

LORENZO TOMASIN

*Lettura linguistica della Veniexiana**

1. *Il manoscritto, l'opera, l'autore*

La maggior parte delle opere considerate canoniche nella nostra letteratura è tale perché ritenuta altamente rappresentativa dell'epoca in cui è stata prodotta; quasi tutti quelli che annoveriamo oggi tra i capolavori letterari italiani, in altre parole, rappresentano ai nostri occhi il meglio tra ciò che il loro secolo produsse, e tale eccellenza è in genere convalidata, *a posteriori*, dal grande successo che essi ebbero immediatamente dopo la loro composizione, o al massimo entro il volgere di una generazione. Anche per questo è difficile indicare un classico della letteratura italiana che non abbia avuto, attraverso i secoli, una fortuna, cioè una vicenda di trasmissione e di lettura magari alterna, ma continua. Decisamente raro è il caso di opere rimaste del tutto ignote per centinaia d'anni a causa di una tradizione filiforme, che le ha tenute nascoste in pochi sperduti manoscritti, o addirittura in copie uniche, fino al giorno in cui qualcuno le ha scoperte e pubblicate, consentendo loro un successo ritardato di vari secoli, ma clamorosamente superiore a quello che esse ebbero tra gli stessi contemporanei. È giusto ciò che accadde alla *Veniexiana*, in cui il consenso critico (al quale s'accompagna un notevole successo sulle scene e persino – pur in forma deteriore – nelle sale cinematografiche) riconosce uno dei prodotti più alti del teatro italiano del Rinascimento, e che, composta quasi certamente in funzione di una rappresentazione privata, domestica, e forse mai messa in scena, cadde subito nell'oblio. Restandovi fino al giorno in cui Emilio Lovarini la scoprì nell'unico manoscritto che la conserva (il Marc. It. IX 288 = 6072) e la pubblicò nel 1928¹.

Un insolito destino, in effetti, accomunò questa commedia agli altri testi teatrali confluiti, nella prima metà del Cinquecento, nello zibaldone in cui il veneziano Stefano Magno, collezionista appassionato di ogni forma d'opera d'arte e all'epoca Magistrato alle Pompe, cioè soprintendente-controllore degli spettacoli pubblici veneziani², copiava di proprio pugno o inseriva (come nel nostro caso) le migliori fra le opere teatrali che giungevano sul suo scrittoio di censore. A quello stesso manoscritto – passato nei secoli per le mani di vari altri illustri possessori – dobbiamo così la sopravvivenza dell'unico testimone della *Pastoral* di Ruzante, ma anche di altre opere di minor impegno, come la farsa anonima *Bulesca*³ e la modesta commedia *Ardelia*, anch'essa di ignoto⁴. L'anonimato dell'autore si spiega facilmente nel caso di queste due ultime *pièces*, che già all'epoca dovevano apparire frutti di una produzione teatrale 'minore', di mero intrattenimento; e altrettanto bene si spiega l'indicazione dell'autore nel caso della *Pastoral*, opera giovanile sì, ma di un personaggio che al-

l'epoca si era già affermato come un protagonista della vita teatrale veneziana. Tutt'altra cosa, invece, l'anonimato della *Veniexiana*, che fin dalla sua testa (il titolo) e dalla sua coda (il motto con cui, come vedremo, si chiude il manoscritto della commedia, non destinato ad essere recitato bensì a fungere da avvertimento per il lettore) fa intuire il motivo per cui l'intestazione «Comedia de» (carta 71r) restava sospesa, lasciando in bianco lo spazio in cui ci si aspetterebbe il nome dell'autore.

Veniexiana (non *Venexiana*, come leggeva Lovarini nella sua edizione) significa, secondo un modulo abbastanza comune nella letteratura teatrale italiana del Rinascimento, 'commedia di Venezia', 'commedia ambientata a Venezia'; gioverà ricordare, a tal proposito, che appunto *Veniexia* o *Veniesia* era la forma abituale, in veneziano, del toponimo, che solo modernamente, mantenendo la tradizionale grafia con *x*, usata in antico per la *s* sonora, ha mutato la corrispondente pronuncia per influsso della forma latina, o latineggiante, *Venetia* e del corrispondente italiano *Venezia*. Tale ambientazione, lungi dall'essere generica e meramente coloristica, va intesa nel senso più pertinente e restrittivo, come informa appunto il *colophon* del manoscritto, posto a suggello dei testi poetici di autori contemporanei che, ricopiati di seguito alla fine dell'ultimo atto, dovevano fungere da intermezzi della rappresentazione scenica (ci torneremo oltre): «non fabula, non comedia, ma vera istoria». L'epigrafe è preceduta, anzi, nella stessa carta del manoscritto, da un ammicco ancor più esplicito, affidato a coppie di distici elegiaci: «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» 'Per qual ragione sia stato narrato l'amore di tali che io conosco soltanto di nome; quali donne, una coniugata e una vedova, amino contemporaneamente uno stesso uomo (l'una e l'altra si volge al giovane, è turbata e infiammata), di', di grazia. Tu leggi, apprendi, taci', secondo la traduzione-interpretazione di Padoan⁵.

Una storia vera, dunque, e abbastanza scabrosa da consigliare la lettura 'tacita' da parte del destinatario non meno che il prudente anonimato dell'autore. Ecco, in sintesi, la trama della commedia (preceduta da un Prologo rivolto come di consueto agli «spectatori» e dedicato a un motivo tipico della cultura rinascimentale, quello della natura di Amore e della sua potenza, in particolare nel cuore femminile, facile preda della passione più distruttiva):

ATTO I. Il giovane forestiero lombardo Iulio giunge a Venezia e si innamora di Valiera, nobildonna sposata di cui egli inizialmente ignora lo status. Ne avvicina quindi la serva, Oria, ma da questa viene respinto sdegnosamente. In seguito, però, Oria viene rimproverata dalla padrona per non aver dato ascolto al giovane, di cui Valiera stessa è invaghita. Anche Anzola, vedova di mezza età vicina di casa di Valiera, ha notato il giovanotto, e una notte si infila nel letto della serva Nena e le confida il suo bruciante desiderio di possedere Iulio.

ATTO II. La serva Nena viene mandata da Anzola alla ricerca del giovane, e per trovarlo si rivolge al facchino bergamasco Bernardo, vecchio amico di famiglia. Nel frattempo, Oria rivede Iulio e gli riferisce il messaggio – assai conciliante – della padrona, in-

vitandolo per quella sera. Nena torna dalla padrona e Bernardo rintraccia anch'egli Iulio, col quale combina un appuntamento amoroso con Anzola per la sera stessa.

ATTO III. Iulio viene atteso invano da Valiera: prelevato in barca da Bernardo, è condotto segretamente a casa di Anzola dove trascorre una notte d'amore con la vedova. Nel corso di un appassionato dialogo amoroso, Iulio riceve da Anzola una collana, quale pegno di fedeltà. Nel frattempo, in un'altra stanza della casa di Anzola, Nena e Bernardo si intrattengono discorrendo.

ATTO IV. Oria rintraccia nuovamente Iulio e questi avanza scuse e pretesti per la mancata comparsa della notte precedente, promettendo che andrà a casa di Valiera. Oria riferisce, e Iulio in effetti si presenta: ma Valiera riconosce la collana donata da Anzola e respinge il giovane con una scenata di gelosia. Iulio si allontana lamentandosi per la conclusione dell'affare, ma il giorno seguente Oria torna a cercarlo, mandata dalla padrona, per attrarlo nuovamente a casa.

ATTO V. Bernardo prima, e poi Oria, incontrano Iulio e gli propongono entrambi un incontro con le rispettive padrone. Dopo essersi consultato con sé stesso, il giovane sceglie Valiera e respinge quindi Bernardo. Si reca quindi alla casa della giovane sposa, dove il suo arrivo è annunciato dalla serva; i due si preparano quindi a una notte d'amore.

Che la dichiarazione di veridicità non sia un mero espediente letterario è stato dimostrato magistralmente da Giorgio Padoan. La sua edizione della *Veniexiana*, uscita nel 1974 e riedita, con ulteriori miglioramenti, nel 1994⁶, fece luce almeno parziale sui tre misteri che, anche dopo l'opera di Lovarini, continuavano a gravare sulla commedia: l'identità dell'autore, l'anno di composizione dell'opera (questione molto importante, soprattutto per la valutazione dell'originalità del testo e del suo posto nel panorama letterario e teatrale contemporaneo), il nesso tra i fatti narrati nella commedia e la realtà storica.

Quanto all'autore, Padoan ha facile gioco nell'escludere che egli sia – come aveva ipotizzato Lovarini – Girolamo Fracastoro, il medico e filosofo padovano a cui spettano due delle canzoni riportate in calce al manoscritto, per gli intermezzi (le altre sono di Andrea Navagero, Pietro Barignano, Jacopo Sannazaro, Girolamo Verità e di un P.A. da identificarsi quasi certamente con Pietro Aretino). Altrettanto improbabile, secondo lo stesso Padoan, che l'autore del testo coincida col copista materiale del manoscritto, che nel *colophon* si firma «fidelis s(er)vus Hieronimus Zarottus»: grazie allo stesso Padoan sappiamo infatti che un Girolamo Zarotto è citato fra gli autori di una compagnia di dilettanti che recitarono negli anni quaranta del Cinquecento la commedia *Crivello*, tramandata dal codice marciano It. XI 90 (= 6774); ma è più probabile che l'uomo di teatro che trascrive qui il testo con svariati errori, fraintendimenti e spostamenti di porzioni di testo spiegabili con un antigrafista piuttosto disordinato, abbia solo ricopiato la commedia, forse in seguito a (o in funzione di) una messa in scena. Agli argomenti di Padoan si può forse aggiungere il fatto che difficilmente un copista-autore si firma nel *colophon* ma lascia in bianco, come in questo caso, l'indicazione del frontespizio («comedia de...») – sempre che *colophon* e frontespizio spettino nel manoscritto

alla stessa mano, come pare (ma il rilievo è reso incerto dalle condizioni del manoscritto, di cui si diceva). L'ipotesi più probabile, insomma, è che chi ha composto la *Veniexiana* abbia voluto restare anonimo fin da principio. E ci sia riuscito⁷.

Quanto alla data di composizione, essa è fissata da Padoan con dovizia d'argomenti al 1536, con approssimazione al massimo di un anno. Non troppo stringente è la deduzione affidata ad una battuta di Oria, che «col tono di chi dice “sono storie di nessun fondamento, mi si vuol prendere in giro!” esclama: “Sì, oxelle!” (III 6)». Padoan osserva che «le oselle erano medaglie d'argento che si iniziarono a coniare il 27 giugno 1521 e venivano distribuite dal doge ai nobili che sedevano in Maggior Consiglio in sostituzione del donativo di cinque anitre palustri che per antichissima tradizione egli era tenuto a dare nel dicembre di ogni anno, donativo divenuto difficoltoso e per le guerre e per la scarsità di uccellazione. La regalia delle oselle non mancò di sollevare critiche ed ironie, anche per l'esiguità del valore della medaglia (31 soldi): di qui probabilmente quel detto proverbiale⁸. Poiché, tuttavia, di un simile detto proverbiale non sarebbe rimasta alcuna altra traccia né in testi coevi né successivi, sarà forse meglio leggere diversamente il passo, intendendo «sì, oxellé» ‘sì, mi prendete in giro!’; si avrebbe così una frase di senso più trasparente, e l'occorrenza tutt'altro che isolata di un verbo, *oxelar* ‘uccellare’, ‘prendere in giro’, attestato sia nel veneziano di quel secolo⁹, sia ancora nel dialetto moderno¹⁰. Oria, che pende dalle labbra della padrona per conoscere la ragione della mancata comparsa di Iulio («ché? Disé!») resta spiazzata, nella sua ingenuità, dalla risposta di lei («Qualche morosa che vul dormir co esso») e reagisce con un moto confuso, di grande naturalezza.

Ben più utile è un'altra spia individuata da Padoan per la cronologia del testo, sempre di natura storico-numismatica: si tratta dell'accenno ai «Mozenighi gniovi ... de zeca» (II 145), cioè a una moneta d'argento fatta coniare in origine da Pietro Mocenigo nel 1475, ma sparita dalla circolazione negli anni tra il 1510 e il 1522, quindi riconiata in abbondante quantità da Andrea Gritti tra il 1524 e il 1525: periodo che, giustamente, viene adottato come sicuro *terminus post* da Padoan. In base allo stesso accenno usato da Lovarini in favore della datazione alta della commedia, cioè quello in cui il facchino bergamasco Bernardo proclama la propria «fed gubelina» ‘fede ghibellina’ per cattivarsi la fiducia di Iulio, «duchesco» e quindi ghibellino a sua volta, Padoan ha buon gioco nell'osservare che solo dalla fine d'ottobre del 1535 (morte di Francesco Sforza e cessione di Milano agli Imperiali) «un suddito del ducato di Milano poté propriamente dirsi, giuridicamente e di fatto, diretto suddito imperiale¹¹. Se con questo dato si combina l'accenno ai «Mozenighi gniovi ... de zeca», il *terminus ante* può essere ipotizzato da Padoan alla morte del doge Gritti, dopo la quale quella moneta non poteva più essere definita ‘nuova di zecca’: 1538. L'intervallo 1535-1538 risulta dunque essere quello di massima probabilità per la composizione della *Veniexiana*, e all'interno di questo già ristretto arco cronologico la magistrale perizia storico-archivistica di Padoan consente ulteriori limitature, che di fatto restringono il campo all'anno sopra indicato.

Non basta: che l'autore della *Veniexiana* sia attentissimo ai particolari realistici e riproduca con estrema fedeltà luoghi e circostanze è stato documentato dall'editore in una ricostruzione molto minuziosa (ad esempio: «risulta rigorosamente rispettato persino l'orario del burchiello che da Santa Croce ... collegava per via d'acqua Venezia con Padova»¹²). È in particolare nell'individuazione dei personaggi adombrati dai protagonisti della commedia, e segnatamente delle due dame amanti di Giulio, che l'istruttoria di Padoan diviene vertiginosa, riuscendo a dimostrare senz'ombra di dubbio la pertinenza di nomi, cognomi e indirizzi: egli ricostruisce nei minimi dettagli l'identità delle due donne messe in scena, davvero arditamente, dall'anonimo autore. Due componenti, cioè, di una delle più illustri famiglie del patriziato: Valiera Valier, sposa nel 1535 dell'Avogador de Comun Giacomo Semitecolo, abitante nella contrada di San Barnaba, e Anzola Valier vedova dal medesimo 1535 di Marco Barbarigo, all'epoca quarantenne, imparentata alla stessa Valiera per tramite della sorella di questa, Laura (citata in un passo della commedia: «la Laurina, mia suor» V. 58) che le era cognata, e anch'essa abitante nella parrocchia di San Barnaba. Aggiunge Padoan: «Ultimo tocco: medico a San Barnaba, e dei Valier, era quel cremasco Antonio Secco (cfr. I.48: «chiameremo misser Antonio, el nostro medico») venuto ad abitare a Venezia nel 1531»¹³.

2. I personaggi

L'azione, insomma, si svolge tutta in un luogo ben individuato e ben riconoscibile ad un pubblico veneziano, e i suoi protagonisti sono tratteggiati con un realismo quasi sfrontato, che tuttavia non dipende solo dall'esistenza di modelli ben reali. Lo spessore e la coerenza psicologica di tutti i personaggi della *Veniexiana* rappresentano, in effetti, due dei pregi più alti della commedia e riguardano sia le due dame protagoniste, sia le rispettive serve e l'intermediario Bernardo, sia infine il giovane Iulio.

Anzola è, anche in termini di presenza sulla scena (cioè di numero ed estensione delle battute) il personaggio più importante della commedia, non a caso scelto modernamente da tutte le prime attrici chiamate a mettere in scena la *Veniexiana*. La vedova di mezza età, costretta dalle convenzioni sociali a non avere una nuova vita relazionale e sessuale (alle *relictæ* si poneva l'alternativa tra le nuove nozze, in genere con mariti più anziani e spesso a loro volta vedovi, e la scelta di una vita ritirata e aliena da qualsiasi concessione alla mondanità e ai piaceri della vita, pena la perdita dell'onore e, soprattutto, dei beni), è un grumo di pulsioni incontrollabili. L'attrazione per il giovane uomo d'armi lombardo; l'atteggiamento oscillante fra sottomissione erotica e tenerezza quasi materna nei confronti del più giovane partner; il contrasto fra repressa vitalità sessuale (simboleggiata dal *panesello* nero che coprendo castiga la sua bellezza) e assurdo timore di essere ormai troppo vecchia per esercitare un'attrattiva. Eccola mentre dona a Iulio un prezioso monile, in pegno d'amore.

Fio caro, dolçe, bello, d'oro, daspo' che t'ho donao la persona e la vita, voio che per amor mio ti acete anco questo puoco presente: questa caenella d'oro, che sempre xé sta compagna de la to tetina, e questo smeraldin: uno, perché ti t'arecordi che ti xé li-gao a mi per sempre; l'altro perché ti sappia che l'amor mio xé 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. [III.144]

Pur se meno tormentata di Anzola, anche Valiera è perfettamente tratteggiata nella sua fenomenologia (anzi patologia) amorosa. Inizialmente più sicura di sé e delle proprie attrattive, la giovane sposa di un «Misser» sessualmente inappagante subisce una rapida metamorfosi quando scopre il trascorso amoroso di Iulio con la vicina di casa Anzola. Al puntiglio e alla gelosia naturali (quelli che la portano a respingere sdegnosamente e quasi istintivamente il giovane durante il primo tempestoso appuntamento), Valiera aggiunge la fiera della propria condizione sociale, che a differenza della vedova Anzola ella può esibire con l'alterigia di una donna nel fiore della propria vitalità. Se, come risulta dalla ricostruzione di Padoan, Valiera era probabilmente il nome reale della nobildonna adombrata da questo personaggio, è pur vero che esso si presta bene a caratterizzare una donna così sicura di sé e del proprio lignaggio: si tratta in effetti di uno di quei tipici nomi femminili che la tradizione del patriato veneziano ricavava dal cognome dei casati più in vista e attribuiva alle componenti stesse di quelle famiglie (si pensi al Foscarina reso poi celebre da D'Annunzio, o al più raro Vendramina che compare già in testi veneziani del Trecento¹⁴). Ecco un dialogo di Valiera con la sua serva (introduco, nella già citata battuta di Oria, la lezione *oxellé* di cui sopra).

VALIERA El xé sonao tre ore e costù no vien. Ti non g'ha parlo chiaro, Oria.
 ORIA Mi g'ho parlo chiarissimo. Forsi che 'l ghe xé intravegnuo qualche disconzo, che non ha podesto vegnir.
 VALIERA Sastu che?
 ORIA Che? Disé?
 VALIERA Qualche morosa che vul dormir co esso!
 ORIA Sì, oxellé!
 VALIERA L'è manna che no se cata cusì per tuto, questi fii che par anzoli. E po' el xé forestier, che se ne puol piar piaser, e po' va fuora, che no ti sta sempre in gli ochii.
 ORIA Nol vegnerà pi. Presto xé quatro ore!
 VALIERA Ti ghe doveve dir che mi ghe volea ben!
 ORIA Se m'avesse ditto, cussì ghe averave ditto, mi.
 VALIERA No sastu che a un tal fio no se ghe pul dir de no?
 ORIA Mi no siò cognoser, e taser.
 VALIERA Ti pul ben pensar che a ognun piase quello che xé bello e che ognun manza volentier de bon, sastu?
 ORIA Ma mi non savea tanto avanti.
 VALIERA Vèdestu? un'altra farà meio che mi, in questa notte!
 ORIA Se nol xé veguo adesso, vegnerà doman. Seramo la porta; nol spetamo pì.
 VALIERA Ancora un gozin, e no pì.
 ORIA Digo che non vegnerà pì. Aldé quante ore!
 VALIERA O grama mi! el xé tardi. Orsù, andemo.

Quasi certamente inventati, a differenza di quelli delle padrone, sono invece i nomi delle due serve della *Veniexiana*, che difficilmente si ispirano a personaggi reali e che nondimeno mostrano una caratterizzazione psicologica di finissimo pregio. Così, al servizio della giovane Valiera sta la giovane Oria, il cui candore appena velato di una malizia quasi adolescenziale ne fa uno dei personaggi più riusciti della commedia. Oria, il cui venezianissimo nome deriva dal latino *Aurea* ed è tra i più antichi e illustri della tradizione lagunare, è divisa tra la fedeltà alla padrona e il timore reverenziale nei confronti del «Miser»; relativamente pudica (tanto da commentare con sorpresa la fretta con cui la padrona si rappacifica col fedifrago Iulio e lo ammette in casa propria) e orientata più alle nozze – per le quali non disdegna l’offerta di un contributo in denaro dall’amante della padrona – che ai possibili amorazzi con un facchino («andé al vostro viazo, ché non voglio niente da fachini», risponde sdegnata alle rudi *avances* di Bernardo, che la ha apostrofata con un doppio senso da taverna: «Che andif fazand, olà? Çirchèf da vo la manestra?»). La sua perplessità, davvero *naïve*, di fronte alle bizzze erotiche della padrona emerge bene nei due monologhi che aprono e chiudono il quarto atto.

Cusi no l’ha ben: l’altro zorno Madonna gera vergonzosa; mo xé fastidiosa. Perché el zovene no xé veguo, me manda a l’Osteria a veder zò che ’l sa dir. Ghe voio dir che ’l xé travegnuo uno pericolo grande, perché nol xé 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.
/.../

O Dio, Dio! chi xé mai quel savio, se ’nde fosse bon predicador, che sapesse compiar a una zentildonna? Ier sera Madonna gera scorozàa cun Missier Iulio e non l’ha volesto a parte nisuna; adesso essa xé rabiosa e lo vul, o vivo o morto; e non vul pì parlar né de Madonna 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 xé scorazao e no me vorà pì veder”; e mi diçea: “Perché l’aveu cazao?”; essa diçea: “Perché gera troppo zilosa”. E cusi m’ha sempre tegnuo desedaa. Pazienza! “Sastu zà che ti ha a dir a Miser Iulio?” che ’l vegna e che non guarda a parolle, ché Madonna xé 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 cusi serà fornio ogni fastidio.

Ben diversa dalla personalità di Oria quella di Nena: ipocoristico, secondo Padoan, di Elena, ma forse altrettanto valido per una Maddalena, nome dalle risonanze più lascive¹⁵; in ogni caso, nome popolareggiante di una serva non più giovanissima e ben più esperta della sua collega Oria. Se quest’ultima opera da sola, avvicinando il giovane Iulio con un misto di timidezza e petulanza, la scaltra Nena preferisce servirsi della mediazione di Bernardo (anzi del «Barnard fachin», com’ella lo chiama la prima volta che lo nomina: Padoan corregge *Bernardo* per uniformità con altre battute dello stesso personaggio, ma non è escluso che la serva potesse qui ricorrere alla forma autenticamente ber-

gamasca con la quale l'anziano baiulo doveva qualificarsi). Con lo stesso Bernardo, poi, Nena si intrattiene nottetempo con confidenza contubernale pur se non carnale, si noti: come ha giustamente osservato Padoan, a differenza di tante commedie del Rinascimento, la *Venitexiana* non mette in scena avventure erotiche tra servi parallele a quelle tra i padroni. Così, la stessa sensualità delle cameriere si manifesta non autonomamente, ma quasi come un riflesso di quella delle padrone: si dispiega, insomma, nel dialogo notturno fra Anzola e Nena, nel quale la serva ostenta ritrosia nelle parole, ma di fatto si presta, negli atti, alla simulazione erotica promossa dalla padrona. Impossibile, ovviamente, immaginare una simile complicità in una ragazza come Oria.

<ANGELA> Nena, dolçe, cara Nena, dòrmestu fia?

NENA Volea far un soneto: ché sun straca de voltarmi in questo benedeto letto.

ANGELA Ti xé in letto, e mi nel fuogo che me consuma.

NENA Che diseu, de fuogo?

ANGELA Le mie carne brüsciano. Moro de doia.

NENA Aveu frebe? Lassemme un puoco tocar.

ANGELA La frebe xé qua entro, nel cuor.

NENA De la bon'ora, chiamaremo misser Antonio, el nostro medico.

ANGELA No xé, in tuta Veniesia, si no un medico che sapesse medigar Anzola.

NENA No: si no quei che no xé castroni.

ANGELA Ti no intende. Digo un sol omo.

NENA Cussì voliu dir: un omo grande, bello, possente?

ANGELA Digo un sol: che xé un viso de anzolo, un musin d'oro, vegnuo qual dal Paradiso.

NENA Madona, tuti xé uomini.

ANGELA. Sì, ma questo xé el megio de quanti xé in Veniesia, in Levante, in Terraferma, in tuto 'l mondo.

NENA Ve par cussì, perché vu ghe volé ben.

ANGELA Che ben?! El xé 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 xé inamora in Valiera, qua presso casa.

NENA Iiih! El xé quel bel fio? Che voleu far d'un puto?

ANGELA Che, an? Varda sta bestia! Ti no scia, no?

NENA Disé un puoco zò che volé far.

ANGELA Butarghe cusì le braze al collo, zicar quele lavrine, e tegnirlo stretto stretto.

NENA E po, no altro?

ANGELA La languina in boca.

NENA Meio lo saverae 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 xé el zucaro!

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?

ANGELA Voio aver quel fio, mi.

NENA A che modo voleu far?
 ANGELA Cun danari e cun presenti.
 NENA Sì, cun zente che 'l sappa menar.
 ANGELA Cun tuto ziò che ti dirà.
 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?
 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.
 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 sporcarie che se dise in bordello, no sastu?
 NENA Se no dormo, le dirò; ma se dormo, non dirò gnente, mi.
 ANGELA Cara Nena, fa' un puoco el sbisao, per mio amor.

Il personaggio di Bernardo esce da una tradizione ricchissima, già nel primo Cinquecento, di precedenti e di modelli, e a sua volta destinata ancora a grande fortuna nella letteratura del tardo Rinascimento e persino dell'età successiva, ma se ne distacca per la totale mancanza di tipizzazione: nulla di più lontano di lui dal convenzionale zanni della Commedia dell'arte, come già notava Gianfranco Folena¹⁶. In Bernardo ritroviamo piuttosto il roccioso bergamasco spinto a Venezia dalle ondate migratorie che strappano orde di montanari lombardi alla povertà e alla carestia e li riversano tra le calli e i canali della Dominante, dove li si può sorprendere nell'atto di condurre barche da trasporto, di caricare e scaricare merci, di compiere piccoli servizi e commissioni per conto delle famiglie patrizie e cittadinesche. Silenziosi e fedeli quanto sanno esserlo i montanari, i facchini come Bernardo potevano essere considerati quasi alla stregua di membri della famiglia, tanto da essere cooptati come «santoli» (cioè padrini di battesimo: Bernardo lo è di Anzola) e tanto da ricevere incarichi di grande delicatezza come quello che la dama gli conferisce facendogli portare Iulio, nottetempo, in casa propria – in barca, si noti, così da confondergli le idee sull'ubicazione della dimora.

Vedendolo sballottato quasi come un oggetto sulla gondola che lo porta all'incontro con la sensuale matrona, si potrebbe essere tentati di considerare Iulio come un personaggio assai più tenue e quasi secondario nell'economia generale della commedia, quasi uno strumento nelle mani delle sue due innamorate. Giustamente Padoan mette in guardia da una simile, riduttiva interpretazione del personaggio: nell'ottica messa a fuoco dal prologo stesso della *Veniexiana* il giovane vagheggino lombardo non è affatto una figura passiva e scialba bensì l'unico fortunato amante a non essere contagiato dalla morbosa

passione, e a realizzare con freddo cinismo una duplice conquista erotica nella quale le donne appaiono come registi (in quanto sono loro a convocarlo nelle rispettive dimore, e in un caso anche a respingerlo e poi richiamarlo), ma di cui egli è in realtà l'unico vero fruitore, cioè, con le parole di Padoan, «l'unico che ne esce indenne ed anzi padrone»¹⁷.

3. *Le lingue della Venexiana: il toscano.*

Se dunque ben sei sono i caratteri psicologici compiutamente rappresentati nella *Venexiana*, almeno tre sono i piani linguistici di una commedia che, come tutta la grande produzione veneta del Cinquecento, fa della caratterizzazione dialettale dei personaggi un elemento di primaria importanza, nell'ambito di quello che Folena chiamò «plurilinguismo organico», tipico della produzione della prima parte di quel secolo: il veneziano parlato da Anzola, da Valiera e dalle loro serve, il bergamasco parlato dal facchino Bernardo e il caratteristico italiano parlato da Iulio, che è poi non molto dissimile dalla lingua in cui è scritto il *Prologo* della commedia.

Cominciamo da quest'ultimo: il linguaggio a base toscana ma a forte carica di latinismo ipercaratterizzato letterariamente ad ogni livello, parlato dal giovane lombardo, rappresenta al tempo stesso un poderoso artificio linguistico e un tratto di intelligente realismo. Diciamo subito che con il linguaggio di Iulio siamo ben lontani dal toscano boccaccian-petrarchesco dell'ideale bembiano che giusto negli anni venti-trenta del Cinquecento trionfava a Venezia: particolare che finora non sembra essere stato sottolineato e che qualche utilità potrà avere, forse, in occasione di un'eventuale riapertura delle ricerche sull'autore. Siamo, piuttosto, prossimi ai volgari decisamente artificiosi, nel senso di prodotti della condensazione *in vitro* di elementi linguistici di varia provenienza (sostanzialmente tre le componenti principali: latino – toscano – dialetto locale) impiegati nell'ambiente di molte corti italiane quattro-cinquecentesche. A tale mescolanza, e in particolare alla sua declinazione settentrionale (manifestantesi nei documenti di varie corti lombarde e venete) si rifa esplicitamente il linguaggio di Iulio, personaggio classicamente «cortigiano» sin nel nome, che secondo Padoan dissimula dietro la grafia anticheggiante una pronuncia volgare e toscaneggiante, *Giulio*, mentre è forse possibile che proprio l'assunzione di quella forma – in luogo del lombardo-veneto *Zulio* – alluda appunto ad una pronuncia latineggiante.

Anche se non dobbiamo dimenticare – torneremo anzi ancora su questo aspetto, più oltre – che il manoscritto unico della *Venexiana* è opera di un copista che potrebbe aver liberamente compromesso la patina linguistica originaria del testo, la copia non sembra aver alterato la grana stilistica complessiva dell'eloquio di Iulio. Di fatto, tratti toscani, tratti settentrionali e tratti latineggianti vi si alternano di continuo, rendendo possibile in qualche caso agnizioni su cui non sembra gravare il sospetto che si tratti di 'macchie' introdotte dal copista: è significativo, ad esempio, che le forme toscaneggianti *giovene* 1.1, 1.4,

1.18 ecc., *gioventù* II.87, con la palatale iniziale, si ritrovano solo in battute di Iulio, di contro a *zovene* I.21, II.1, II.10 ecc. e *zoventù* III.93 delle battute in veneziano (e a un *zoventut* III.158 di Bernardo); del resto, nelle battute dello stesso Iulio ricorrono anche forme di sapore dialettale non necessariamente attribuibili al copista, come, per restare allo stesso ambito, l'aggettivo *zentil* II.30 con affricata dentale, o le varie voci non anafonetiche, cioè tipicamente non-toscanne, del tipo di *aggiognere* (nel monologo iniziale del primo atto); per non parlare delle molte forme ibride, in quanto risultanti dalla combinazione tra elementi toscani ed elementi settentrionali, come è appunto tipico di tanti testi 'cortigiani' dell'epoca. Così, non sarà necessario considerare erronea (come fa l'editore) la forma pronominale *ze* nella frase «Dio ze adiuti» II.115 (Padoan stampa «Dio me adiuti»), visto che proprio quel *ze* non è altro che un toscano *ce* 'ci' ricondotto alla fonetica settentrionale (cioè con sostituzione dell'affricata dentale alla palatale). Spesseggiano poi, nel suo eloquio, le forme latineggianti: limitandoci al primo atto, ecco l'imperativo *firmative* I.4 (in cui alla vocale appunto latineggiante della prima sillaba s'accompagna il tipico morfema 'cortigiano' *-ati*, che non è né il toscano *-ate* né il dialettale *-è*, e arieggia piuttosto il latino *-atis* dell'indicativo)¹⁸; con maggiore prudenza vanno trattate invece le grafie latineggianti, che pure appaiono omogeneamente disseminate nelle battute di Iulio: ancora dal primo atto *effecto* I.1, *temptar* I.1, *prosumptuoso* I.4 ecc. Forme analoghe a quelle di cui trabocca il prologo, che in quest'ambito palesa un'oltranza ancor superiore a quella delle battute di Iulio, tanto da suggerire addirittura un parallelo con esperienze linguistiche coeve ma ben lontane dall'ideale bembiano, ossia gli ambienti da cui, di lì a pochi anni, scaturirà l'esperimento fidenziano:

Pinxero ingenuamente gli antichi Cupido, figliuol de Venere, un fanciul cieco, nudo, allato e pharetrato; animadvertendo la qualità ne l'incentivo amoroso – privo de raggion, girovago, spoliato de prudenzia – penetrar le interiore de ciaschun 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'obieto invaghiti, representano quello, alterato e dal proprio essere alieno, or eccellente or deterrimo. De qui nasce che, soffocata 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 intelletto. Oggi lo cognoscerete chiaro, o spectatori, quando lo amor smisurato de una nobile conterranea vostra odirete posto in un forrestieri giovineto, 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 la letizia dell'una e il dolore dell'altra, vedrete quanto Amore sia potente nelle donne, e fino a qual punto noi siamo vinti dalla sua forza.

Dove l'elemento classicheggiante domina a tutti i livelli, dalla grafia alla scelta lessicale, e ovviamente alla scelta stessa del tema: qualche contatto non generico, anzi, sembra accostare questo passo ad una elegia di Propertio, che

mi pare non sia stata finora richiamata dagli interpreti¹⁹, e che pure s'inserisce nel gran filone dell'iconografia rinascimentale d'Amore, di cui questa pagina rappresenta uno degli innumerevoli esempi.

4. *Le lingue della Venetiana: il veneziano.*

Veniamo dunque al veneziano, che dispiega una notevole ampiezza di registri espressivi, del tutto consona con la pluralità di usi cui il volgare cittadino era correntemente adibito negli anni di massimo splendore della Repubblica²⁰: anni nei quali i tradizionali impieghi letterario, civile-politico, tecnico-artigianale, pratico del veneziano si manifestavano nella loro massima maturità, e al tempo stesso iniziavano a combinarsi (non certo a inquinarsi o a cedere passivamente terreno) con un toscano in via di definitiva codificazione che proprio a Venezia andava istituzionalizzandosi per i livelli più raffinati della comunicazione, non solo scritta. Ovvio che proprio questa situazione, unita al plurisecolare cosmopolitismo della città ed alla sua predisposizione a un continuo rimescolamento sociale e linguistico, facessero del veneziano primocinquecentesco una realtà assai variegata e intrinsecamente polimorfica.

Il registro più tipico del veneziano di questa commedia coincide forse con la lingua usata, soprattutto dalla vedova Anzola, per la descrizione della passione erotica, che si manifesta qui in forme per certi aspetti a metà fra la delicatezza sentimentale, pur non priva di una strisciante sensualità, tipica dei componimenti di Leonardo Giustinian – si pensi alle mille declinazioni che nei suoi versi ha il tema del fuoco d'amore, qui ripreso e variato da Anzola – e la vivace fisicità pronta ad esplodere, di lì a pochi anni, nelle poesie di un poeta decisamente erotico quale Maffio Venier. Il luogo di massima evidenza di questo registro è certo il citato dialogo notturno con Nena «in lecto» (cioè accanto al letto della serva, si noti, non della padrona), durante il quale la vedova alterna – parlando dell'oggetto del suo desiderio – un tono affettuoso e quasi materno («un viso de anzolo, un musin d'oro, vegnuo qual del Paradiso»: e proprio a questo linguaggio la serva Nena, di gusti assai meno raffinati, oppone l'ideale dell'«omo grande, bello possente»), ad un'altra tonalità, fatta di termini e di espressioni 'grosse' («biastema el Corpo de Cristo, menzona le parolle sporche») che prorompono nel momento di massimo ardore della fantasia erotica di Anzola.

Al veneziano della passione sensuale, che proprio in questa commedia trova una consacrazione artistica senza precedenti, e con pochi paragonabili picchi nella letteratura successiva, si accompagna quello della *Umgangssprache*, del vivace dialogo popolare: un registro, questo, ampiamente esplorato nel campo della letteratura villanesca di età precedente, ma per il quale Venezia risultava ancora, all'altezza del 1536, un terreno vergine, o appena toccato dagli esperimenti 'burleschi'. Tanto più che nel caso della nostra commedia a conversare tra loro non sono solo persone del popolo come le due serve e il facchino, bensì anche due rappresentanti della *upper class* cittadina, come Anzola e Valie-

ra. La variazione dei codici linguistici punta più a caratterizzare stilisticamente (e quindi, di riflesso, psicologicamente e culturalmente) i vari personaggi che a sfruttare gli effetti di comicità del plurilinguismo: riconoscendole una potenzialità mimetica che solo raramente si individua in testi letterari (anche teatrali) coevi, Günter Holtus ha descritto un'ampia fenomenologia di tratti propri della sintassi del parlato nel testo della *Veniexiana*²¹. Se, poi, solo il bergamasco di Bernardo (su cui torneremo sotto) sembra essere usato *anche* in funzione delle sue risonanze comiche, assolutamente non parodici sono l'italiano di Iulio e il veneziano delle donne, col che mi pare che il nostro anonimo manifesti una sensibilità più simile a quella ruzantiana che a quella di Andrea Calmo, autore ingegnoso ma assai più convenzionale nel ricorso all'espressività dei molti linguaggi portati sulla scena.

Nel dialogo tra serve e padrone della *Veniexiana*, Anna Laura Lepschy ha finemente tentato di individuare una strategia linguistica dell'autore, manifestatesi nella diversità di linguaggio tra serve e padrone della commedia. Certissima è questa differenza a livello delle scelte lessicali, cosicché ad esempio «il vocabolario di Anzola è rivelatore: se consideriamo le singole parole che le sono proprie e che non compaiono nel vocabolario delle altre donne, troviamo in abbondanza termini che si riferiscono alla sua passione (...) e alla sfera dell'intimità fisica»²². La Lepschy si spinge fino ad ipotizzare una valenza stilistica per le frequenti varianti grafico-fonetiche che le stesse forme mostrano nelle battute dei vari personaggi, o dello stesso personaggio in momenti diversi: a tale variabilità corrisponderebbe «una distinzione ... tra livello "più alto" e livello "più basso"»²³, che si manifesterebbe ad esempio «nel caso di dittonghi o monotonghi ("cuor / cor", "fuogo / fogo", "puoco / poco", "puol / pol", "Misier / Miser", "Missier / Misser"), dell'uso di alternanza vocalica ("come / como", "andamo / andemo", "divevi / doveve", "iar / ier", "preson / prison", "scorazà / scorerà / scorozàa", "tenerla / tegnirlo", "ziò / zò"), del mantenimento o della caduta di consonanti interne ("catena / caena"), di contrasti tra forme più o meno fedeli al dialetto (come in "guarirà / varirà", "voglio / voio")»²⁴. Un quadro certo suggestivo, di cui occorrerà però, forse, limitare la portata stilistica (cioè la volontarietà da parte dell'autore) in considerazione della cruciale differenza che simili strategie di variazione potrebbero avere in uno scrittore moderno e in uno che, come il nostro anonimo, vive *prima* della puntuale codificazione grammaticale e stilistica del volgare, o al massimo contemporaneamente ad essa. Così, ad esempio la frase di Oria a Bernardo «Andé al vostro viazo, ché non voglio niente de fachini» v. 13, che par contenere in quel *voglio* già notato da Padoan una macchia di colorito italiano («ci si potrebbe aspettare *voio* e *gnente*», scrive la Lepschy²⁵), meglio si spiegherà pensando all'alternanza, vivissima già nel veneziano di età medievale e ancor oggi non cessata, fra il tipo *voio* e il tipo *vogio* di cui appunto la grafia *voglio* rappresenta tradizionalmente la pronuncia (affricata, dunque, non laterale come nella grafia del toscano e dell'italiano)²⁶: l'ipotesi sembra confermata, tra l'altro, da un'altra occorrenza di *voglio* III.55 in una battuta veneziana (di Anzola), occorrenza che Padoan emenda con *vogio*, forma pur attestata in altri punti del testo²⁷.

Il polimorfismo, cioè la continua alternanza di forme parallele equivalenti da un punto di vista lessicale, ma variate nella veste grafica e fonomorfológica, è in effetti un elemento costitutivo della lingua antica (e s'intende: anteriore alla codificazione grammaticale), e da ritenersi in generale pressoché irriflesso nella totalità degli scriventi. Per quanto dotato di un'indubbia sensibilità stilistica, insomma, il nostro anonimo potrebbe difficilmente possedere una capacità di variazione – in funzione stilistica – degli stessi, fluidissimi caratteri fonomorfológicos della lingua. Un ulteriore motivo di prudenza è poi suggerito dal fatto che, lo si ripete, nel caso della *Veniexiana* non ci troviamo di fronte a un manoscritto autografo dell'autore ma alla trascrizione di un copista che potrebbe essere stato fedele nella riproduzione della veste fonomorfológica del suo antografo, ma potrebbe anche averla modificata inconsapevolmente, perlomeno nei suoi tratti più superficiali. Trattandosi, anzi, di un copista certamente veneziano il sospetto di possibili involontarie alterazioni rispetto all'antografo è più forte nel caso delle battute scritte nel suo dialetto che in quelle scritte in varietà diverse, come il toscano o il bergamasco, per le quali l'amanuense poteva cadere più facilmente in fraintendimenti, ma anche essere indotto ad una copiatura più fedele e pedissequa²⁸.

In realtà, proprio nell'estrema variabilità delle forme sembra consistere il principale tratto di realismo linguistico della *Veniexiana*, che da questo punto di vista appare uno specchio fedele, e al tempo stesso letterariamente raffinato, della società che essa rappresenta: e con ciò si intende, anche della cultura linguistica di chi vergò il manoscritto marciano. Anche in questo caso è dunque mirabile il lavoro svolto da Padoan nell'edizione del testo, condotta secondo criteri di generale conservatività della veste grafica e linguistica del codice marciano. Tuttavia anche i pochi casi in cui l'editore ha preferito uniformare tra loro le variabili forme del manoscritto potrebbero forse essere mantenuti nel loro caratteristico polimorfismo, o ricondotti a forme rare ma giustificabili nel quadro del veneziano, o in generale dei dialetti veneti, del tempo²⁹. È il caso, ad esempio, della forma *così* v.75 in una battuta di Valiera, mutata nell'edizione nella più dialettale (e altrove attestata, nel testo) *cusì*: ma si tratta di una forma frequente, ad esempio, nelle venezianissime *Lettere* di Andrea Calmo, nelle quali i due allotropi si alternano liberamente; o ancora di *più* mutato due volte in *pì* II.30, II.62 per uniformità con le altre occorrenze (anche in questo caso Calmo mostra un'analogia oscillazione); o infine della sequenza «ti ha dir» IV.75 'devi dire' di una battuta di Oria, nella quale Padoan introduce la preposizione *a*, «ti ha a dir» secondo l'uso moderno, mentre il costrutto apreposizionale si affiancava normalmente a quello preposizionale nei dialetti del tempo: se ne trovano vari casi, ad esempio, nelle commedie di Ruzante. Lievemente diverso il caso della forma *disevi* in una battuta di Valiera, «ti disevi confortarlo» IV.5 'dovevi confortarlo', che Padoan emenda con *divevi* eliminando un errore del copista che forse è solo apparente. Voci come *deseva* per 'doveva' si ritrovano, pur come rarità, in vari testi veneti coevi: ad esempio nel manoscritto Marciano It. IX 309 (= 6079) della *Piovana* di Ruzante («che 'l delubio deseva vegnir sta notte» I.2), e poi ancora nelle più tarde *Rime* del vicentino Ma-

gagnò. Si tratta di forme spiegabili per l'attrazione analogica di voci come *fa-seva*, promosse dal parallelismo tra le corrispondenti forme del presente *fa* e *de'*. Sempre a proposito di errori forse apparenti, anche il *puco* 'poco' III.65 che compare in una battuta di Anzola potrà forse essere mantenuto a testo (l'edizione emenda *poco*): più che il *puco* pronunciato dal personaggio pavano di Fiore nella *Fiorina* di Andrea Calmo, potrebbe essere richiamata l'alternanza tra le forme *vul* / *pul* e *vuol* / *puol* che si osserva in questo stesso testo³⁰, e che potrebbe giustificare, pur in contesto fonico ben diverso, un'analogia alternanza fra *puco* e *puoco*, forma quest'ultima normale nel veneziano del Cinquecento e qui ampiamente attestata.

Più che costituire una difesa per partito preso della lezione del manoscritto (che naturalmente può essere, ed è in vari punti, corrotta da errori e sviste anche banali³¹), simili minuscoli ritocchi all'edizione mirano a valorizzare ulteriormente un aspetto che già Padoan evidenziava nella sua eccellente resa del testo: vale a dire, appunto, l'intrinseca ricchezza di alternanze, ossia l'estremo polimorfismo del veneziano primocinquecentesco manifestata in un documento per varie ragioni eccezionale qual è il nostro codice marciano.

5. *Le lingue della Veniexiana. Il bergamasco.*

Passiamo, infine, alla varietà dialettale esclusiva dell'eloquio di Bernardo, il bergamasco³². L'anonimo autore della *Veniexiana* ne offre una caratterizzazione coerente e precisa, ma non la disgiunge da uno specifico tratteggio anche stilistico-espressivo del personaggio: il facchino, non più giovane – come si evince dalle sue lamentele e dalle altrui ironie sulla sua ormai assopita vigoria erotica – ama ricorrere a locuzioni attinte al linguaggio ecclesiastico («A' v'ghiogna d'ogni dì a messa a pregà ol Salvador, che s'ricordi dol pover om» III.96), ovviamente storpiate e ovviamente adibite ad un uso metaforico in cui l'irriverenza sfiora la blasfemia. Così il «Salve Rezina» e l'altra citazione dalla stessa preghiera, «Vita dulcedo», hanno ovviamente significato ben diverso da quello originario, e i termini del giubilo spirituali, «gloria in exselsis» (sic), «Paravis», «Rengraziat Domnidè» III.153 si riferiscono al godimento di ben altri piaceri. Del resto, il linguaggio del facchino è incline ad un metaforeggiare continuo, e di gusto decisamente popolare, che si fa particolarmente vario e colorito, anche in questo caso, nella descrizione del *ménage* tra Anzola e Iulio: «a' t'sto dì mi, ch'a' i sera su li pigor in la stalla» III.88; «Costor no fornaràf ma' de menà la polenta» III.125; «Maidé, a' l' dì esser strac ol caval, che 'l ro-peta ixì col cul!» V.45. In un caso, poi, alla metafora si sostituisce la più esplicita similitudine, ed è nel dialogo con Nena: «Fos ixì a l'orden mi, che t'arèf stramesiat in sta not com s'fa li sèmoni» III.150. Le poche frasi e locuzioni che abbiamo appena citate danno un saggio minimo della buona perizia con cui l'anonimo riproduce i tratti di un dialetto che pure doveva suonare familiare a chiunque frequentasse le calli, e più ancora le scene, della Venezia del tempo. Anche se, come è normale in tutta l'abbondante produzione letteraria in

bergamasco prodotta nel Veneto quattro-cinquecentesco, non mancano «evidenti tracce linguistiche dell'interferenza con il dialetto dominante»³³, i principali caratteri distintivi del dialetto lombardo si ritrovano con una certa regolarità nel testo delle battute di Bernardo. Citandone solo alcuni di significativi, ecco ad esempio l'esito di AL davanti a dentale in *oter* II.29, II.142 (il femminile *altra* II.25 in una battuta di Bernardo è uniformato ad *otra* da Padoan); o il passaggio di *-tro* secondario finale a *-ter*, con inserzione di *e* anapittica³⁴, testimoniato ancora da *oter* e da *quater* II.110, 136, 140; caratteristica anche la forma *sira*, che ha buona diffusione appunto nei dialetti lombardi³⁵. Coerenti con la stessa caratterizzazione anche il tipico assordimento di consonanti sonore venutesi a trovare in posizione finale a seguito di apocope, come in *voraf* II.23, 136 'vorrei' (si parte da un *vorave*), *arèf* II.74, III.151 'avrei', *scrif* II.25 'scrive', e la caduta della nasale in posizione finale e in alcuni nessi consonantici, al modo proprio del bergamasco: *bo* II.86 'buono', *be* II.15, 29, 96 ecc. 'bene', *tep* II.86, III.125, 139 'tempo'. Dubbio, infine, il caso della forma *sarà* 'saprà', emendata in *savrà* da Padoan, sebbene appunto *sarà* sia documentato, per il pavano, ad esempio nel manoscritto Correr della *Betia* («A' te sè dir che la sarà menare / la gramola e el sbarozo con el doere», in un passo nel quale l'altro ms. della commedia, il Marciano, legge «Te sè dir la sa menare...»); foneticamente ben spiegabile, un simile passaggio *-PR-* > *-vr-* > *-r-* è documentato per varie altre voci sia in Veneto sia in Lombardia, ma manca di altri esempi bergamaschi per la forma qui attestata.

La congruenza, fin nei dettagli, nella riproduzione del bergamasco conferma una volta di più l'estrema padronanza stilistica dell'anonimo autore della *Veniexiana*: una padronanza che la mano del copista avrebbe potuto offuscare banalizzando qua e là la lezione, piuttosto che istaurare su un testo che ne fosse stato privo, e che dunque va attribuita senza esitazione a chi compose il testo. Se dagli elementi fin qui esaminati ci si allarga alla generale costruzione retorica della commedia, il quadro è ulteriormente arricchito dalla trama compositiva che Piermario Vescovo ha recentemente ricostruito in una sapiente analisi macrotestuale³⁶: individuando una struttura originariamente quadripartita di cui il quinto atto sarebbe un successivo supplemento, Vescovo ha impiegato il criterio della distribuzione degli stacchi temporali per ricostruire la disposizione delle pause nella messa in scena dell'opera, formulando una persuasiva ipotesi sulla collocazione degli intermezzi in versi conservati nel codice Marciano, i cui testi rivelano contenere puntuali 'agganci' a singole scene o addirittura a singole battute. Grazie all'ipotesi di Vescovo, un ulteriore tassello si aggiungerebbe alla scrupolosa ricostruzione documentaria che a suo tempo Padoan estese anche all'appendice poetica conservata dal manoscritto marciano. Individuando, con felice perizia storico-culturale, le musiche che dovevano accompagnarsi ai testi delle canzoni scelte per gli intermezzi della commedia³⁷, Padoan aggiunse a quelli di cui si diceva all'inizio di questo articolo, un ulteriore carattere di eccezionalità per la *Veniexiana*: che è, forse, l'unica opera letteraria del nostro Rinascimento di cui tutto è stato ricostruito fin nei minimi particolari. Tranne, per ora, l'autore.

NOTE

* Riproduco qui, con qualche integrazione e le note necessarie, il testo della lezione tenuta il 17 ottobre 2006 al Corso di Letteratura Veneta dell'Ateneo Veneto di Venezia. Ringrazio Luca D'Onghia e Piermario Vescovo per averne discusso con me il contenuto.

¹ *La Venexiana. Commedia di Ignoto cinquecentista*, a cura di Emilio Lovarini, Bologna, Zanichelli, 1928. Sul curatore si veda Gianfranco Folena, *La vita e gli studi di Emilio Lovarini* [1965], ora in Id., *Filologia e umanità*, a cura di Antonio Daniele, Vicenza, Neri Pozza, 1993, pp. 177-209.

² Sull'attività di questa magistratura si veda Giulio Bistort, *Il Magistrato alle Pompe nella Repubblica di Venezia. Studio storico*, Venezia, R. Deputazione di Storia Patria per le Venezie, 1912 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

³ Il testo è stato edito da Bianca Maria Da Rif, *La letteratura 'alla bulesca'. Testi rinascimentali veneti*, Padova, Antenore, 1984, pp. 48-84; si tengano presente le integrazioni e le osservazioni di Paola Paradisi, «Rivista di Letteratura Italiana» III (1985), pp. 193-201, e di Mario Chiesa, *Annotazioni sulla 'Letteratura alla bulesca'*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» CLXIII, 1986, pp. 256-65.

⁴ Cfr. *La commedia Ardelia. Edizione, introduzione e commento* a cura di Annalisa Agrati, Pisa, Pacini, 1994; sui rapporti di questo testo con la *Veniexiana* si veda Piermario Vescovo, «Ardelia», «Rammusia», «Veniexiana». *Appunti su una linea della commedia cinquecentesca*, «Lettere italiane» XLVII, 2005, pp. 436-52.

⁵ La lezione del primo verso è frutto di congettura di Padoan, visto che il ms. ha un insoddisfacente «qua re stuptus»; Lovarini emendava invece «qua resculptus». Ma in entrambi i casi testo e traduzione rimangono incerti.

⁶ *La Veniexiana*, edizione critica annotata a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1974; poi *La Veniexiana*, Venezia, Marsilio, 1994, il cui testo è citato, di qui in avanti, con il sistema di rimandi ivi adottato (numero dell'atto, numero della battuta).

⁷ Implicita – perché non suffragabile da alcun elemento certo – ma sicuramente suggestiva è l'ipotesi adombrata da Padoan, che nell'introduzione all'edizione della commedia fa balenare la figura di un autore, Giovan Francesco Valier, personaggio celeberrimo nella Venezia del tempo (tanto da meritarsi una citazione nel *Furioso*) per le sue novelle incentrate sull'adulterio femminile e sulla fisiopatologia della passione amorosa (da una delle quali è anzi possibile che la *Veniexiana* sia stata almeno tratta); Valier finì impiccato nel 1542 per delazione di segreti di Stato, e oggetto di una *damnatio memoriae* sostanzialmente efficace, se tutte le sue opere andarono disperse, sopravvivendone solo una certa fama di autore *maudit* e di esperto descrittore dell'amore adulterino (soprattutto muliebre) che ben si attaglierebbe al profilo dell'anonimo autore della nostra commedia. Contro l'attribuzione al Valier della *Veniexiana* sta però l'identificazione di costui con il revisore che apportò al *Cortegiano* di Baldassar Castiglione una fitta serie di correzioni linguistiche in direzione toscaneggiante, cioè appunto anti-cortigiana (cfr. Ghino Ghinassi, *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», XXI, 1963, pp. 217-64, e *Postille sull'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi e problemi di critica testuale», 3, 1971, pp. 171-78, ora entrambi in Id., *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, a cura di Paolo Bongrani, Firenze, Olschki, 2006, pp. 161-206 e pp. 259-65): correzioni che contrasterebbero dunque con la *facies* linguistica del *Prologo* della *Veniexiana* e dell'eloquio di Iulio.

⁸ Cfr. Padoan, *Introduzione a La Veniexiana* (1974) cit., p. 3.

⁹ Cfr. ad es. il *Dialogo di duoi villani padovani* (in Marisa Milani, *Antiche rime venete*, Padova, Esedra, 1997, pp. 419-52) v. 95-97: «che la me figiuola / no l' è una gazuola, / con te cri, da oselare» (dove il significato è sul limite tra quello proprio e quello metaforico); *La prima parte delle Rime di Magagnò, Menon e Begotto. In lingua rustica padovana*, Padova, Percacino, 1558, p. 36: «Làgagi tonca dire, che i t'osella / quigi che t'ha cazzò su sta bosia»; un esempio di *oselar* da Maffio Venier (ma nel senso proprio di 'andare a caccia') mi è cortesemente segnalato da Manlio Correlazzo, che lo registra nel suo *Dizionario del veneziano del Cinquecento*, in corso di stampa.

¹⁰ Cfr. Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856, s.v.

¹¹ Cfr. Padoan, *Introduzione a La Veniexiana* (1974) cit., p. 5.

¹² Padoan, *Introduzione a La Venexiana* (1974) cit., p. 21.

¹³ Padoan, *Introduzione a La Venexiana* (1974) cit., p. 23.

¹⁴ Mi permetto di rimandare alle mie *Note di antroponimia veneziana medievale (con un testo inedito del primo Trecento)*, «Studi linguistici italiani», XXVI (2000), pp. 130-148, a p. 138.

¹⁵ Nei testi veneziani antichi il tipo *Nena* è sostanzialmente assente: non ve n'è neanche una, ad esempio, nei *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, a cura di Alfredo Stussi, Pisa, Nistri Lischi, 1965, dove invece ha varie occorrenze il tipo *Lena*.

¹⁶ Cfr. Gianfranco Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 141.

¹⁷ Padoan, *Introduzione a La Venexiana* cit. (1994), p. 19.

¹⁸ Su queste caratteristiche terminazioni cfr. già Pio Rajna, *Una canzone di Maestro Antonio da Ferrara e l'ibridismo del linguaggio della nostra antica letteratura*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XIII, 1889, pp. 1-36, in particolare p. 23, e poi Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 119.

¹⁹ Cfr. Properzio, *Eleg.* II.12: «Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus? / Is primum vidit sine sensu vivere amantis / et levibus curis magna perire bona. / Idem non frustra ventosas addidit alas / fecit et humano corde volare deum, / scilicet alterna quoniam iactamur in unda / nostraque non ullis permanet aura locis. / Et merito hamatis manus est armata sagittis / et pharetra ex umero Gnosia utroque iacet: / ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem / nec quisquam ex illo vulnere sanus abiit» (vv. 1-12).

²⁰ Cfr. in proposito Franco Fido, *Il teatro veneto e le risorse del dialetto*, in «Le sorte delle parole». *Testi veneti dalle origini all'Ottocento*. Atti dell'incontro di studio, Venezia, 27-29 maggio 2002, a cura di Riccardo Drusi, Daria Perocco e Piermario Vescovo, Padova, Esedra, 2004, pp. 133-47, in particolare pp. 135-37.

²¹ Cfr. Günter Holtus, «*La Venexiana*» fonte di strutture e di elementi del parlato, in *Linguistica e dialettologia veneta. Studi offerti a Manlio Cortelazzo dai colleghi stranieri*, a cura di Günter Holtus e Michael Metzeltin, Tübingen, Narr, 1983, pp. 55-70.

²² Cfr. Anna Laura Lepschy, *Serve e padrone nella Venexiana*, in Ead., *Varietà linguistiche e pluralità di codici nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 53-68, a p. 66.

²³ Lepschy, *Serve e padrone nella Venexiana* cit., p. 67.

²⁴ Lepschy, *Serve e padrone nella Venexiana* cit., p. 67-68.

²⁵ Lepschy, *Serve e padrone nella Venexiana* cit., p. 58.

²⁶ Sul valore della grafia *gl* in veneziano antico, cfr. *Testi veneziani del Duecento* cit., pp. LII s.

²⁷ Si noti che le *Lettere* di Andrea Calmo hanno sempre *voio*, come ricavo dal testo elettronico dell'edizione in corso d'allestimento per cura di Gino Belloni, Riccardo Drusi e Piermario Vescovo, che ringrazio vivamente per avermela messa a disposizione.

²⁸ Su tale aspetto si sofferma lo stesso Padoan nella Nota al testo di *La Venexiana* cit. (1974), p. 58: «Il testo essendo parte in toscano letterario e parte in veneziano e in bergamasco, è verisimile che il copista, costretto di battuta in battuta a mutare forme e grafie, sia incorso in confusioni: lo dimostrano del resto i nomi degli interlocutori che nell'antigrafo erano certamente sempre in latino, mentre non di rado in questo codice accanto ad *Angela* e *Valeria* compaiono in didascalia anche *Anzela* e *Vàliera* (cioè in forme veneziane)».

²⁹ Lo stesso Padoan avverte giustamente che «a ricorrere al criterio di correggere per uniformità si corre il rischio di appiattare e scolorire un variare di passaggi che è storicamente documentato e che in qualche caso può rivestire un non trascurabile significato nella storia della lingua», Nota al testo di *La Venexiana* cit. (1974), p. 58.

³⁰ Teste la *LIZ* – *Letteratura italiana Zanichelli* in cd-rom, versione 4.0, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001, il cui testo si basa su *La Venexiana* cit. (1974), *pul* ha 2 occ., *vul* 20 occ., *puol* 3 occ. e *vuol* 1 occ.

³¹ Si veda in proposito la *Nota al testo* di Padoan in *La Venexiana* cit. (1974), in particolare pp. 40-41.

³² Sull'uso del bergamasco nella commedia cinquecentesca è d'obbligo il rimando a Ivano Paccagnella, «*Insir fuori dela so bona lengua*». *Il bergamasco di Ruzzante*, «Filologia Veneta» I, pp. 107-212, Padova, Esedra, 1988.

³³ Cfr. Luca D'Onghia, Frotola de tre vilani *bergamasca* (1527), «Nuova rivista di Letteratura italiana», in c.s.

³⁴ Cfr. Paccagnella, «*Insir fuora dela so bona lengua*» cit., p. 125.

³⁵ Cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I *Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966, § 56; la si ritrova anche nei brani bergamaschi di Ruzante, cfr. Paccagnella, «*Insir fuora dela so bona lengua*» cit., p. 196.

³⁶ Piermario Vescovo, *Entr'acte. Drammaturgia del tempo*, in corso di stampa presso Marsilio, Venezia. Ringrazio l'autore di avermi gentilmente anticipato il dattiloscritto del saggio.

³⁷ Giorgio Padoan, *Gli intermezzi musicati della «Veniexiana»*, in Id., *La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1982, pp. 251-64; la ricostruzione in forma moderna delle melodie che dovevano accompagnarsi a due degli intermezzi si legge nell'edizione *La Veniexiana* (1994) cit., pp. 153-57, ed è ricavata da Francesco Luisi, *Apografo miscellaneo Marciano. Frottole, canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco* (Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798), Venezia, Fondazione «Ugo e Olga Levi», 1979.

