sun forrestieri.
 VALERIA Basta! Anzola e vu m'avé assassinaa.
 IULIUS Non, che io sappi.
 VALERIA La caena, che xè al collo, lo prova.
 55 IULIUS I' non sciò che più replicare.
 VALERIA Missier, andé. E vardé da qua indrio no tratar cusì zentildonne;
 e disé a Anzola che Valiera ghe renderà el cambio, col tempo.
 IULIUS Me ricomando a Vostra Signoria.
 VALERIA Recomandevè a Anzola, e no a mi.

[SCENA VI]

Iulius solus.

[IULIUS] Vedi, lo diavolo!, como ha cognosciuta la catenella! E dice che Anzola è vidua. Ben si conoscono insieme. Son rimasto confuso.
 Se lei più non me amarà, tanto più serò grato a l'altra. E possa che costei è suspiziosa, saria sutil cosa che li manifestassi l'odio: e quella, aco[r]gendosi, se me ama, se accenderà più.
 La cosa, sì come desiderava, è resolta: de restar cun un peso solo; per chi che sia doi sono troppo; non a me, ma a un gigante, se fosse ben mazor de Atlas.

[Intermezzo cantato 6]

P. Barignan

Com'avrò dunque il frutto
 del seme sparso, Amor, se gelosia
 disperde il fior de la speranza mia?
 Deh, vi fosse sì nota la mia fede,
 5 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.
 10 Così si cangi in voi questa ria voglia;
 com'io sol porto in core
 foco del vostro amore.

QUINTUS ACTUS

[SCENA I]

Oria serva, sola, in itinere.

[ORIA] O Dio, Dio! chi xè mai quel savio, se 'nde fosse bon predicator, che sapesse compìaser 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 cazao?»; 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.

[SCENA II]

Bernardus, Iulius, Oria serva.

[BERNARDUS] Bona vita a ol mi patronçi onorigol.
IULIUS Ben venga lo fratel mio. Che bone nove?
BERNARDUS A' l'è be da pensà! la canzon da l'oltr'er.
IULIUS Veni mo da quella zentildonna, patrona tua e signora mia?
5 BERNARDUS A' no so do' vegni, mi; basta mo, ch'a' so' tornat alò per quel cant.
IULIUS Lo ben venuto e lo meglio trovato.
BERNARDUS M'avì entis, n'è vira?
IULIUS Entendo; non più, mo taci: so.
BERNARDUS A' dig ch'a' vòl ch'a' sié de personi ch'a' f' sa[v]rà fà plu carezzi che ol Bernard.
10 IULIUS Ah, ah! de tuti doi!
ORIA Il! el ghe xè un omo co esso. Grama mi, non so che far. Ho vergonza.
Mo lassa, che 'l se parte.
BERNARDUS Che andif fazand, olà? Çirchèf da vo la manestra?
ORIA Andé al vostro viazo, ché non voglio niente da fachini.
BERNARDUS Orsù, non çirchì olter. Andé inanz, ch'a' trovarì el desmesteg.
15 ORIA Miser Iulio, alda do parolle la Vostra Magnificenzia.

IULIUS Madama...? Madonna Oria? Perdonatime, sorella mia, che non sapevo qual fosti. Che bisogna da me?

ORIA Caro Miser Iulio, daspo' che iar sera vu partissi da Madona Valiera cusì da mala voglia, scorezà, mai essa ha podesto régar. Sempre la xè sta in pianto. Digo che la xè meza morta. El xè forza che vu vegné questa sera a consolarla, si no che la morerà de doia. Caro Miser Iulio bello, vegné là, ché vu saré causa de vostro gran ben e so.

IULIUS Me spiace asai che Madonna Valiera abi auto alcun scontento, e tanto, che Dio scià; perché io gli so' bon servitore, e me rencrescie che in me non sii modo da potergli levar tal male, ché lo farei voluntieri.

ORIA Che? che? non avé modo? A punto, tuto el modo de varirla sta in vu. Se vegné subito, essa guarirà.

20 IULIUS Non vorei poi, venendo, esser causa de maggior male suo. Lei è colerica, e non mi crede: come me veggia, se adirarà tanto, ché gli nocerà poi.

ORIA No disé questo, ché la xè grama de quello che la xè sta scorazà cu[n] vu, e sempre s' ha doiesto de questo. Adesso no la vul pi çigar de gnente, si no tanto quanto volé vu, e ve vul per tuto el so onor e anima.

IULIUS Rengrazia Sua Signoria; ma io non sciò che me fare, perché vorei andar a Padoa in questa note, per attrovar mei parenti che mo vengono al Studio.

ORIA Miser, nol bisogna scusa qua. Vedé, el xè forza che vegné; e po', quando seré sta co epsa, andaré po' dove ve piaserà.

IULIUS E como è tanta forza?

25 ORIA Che bisogna parlar? ché la muor, se non la fa pase cun vu.

IULIUS Porzeteme la man, ché mi faccio bona pace cun voi, per nome suo.

ORIA Digo che nol val gnente: ché la vul epsa tocarve la man. E po', se volé che vel diga, per ogni triste parola che v'è ditto, la vul tante volte basarve.

IULIUS Or volete che venga?

ORIA Sì, dolçe, caro, d'oro, Misier Iulio.

30 IULIUS A qual ora?

ORIA Como l'altro zorno maladetto.

IULIUS Dio voglii che non sii cusì questo.

ORIA Tegné çerto che 'l serà benedeto.

IULIUS Or so' contento. Expetatime, e salutate Madona per nome mio, e a lei, sino che vengo, raccomandatime.

35 ORIA Romagné in pase.

[SCENA III]

Iulius solo.

[IULIUS] De novo so' entrato ne la Via de Croce. A doe a doe vano le venture mie; per non esser senza fastidio; vedi?, in un tempo lo fachino e la fantesca. E como resolverò lo garbuglio, che non resti inciampato 'nullo modo'? Giuro per la fede sancta!... Salvo che, venendo lo fachino, non voglia io montar in gondola se non me dice lo nome de colei: lui, certo, lo recuserà, e io, como acorozato, gli darò repulsa, e andarò a Valiera, per mutar cibo.

[Intermezzo cantato 7]

P.A.

Pomo, felice pomo, che di longa
passi l'or di splendore
e i pomi de l'Esperide di odore,
quanto di me più avventurato sei!
5 Tu le rosate labre, più soavi
di tut'i favelli e favi,
tu le tenere man, tu li belli occhi
di madonna sovente ispiri e tochi,
et or forse, chi sa, nel suo bel seno
10 l'oro più caro e ameno
di già tanto beati orti fioriti.
Lieto con Amor gioiti:
io di lacrime pien, pien di sospiri,
piango, qual per lei porto i gran martiri.
15 Così sempre sie fresco, e el bel colore
in te si servi, e sie più caro a lei!
Pietà ti preenda, aimè, d'i dolor mei:
volzi di quella dura il fero core;
ché quanto più lo seguo, e pì se allonga.
20 Se non erro, sei pur di quella pianta
che già dal corso suo volse Atalanta.

[SCENA IV]

Bernardus, Iulius.

- [BERNARDUS] Olà, a bas, che diavol spetè? No m' a[vì]f sentut zuffolà plù de ses fiadi?
- IULIUS Bernardo, sei già venuto?
- BERNARDUS No m' vedif? Mo via, andòm, ché l'è ora.
- IULIUS So' contento; ma, avanti che entri, voglio che me dichi como ha nome l'amico e de che casa è: perché non voglio viver più frenetico in racordarmi cantoni.
- 5 BERNARDUS Che gril ve becca adès li orecchi? Nol so; e, sel savès, nol dirèf.
- IULIUS Se non vòl dirlo, nè io voglio venire.
- BERNARDUS A' crez ch'a' sié fo' dol çervel, mi. No savif o' vòl menà[f]?
- IULIUS Lo sciò; ma io voglio saperlo meglio.
- BERNARDUS Maidé, a' 'l di esser strac ol caval, che 'l ropeta ixì col cul!
- 10 IULIUS O straco o gagliardo, m' hai enteso.
- BERNARDUS A' la va mal, quat ol puza li rusi.
- IULIUS Non più. Questo è deliberato.
- BERNARDUS A' l' ho mi entisa, che a' volì slongarla a domà.
- IULIUS Va' di' a Madona che più non voglio vegnir, se non sciò lo nome suo.
- 15 BERNARDUS Sii, col nom de Dé! A' ghel vòl di a le. Per mi no savrì vergòt, se la no s' contenta.
- IULIUS Parli bene. Va' parlagli.
- BERNARDUS Non pensé mo gna' ch'a' spetti domà: ch'a' gh' vaghi adès, in pressa.

[SCENA V]

Iulius solus.

- [IULIUS] Ecco, lo disegno como è reuscito! Ad Oria! Iulio, non più tardar, ché lo tempo scorre. Costui, se tornerà, non trovandome, non avrà meggio molestarmi per questa sera.

[SCENA VI]

Oria, Valeria, Iulius.

- [ORIA] Madona Valeria, che pagassé mo, ché questo che vien cusi pestezando fosse Misier Iulio?
- VALERIA Sastu zò che pagarave? tanto co' val questo anello che porto in questo deo.
- ORIA Pian! ché çerto el xè quello.

VALERIA Se ti fossi indovina, ti vorave pì ben che no voio a la Laurina, mia suor.

5 ORIA Che sì! Tasé mo, e scolté un puoco. Xèlo mo quello? Bona note, Misier.

IULIUS Chi è qui? Bona notte.

ORIA Misier Iulio, vu m'avé fatto vadagnar tutto l'amor de Madona, a vegnir cusì adesso.

IULIUS Mi piace; e io ce ho guadagnato.

VALERIA Vu avé guadagnà un corpo e un'anima che gera persa, se no vegneve a vederla.

10 IULIUS Signora, non volio aver guadagnato più che la grazia de Vostra Signoria, ché Quella se degni avermi in servitore suo.

VALERIA Digo in mio mazor. Vu savé ben che pena m'avé dà, perché ho volesto esserve mazora; ma da qua avanti voio esserve menora in ogni canto.

IULIUS Non dica questo Vostra Signoria, ché io non merito tanto.

ORIA Magnifica Madona, ormai xè tempo che Miser Iulio faza quella pase che volea far co mi, quando non volsi.

VALERIA Miser Iulio, cor mio, perché seu tanto crudel verso de mi?

15 IULIUS Crudel verso Vostra Signoria? Dio, non lo consentir! anzi, umanissimo verso la mia diva: è ben tuto che io spero.

VALERIA Se xè cusì, voio che sié mio; e che vu me perdoné, se l'altro zorno ve ho fatto scorozar.

IULIUS Vostra Signoria perdòname a me, se per mia causa ha pigliato fastidio alguno; ché mo qui so' tuto suo, per cangiar ogni affanno in piacere.

ORIA Che paroline d'oro!

VALERIA Misier Iulio caro, el se suol dir che el xè matiera parlar cusì a la scoperta, perché i venti ha orecchie e occhi. Vegné dentro e me alegraré un puoco a vèderve a la luse.

20 IULIUS Non è necessario che Vostra Signoria me dichi ragion alcuna. Comandatime e dicete «Voglio cusì», ché vostro so' io.

VALERIA Cusì voio far, Misier Iulio, fio bello, dolçe.

ORIA Madona, voleu far la pase cusì presto?!

IULIUS La pace, Madonna, sta nel viso vostro, che la prima fiata che lo vidi me ligò.

VALERIA Oria, fia, sera la camera e va' su a Miser grando, che no çiga. E se 'l dise gnente de mi, di' che ho mal e che per questa sera non voio che nisun me rompa la testa.

25 ORIA Lassé far a Oria, che in fatto provederà a ben e presto.

Finis.

‘non fabula, non comedia ma vera istoria’

Qua re scriptus amor quorum mihi nomina tantum;
qualis amant unum nupta simul vidua
(flectitur in iuvenem mulier, turbatur et ardet
utraque): dic queso. Tu lege, disce, sile.

8.2. SCHEDA ANALITICA¹¹⁸

I.- Titolo e dati bibliografici

01.- Titolo: *La Venexiana*.

02.- Edizioni: Anonimo, *La Venexiana commedia* (a cura di Emilio Lovarini), Bologna, Zanichelli, 1928 (poi Firenze, le Monnier, 1947): prima trascrizione e pubblicazione dell'opera. Anonimo, *La Venexiana* (a cura di Giorgio Padoan), Padova, Antenore, 1974 (poi Venezia, Marsilio, 1994).

03.- Manoscritti conservati: Biblioteca Nazionale Marciana It. IX 288.

II.- Tipo

04.- Genere: commedia.

05.- Generi interni: una canzone, quattro madrigali e due ballate (probabilmente gli intermezzi).

III.- Personaggi e dialoghi

06.- Elenco: Iulius forestierus; Oria serva; Valeria domina; Angela vidua; Nena; Bernardus.

07.- Protagonisti: Valeria, Angela, Iulius. L'azione gira attorno a questi tre personaggi, uniti in una sorta di triangolo amoroso.

08.- Maschere della commedia dell'arte (o personaggi derivati): Bernardo, il facchino bergamasco ricorda in certo modo al personaggio del secondo zanni.

09.- Valore allusivo dei nomi dei personaggi: Valeria e Angela sono identificabili con due donne della casa Valier vissute all'epoca.

10.- Rapporti fra i personaggi: Valeria-Angela: vicine di casa e rivali; Nena-Angela: serva e padrona; Oria-Valeria: serva e padrona; Iulio-Angela: amanti; Iulio-Valeria: amanti.

11.- Personaggi speculari: Oria e Nena: servette che agiscono come aiutanti delle rispettive padrone. Valeria e Angela: nobildonne con lo stesso scopo: conquistare Iulio.

¹¹⁸ Per la configurazione della scheda analitica, prendiamo come punto di riferimento quelle presenti in JAVIER GUTIÉRREZ CAROU (a cura di), *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro "spagnolesco" di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua, 2011, e nel sito web del progetto di ricerca ARPREGO («<https://www.usc.gal/goldoni/bancadati>»).

12.- Presenza dei personaggi nelle diverse scene:

	<i>Atto I</i>				<i>Atto II</i>							<i>Atto III</i>						
	<i>Scena</i>				<i>Scena</i>							<i>Scena</i>						
<i>Personaggio</i>	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
Iulius forestierus	1 ¹¹⁹	4					11		21	1			7	21		13	4	6
Oria serva		4	16				12					9						
Valeria domina			15									10						
Angela vidua				28				5			14		3	23		14	7	5
Nena				27	1	19		6					6		5		3	5
Bernardus						19			22		15		8		5		7	10

	Atto IV						Atto V						
	Scena						Scena						
Personaggio	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	Totale (587)
Iulius forestierus		1		1	28	1		15	1	8	1	8	153
Oria serva	1		6		1		1	13				8	71
Valeria domina			7		29							9	70
Angela vidua													99
Nena													92
Bernardus								7		9			102

13.- Soliloqui di particolare importanza: I.1, II.6, IV.4 e 6, V.3 e 5: il personaggio di Iulio si serve dei soliloqui per far vedere le proprie intenzioni e scopi, in modo tale che i suoi ragionamenti sono quelli che consentono lo sviluppo della commedia (cfr. §19).

14.- Dialoghi / successioni di monologhi di particolare importanza: I.4: Angela fa vedere la forza del proprio desiderio, qualificabile come una malattia; IV.5: Valeria scopre la catena che Iulio porta al collo e, dunque, il tradimento, mentre il giovane cerca di giustificarsi mentendo.

15.- Personaggi che parlano solo in verso: -.

16.- Personaggi che parlano solo in prosa: tutti.

17.- Personaggi che parlano solo in italiano: Iulius.

18.- Personaggi che parlano solo in dialetto: Oria, Valeria, Angela, Nena: veneziano; Bernardo: bergamasco.

¹¹⁹ Adoperiamo i numeri per indicare la quantità di battute dei personaggi all'interno della scena.

IV.- Struttura dell'intreccio

19.- Riassunto e distribuzione:

<i>Antefatto</i>			
Iulius arriva a Venezia e a un certo punto vede una donna ignota (Valeria) in chiesa e se ne invaghisce. Ella mostra interesse per lui e lo saluta dalla finestra quando passa sotto casa.			
	<i>Azione scenica</i>		<i>Azione fuori scena (parallela)</i>
Atto I	1	Iulius, invaghitosi di una donna ignota (Valeria), proietta di prenderla per sposa se il sentimento fosse ricambiato, e cerca un modo di mettersi in contatto con lei.	
	2	Iulius chiede Oria, la servetta di Valeria, di raccomandarlo alla padrona, ma lei lo respinge e va via.	
Intermezzo I		<i>Veramente, madona, in me l'ardore:</i> l'amante sta soffrendo per la passione del suo amore per la donna amata, ma, sebbene il suo dolore sia intenso, non è più grande della bellezza della donna, indescrivibile.	
	3	Oria, arrivata da Valeria, le racconta quanto successo, e la nobildonna la rimprovera per non aver voluto ascoltarlo e le chiede di salutarlo in suo nome.	
	4	Di notte, Angela, sofferente di passione, non riesce a dormire, poiché pensa a un uomo (Iulius) visto prima che crede che non può avere perché innamorato di Valeria. La nobildonna va dalla serva, Nena, per chiederle di fingersi un uomo con lei a letto finché riesca a dormire.	
Entracte I (intermezzo II)		<i>Com'avrò dunque il frutto:</i> l'amante rassicura all'amata rispetto alla sua fedeltà, poiché lei è gelosa.	
Atto II	1	Nena pensa a come mettersi in contatto con Iulius per accontentare la padrona, disposta a offrire doni e denari al forestiero, e decide di parlare con Bernardo, facchino di fiducia.	
	2	Nena raggiunge Bernardo per strada e lo convince ad aiutarla in cambio di soldi. Risolvono che il facchino cercherà Iulius e lo convincerà di andare da Angela.	
	3	Oria cerca Iulius per parlargli in nome di Valeria. Lui vuole concertare un appuntamento e, sebbene in un primo momento Oria non voglia farlo, poi accetta e gli chiede di passare davanti alla casa alle tre di sera: se il portone sarà aperto, la nobildonna lo riceverà.	Bernardus cerca Iulius. Nena ritorna da Angela.
	4	Nena informa Angela del piano macchinato e discutono su quanto denaro dare a Bernardo per la sua discrezione.	Bernardus cerca Iulius.
	5	Dopo aver cercato a lungo, Bernardo trova Iulius (pensando ancora all'incontro che avrà con Valeria) e gli offre un modo per trovare piacere quella notte. Accordano che il facchino andrà a prenderlo alle quattro di notte.	
	6	Iulius non sa che cosa fare, dato che adesso ha troppe donne a cui accontentare. Alla fine, decide di andare da quella che ha cercato lui e non da quella a cui ha dovuto pregare per vedere.	Bernardus s'incammina verso casa di Angela.
	7	Bernardus arriva a casa di Angela per raccontarle quanto concertato con Iulius.	
Entracte II (intermezzo III)		<i>La pastorella mia che m'inahora:</i> la donna amata, al tramonto, cinge in capo al montone dell'amato una corona così bella che farebbe che la costellazione del	

		montone (quel del vello d'oro che nella mitologia aveva salvato Frisso) volesse cambiarsi con esso.	
Atto III	1	È l'ora dell'appuntamento in casa di Valeria, ma Iulius non compare. La nobildonna, innervosita e ingelosita, pensa che sia stata colpa della serva, Oria, che si difende delle accuse, o che il giovane stia da un'altra donna. Dopo aspettarlo per un'ora, la smette.	Bernardus raccoglie Iulius all'osteria.
	2	Iulius e Bernardus arrivano da Angela dall'ingresso d'acqua, per evitare che il forestiero riconosca il posto, poiché l'identità della nobildonna deve rimanere nascosta. Nena informa la padrona dell'arrivo ed ella si mette appunto una cuffia per occultare la propria faccia e va al suo incontro. I servi spariscono in cucina.	
	3	Consumazione del desiderio amoroso.	Nena e Bernardus in cucina.
Intermezzo IV		<i>I vostri bell'ochii un caro velo:</i> la voce poetica, guardando la donna amata con la faccia coperta da un velo bianco, crede di morire di amore.	Iulius e Angela in letto.
	4	Nena e Bernardus, ore dopo, aspettano ancora e, volendo sapere cosa succede, si mettono a sentire.	
	5	Angela chiede Iulius se sia invaghito di qualche donna a Venezia e lui risponde di sì, di una che abita a San Barnaba. Dunque, lei gli chiede di non avvicinarsi ad ella, perché se lo facesse, morirebbe di dolore. Il giovane promette di non farlo.	I servi spiano.
	6	Bernardus s'impazienta (sono già le dieci), bussa alla porta e avvisa Angela che bisogna partire. Prima di lasciare andare l'amante, Angela gli dà in dono una catenina d'oro perché si ricordi di lei e rispetti la promessa.	
	7	Nena e Bernardus approntano tutto, gli innamorati si congedano e Iulius e Bernardus partono.	
Atto IV	1	Oria va in albergo cercando Iulius per chiedergli nuovamente di andare da Valeria a porgerle spiegazioni.	
Intermezzo V		<i>Occhi, i' rengratio voi che fosti quelli:</i> l'io ringrazia i propri occhi, poiché grazie ad essi l'immagine della donna amata è impresa nel suo cuore e nessuno potrà fargli scordarla.	
	2	Da solo, dopo aver parlato con Oria, Iulius si meraviglia di quanto accaduto la notte prima e decide che andrà da Valeria con l'intenzione di conoscerla e parlarle, ma mantenendosi fedele ad Angela.	
	3	Valeria, impaziente, aspetta l'arrivo di Iulius.	
	4	Iulius, per strada, dubita su come agire con Valeria. La sua determinazione di mantenersi fedele ad Angela cade.	
	5	Il forestiero arriva e Valeria lo rimprovera per presentarsi armato. Litigano, la nobildonna scopre la collana, e dunque, il tradimento. Il giovane cerca di difendersi e mente sull'origine del gioiello ma Valeria non lo crede e lo caccia di casa.	
	6	Iulius è infastidito ma anche lieto, poiché adesso non dovrà scegliere fra le due donne.	
Entracte III (intermezzo VI)		<i>Questi bianchi papaver, queste nere:</i> il Sonno, portatore di pace e riposo, agisce su tutti tranne sulla donna amata, che non riesce ad addormentarsi.	
Atto V	1	Il mattino successivo, Oria esce a cercare Iulius, poiché la padrona si è pentita del suo atteggiamento e vuole sistemare le cose.	

	2	Bernardus va a trovare Iulius per concertare un appuntamento in nome di Angela. Si trova con Oria, litigano, e va via. Oria supplica Iulius di andare da Valeria quanto prima, ed egli, che prima non voleva, finisce per accettare.	
	3	Il forestiero decide che se Bernardus non gli dirà il nome dell'ignota nobildonna, la lascerà e andrà da Valeria.	
Intermezzo VII			
	4	Arriva Bernardus, Iulius chiede il nome di Angela ma lui non confessa e va via.	
	5	Iulius va da Valeria.	
	6	Oria vede arrivare Iulius, gli innamorati fanno pace. Valeria congeda Oria raccomandandole di preparare tutto per non essere disturbata da nessuno, principalmente dal marito.	

20.- Tema principale: passione amorosa.

21.- Temi secondari: adulterio, gelosia, amore come malattia.

V.- Luogo

22.- Luogo generale: Venezia.

23.- Continuità di luogo fra gli atti e luoghi particolari: I/II/III/IV_V

24.- Identità di luogo fra le scene: I.1-2: strada; I.3: casa di Valeria; I.4: casa di Angela; II.1-2: strada; II.3: osteria; II.4: casa di Angela; II.5-6: strada; II.7: casa di Angela; III.1: casa di Valeria; III.2-7: casa di Angela; IV.1-2: strada; IV.3: casa di Valeria; IV.4: strada; IV.5: casa dei Valeria; IV.5-V.3: strada; V.4-5: osteria; V.6: casa di Valeria.

VI.- Tempo

25.- Durata totale dell'azione: quattro giorni e tre notti. L'azione comincia di giorno e finisce di sera, ma all'interno del dramma ci sono riferimenti a tre notti successive, due delle quali vengono messe in scena.

26.- Soluzione di continuità fra gli atti: I/II/III/IV/V.

27.- Soluzione di continuità all'interno degli atti: fra I.2 e 3 c'è un salto di qualche ora, dal pomeriggio alla sera; fra I.3 e 4 passano diverse ore, fino alla notte profonda; fra I.4 e II.1 passano alcune ore, fino al mattino; fra II.7 e II.1 c'è un salto dalla sera alle tre di notte; all'interno di III.3, passa qualche ora; fra III.5 e III.6 c'è un'ellissi del tempo fra le otto di notte e l'alba, alle dieci; fra III.6 e IV.7 passa qualche ora; fra IV.1 e IV.2 c'è un salto dal mattino alla sera; fra IV.6 e V.1 c'è un salto dalla notte al mattino; fra V.3 e V.3 passano diverse ore, fino alla sera.

28.- Indicazioni precise sul momento temporale presenti nel testo del dramma o nelle didascalie:

II.5.5 BERN. [...] A' 'l po' esser vintadò, o li après.

II.6 GIU. [...] Già è sera. A l'Osteria me riduco.

III.1.1 VAL. El xè sonao tre ore e costù no vien.

III.1.8 ORIA Nol vegnerà pì. Presto xè quattro ore.

III.4.1 BERN. A' 'l sona! sona oto ori.

III.6.3. BERN. Ah, diavol! n'het sentut? Des ori.

IV.3.5 VAL. [...] Che ora xè adesso?

IV.3.6 ORIA Do, sonae.

VII.- Rispetto della regola delle tre unità

29.- Tempo: no. L'azione copre una durata complessiva di quattro giorni e tre notti.

30.- Luogo: sì, nel senso ampio, poiché tutto avviene a Venezia, sebbene ci siano diverse localizzazioni: la casa di Angela, la casa di Valeria, l'osteria e la strada

31.- Azione: sì. Benché si possa ragionare che ci siano due linee d'azione (conquista di Iulio da parte di Angela e conquista di Valeria da parte di Iulio), entrambe hanno come filo conduttore la passione amorosa e la vicenda con Angela può essere vista come uno scoglio che impedisce la notte amorosa con Valeria.

VIII.- Elementi materiali, performativi e didascalici

32.- Uso di particolari oggetti: collana e lettera. Angela regala a Iulio una collana perché si ricordi di lei e non la tradisca. Più tardi, Valeria la scopre, e proprio al riconoscerla, si rende conto di essere stata tradita e respinge Iulio. La collana è, dunque, l'elemento che causa un'ulteriore complicazione della vicenda prima dello scioglimento. Un altro oggetto di rilievo è la lettera che Valeria fa arrivare a Iulio tramite Oria, in cui si scussa per il suo atteggiamento quando scoprì la collana.

33.- Uso di scene con ampia presenza di attori: III.2, 6 e 7: tutte e tre uniscono in scena quattro personaggi (Bernardo, Nena, Angela e Iulio), un numero inusuale tenendo conto del fatto che la commedia ne ha sei e le nobildonne, e le loro cameriere, non coincidono mai in scena. Questa quantità di personaggi si corrisponde con i momenti che precedono e succedono la notte di passione fra Angela e Iulio e include quanti implicati nell'affare.

IX.- Eventuali dati d'importanza presenti nei paratesti proemiali

34.- Eventuali dati d'importanza: prologo: considerazioni sull'effetto della passione amorosa sulle donne, non soltanto oggetto, ma soggetto.

8.3. IPOTESI DI DIVISIONE DELLA COMMEDIA E STRUTTURAZIONE DEGLI INTERMEZZI

	Scene e intermezzi Padoan, 1994	Vescovo, 2007	Vescovo, 2012	Appendice 1
Atto I	1 – Iul., Or. Intermezzo I: <i>Veramente, madona, in me l'ardore.</i> 2 – Or., Val. Intermezzo II: <i>Com'avrò dunque il frutto.</i> 3 – Ang., Ne.	1 – Iul. 2 – Iul., Or. 3 – Or., Val. Intermezzo I: <i>Veramente, madona, in me l'ardore.</i> 4 – Ang., Ne. Intermezzo II: <i>Com'avrò dunque il frutto.</i>	1 – Iul., Or. 2 – Or., Val. Intermezzo I: <i>Veramente, madona, in me l'ardore.</i> 3 – Ang., Ne. Intermezzo II: <i>Com'avrò dunque il frutto.</i>	1 – Iul. 2 – Iul., Or. 3 – Or., Val. Intermezzo I: <i>Veramente, madona, in me l'ardore.</i> 4 – Ang., Ne. Intermezzo VI: <i>Questi bianchi papaver, queste nere.</i> ¹²⁰
Atto II	1 – Ne., Ber., 2 – Or., Iul. 3 – Ne., Ang. 4 – Ber., Iul. 5 – Ber., Ang.	1 – Ne. 2 – Ne., Ber. 3 – Or., Iul. 4 – Ne., Ang. 5 – Ber., Iul. 6 – Iul. 7 – Ber., Ang. Intermezzo III: <i>La pastorella mia che m'inaamora.</i>	1 – Ne., Ber., 2 – Or., Iul. 3 – Ne., Ang. 4 – Ber., Iul. 5 – Ber., Ang. Intermezzo III: <i>La pastorella mia che m'inaamora.</i>	1 – Ne. 2 – Ne., Ber. 3 – Or., Iul. 4 – Ne., Ang. 5 – Ber., Iul. 6 – Iul. 7 – Ber., Ang. Intermezzo III: <i>La pastorella mia che m'inaamora.</i>
Atto III	1 – Val., Or. Intermezzo III: <i>La pastorella mia che m'inaamora.</i> 2 – Ber., Iul., Ne., Ang.	1 – Val., Or. 2 – Ber., Iul., Ne., Ang.	1 – Val., Or. 2 – Ber., Iul., Ne., Ang. 3 – Ang., Giu.	1 – Val., Or. 2 – Ber., Iul., Ne., Ang. 3 – Ang., Giu.

¹²⁰ Indipendentemente della collocazione qui proposta, manteniamo il numero dell'intermezzo seguendo l'ordine del manoscritto originale.

	Intermezzo IV: <i>I vostri bell'ochii un caro velo.</i> 2 – Ber., Iul., Ne., Ang.	Intermezzo IV: <i>I vostri bell'ochii un caro velo.</i> 3 – Ang., Iul. 4 – Ber., Ne. 5 – Ang., Iul. 6 – Ber., Ne, 7 – Ne, Ber, Ang, Iul.	Intermezzo IV: <i>I vostri bell'ochii un caro velo.</i> 2 – Ber., Iul., Ne., Ang.	Intermezzo IV: <i>I vostri bell'ochii un caro velo.</i> 3 – Ang., Iul. 4 – Ber., Ne. 5 – Ang., Iul. 6 – Ber., Ne, Ang, Iul. 7 – Ne, Ber, Ang, Iul.
Atto IV	1 – Or. Intermezzo V: <i>Occhi, i' rengratio voi che foste quelli.</i> 1 – Iul. 2 – Val., Or. 3 – Iul., Val., Or. 4 – Iul. Intermezzo VI: <i>Questi bianchi papaver, queste nere.</i> 5 – Or.	1 – Or. Intermezzo V: <i>Occhi, i' rengratio voi che foste quelli.</i> 2 – Iul. 3 – Val., Or. 4 – Iul. 5 – Val., Iul., Or. 6 – Iul. Intermezzo VI: <i>Questi bianchi papaver, queste nere.</i> 1 – Or. Intermezzo VII: <i>Pomo, felice pomo, che di longa.</i>	1 – Or. Intermezzo V: <i>Occhi, i' rengratio voi che foste quelli.</i> 1 – Iul. 2 – Val., Or. 3 – Iul., Val., Or. 4 – Iul. Intermezzo VI: <i>Questi bianchi papaver, queste nere.</i> 5 – Or.	1 – Or. Intermezzo V: <i>Occhi, i' rengratio voi che foste quelli.</i> 2 – Iul. 3 – Val., Or. 4 – Iul. 5 – Val., Iul., Or. 6 – Iul. Intermezzo II: <i>Com'avrò dunque il frutto.</i>
Atto V	1 – Ber., Iul., Or. Intermezzo VII: <i>Pomo, felice pomo, che di longa.</i> 2 – Ber., Iul. 3 – Or., Val., Iul.	2 – Ber., Iul., Or. 3 – Iul. 4 – Ber., Iul. 5 – Iul. 6 – Or., Val., Iul.	1 – Ber., Iul., Or. Intermezzo VII: <i>Pomo, felice pomo, che di longa.</i> 2 – Ber., Iul. 3 – Or., Val., Iul.	1 – Or. 2 – Ber., Iul., Or. 3 – Iul. Intermezzo VII: <i>Pomo, felice pomo, che di longa.</i> 4 – Ber., Iul. 5 – Iul. 6 – Or., Val., Iul.