

GABRIELE BALDASSARI

*Un dittico di contrasti tra le «Canzonette» di Leonardo Giustinian*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

*Un dittico di contrasti tra le «Canzonette» di Leonardo Giustinian*

*L'intervento ha per oggetto una coppia di contrasti di Leonardo Giustinian, quasi una piccola commedia in due atti, corrispondenti ad altrettante giornate. I due testi inscenano prima il dialogo tra un amante infelice e la compagna della donna da lui amata, e poi, di fronte alla conferma della ritrosia dell'amata, l'inaspettata dichiarazione d'amore dell'uomo alla compagna. Il contributo esamina questi componimenti sullo sfondo delle questioni filologiche poste dalle «Canzonette» di Leonardo e della pratica del genere del contrasto in questo corpus, per mettere in luce alcuni aspetti rilevanti del loro andamento e del loro sviluppo drammatico.*

Il dittico a cui è dedicato questo contributo è costituito da *O tu che sei compagna* e *Dio te dia la bona sera, / perla zentil e bella, / compagna*, due testi compresi nel corpus delle cosiddette “canzonette” di Leonardo Giustinian<sup>1</sup> che, rappresentando tuttora una rilevante lacuna negli studi di italianistica, possono essere considerate – come ha scritto di recente Italo Pantani – un «caso emblematico delle sfortune» della poesia quattrocentesca<sup>2</sup>. Dopo l'edizione, palesemente insoddisfacente, procurata nel 1883 da Berthold Wiese, sulla base del ms. oggi Palatino 213 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Pl<sup>1</sup>)<sup>3</sup>, poco altro infatti è stato pubblicato, e pochissimo sulla base di uno scrutinio accurato della tradizione: in particolare si segnalano i tre testi editi in duplice redazione da Giuseppe Billanovich<sup>4</sup> e la dozzina di componimenti compresi nella raccolta dei *Rimatori veneti del Quattrocento* curata da Armando Balduino<sup>5</sup>, il quale si poté giovare del testo allestito da Antonio Enzo Quaglio, lo studioso che più a lungo e con migliori esiti si è dedicato alla lirica profana di Giustinian<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Come scriveva ARMANDO BALDUINO, *Le esperienze della poesia volgare*, in *Storia della cultura veneta*, III.1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 265-367: 304, il titolo di “canzonette” «pertiene a una minoranza di testi, mentre prevalgono sirventesi e soprattutto ballate, né mancano composizioni d'altro metro».

<sup>2</sup> ITALO PANTANI, *Insegnare il Quattrocento: necessità e presupposti di un approccio estetico*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2017.

<sup>3</sup> *Poesie edite ed inedite di Leonardo Giustiniani per cura di Berthold Wiese*, Bologna, Romagnoli, 1883. Sui limiti più evidenti di questa edizione risulta appieno condivisibile quanto scritto da Casini a breve distanza di tempo: «Non certo ha voluto darci una riproduzione diplomatica, poiché, lasciando stare i segni diacritici che egli vi ha messi del suo, ha cercato di supplire qualche lacuna del palatino coll'aiuto di codici e di stampe; né certo ha inteso di dare una edizione critica, come oggi si dice, del suo testo, poiché troppi sono i vizî evidenti della lezione che egli non si è curato di emendare» (TOMMASO CASINI, Recensione a *Poesie edite ed inedite di Leonardo Giustiniani per cura di Berthold Wiese*, cit., in «Rivista Critica della Letteratura Italiana», 1884-85, coll. 83-88).

<sup>4</sup> GIUSEPPE BILLANOVICH, *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, VIII, 1939, pp. 99-130 e 333-57.

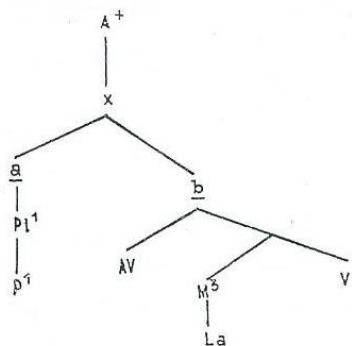
<sup>5</sup> *Rimatori veneti del Quattrocento*, a cura di Armando Balduino, Padova, Clesp, 1980. Avverto che da qui in avanti mi riferirò all'ed. presente nell'antologia di Balduino o a quella di Wiese con il semplice nome del curatore e il numero d'ordine del componimento.

<sup>6</sup> Si veda in particolare ANTONIO ENZO QUAGLIO, *Studi su Leonardo Giustinian*, I. *Un nuovo codice di canzonette*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVIII, 1971, pp. 178-215, e CL, 1973, pp. 21-67 e 161-201; ID., *Studi su Leonardo Giustinian*, II. *Nuove testimonianze a penna di «Canzonette»*, in «Atti dell'Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Cl. di Scienze morali, Lettere ed Arti, CXXXIV, 1975-76, pp. 457-476; ID., *Un'altra raccolta di «Canzonette» giustiniane*, in «Filologia e Critica», II, 1977, pp. 118-128; ID., *Ripristino di un'antologia di scuola giustiniana*, in «Filologia e Critica», III, 1978, pp. 385-394; ID., *Leonardo Giustinian tra poeti padovani (e non) in nuovi frammenti veneti del Quattrocento*, I. *Tre canzonette*, in «Bollettino della Società Letteraria di Verona», CLXXIII, 3-4, 1981, pp. 86-115; ID., *Leonardo Giustinian in una silloge ferrarese di rime quattrocentesche*, in «Rivista di Letteratura Italiana», I, 1983, pp. 311-376; ID., *Un'imbarazzante ballata giustiniana*, in «Quaderni Utinensi», 9/10, 1987, pp. 85-119; ID., *Da Benedetto Biffoli a L. Giustinian*, in «Filologia e Critica», XIII, 1988, pp. 157-183. Una bibliografia completa degli studi di Quaglio, compresi quelli dedicati a testi di Giustinian diversi dalle

Nell'antologia di Balduino figura il secondo "pannello" del nostro dittico, mentre entrambi i testi compaiono, ai nn. xxxiv e xxxv, nel volume del Wiese<sup>7</sup> e, ai nn. v e vi, nella recente monografia di Anna Carocci, che pubblica, con criteri analoghi a quelli di Wiese e analogamente discutibili, le canzonette presenti nel ms. della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, IX 486 (6767)<sup>8</sup>. Quest'ultimo manoscritto (siglato M<sup>3</sup>) sarà da me privilegiato sul piano grafico-linguistico nel fornire il testo (anche se con ammodernamenti grafici), in un'edizione che, pur provvisoria e priva di apparato, mette a frutto l'intero testimoniale a noi noto.

Oltre che dai due codici citati, il dittico è trådito dal ms. di Parigi, Bibliothèque Nationale de France, It. 1032 (P<sup>1</sup>), gemello di P<sup>1</sup>, e dal ms. di Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Pallastrelli 267 (La), discendente dallo stesso subarchetipo di M<sup>3</sup>, e, al di fuori delle due sillogi principali delle canzonette di Giustinian rappresentate da questi quattro codici, dal ms. della Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. lat. 5166 e da una miscellanea su cui ho concentrato recentemente la mia attenzione, conservata all'Archivio di Stato di Venezia con la segnatura Miscellanea Codici i, Storia Veneta 158 (AV)<sup>9</sup>. Le due canzonette sono sempre di seguito l'una all'altra in tutti i manoscritti; la loro contiguità è sottolineata anche dal *Sequitur* che chiude il primo testo in AV, mentre V è l'unico testimone in cui manchi uno stacco tra i componimenti.

Laura Pini, autrice, ormai quasi sessant'anni or sono, di un lungo intervento preparatorio alla mai realizzata edizione critica, ha proposto rispettivamente per *O tu che sei compagna* e *Dio te dia la bona sera* i seguenti due stemmi, dove, dato l'abbinamento costante dei testi nella tradizione, risulta piuttosto curiosa la divergenza sia pur minima tra la ricostruzione proposta per il primo componimento e quella avanzata per l'altro<sup>10</sup>.



Stemma proposto per «O tu che sei compagna» da Laura Pini.

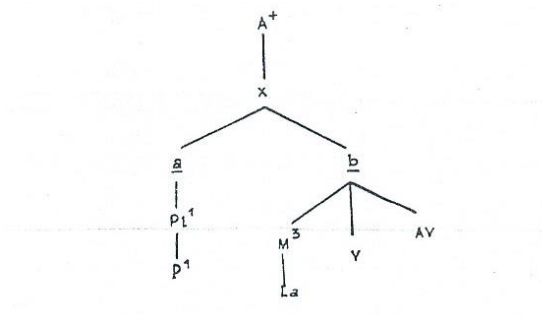
canzonette, si legge in TIZIANO ZANATO, *Ricordo di Antonio Enzo Quaglio*, in «Filologia e critica», xxxix, 2014, pp. 3-21.

<sup>7</sup> *Poesie edite ed inedite*, cit., pp. 177-84.

<sup>8</sup> ANNA CAROCCI, «Non si odono altri canti». *Leonardo Giustinian nella Venezia del Quattrocento. Con l'edizione delle canzonette secondo il ms. Marciano It. IX 486*, Roma, Viella, 2014, pp. 144-150.

<sup>9</sup> GABRIELE BALDASSARI, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian. Il manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia Veneta, 158*, in corso di stampa in «Filologia italiana».

<sup>10</sup> LAURA PINI, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian. Indice e classificazione dei manoscritti e delle stampe antiche*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», ix, viii, 1960, pp. 419-543: 498-500.



Stemma proposto per «Dio te dia la bona sera» da Laura Pini.

Non è questa la sede per affrontare compiutamente le questioni ecdotiche poste dai due testi. Mi limito a dire che allo stato attuale ritengo più probabile che M<sup>3</sup> La (che non è *descriptus* di M<sup>3</sup>, come vorrebbe Pini) e V stiano sì in un ramo, ma che nell'altro P1<sup>1</sup> e P<sup>1</sup>, anch'essi in realtà indipendenti l'uno dall'altro (e da me ricondotti sotto un capostipite perduto che chiamerò *p*), siano insieme ad AV<sup>11</sup>. Spingono in questo senso soprattutto alcune varianti di *O tu che sei compagna*: errori metrici di *p* comuni ad AV come l'ipermetria di 32 *Io vegno, rosa fiorita* di contro alla lezione, priva del pronome personale, di M<sup>3</sup> V, o la possibile ipometria (risolvibile però in diesinalefe) di 86, *in ria opinione* vs *in la [nela V] ria opinione*, o lezioni di *p* e AV che paiono meno persuasive rispetto a quelle concorrenti: 4 *O cara dolce [e dolce AV] stella* vs *O chiara, o dolze stella* (anche di La); 17 *dime che [chi AV] sei, che te voglio ascoltare* vs *dì' chi tu se' ch'io te vo' ascoltare* (risulta credibile un aggiustamento del verbo per ovviare alla dialefe); e soprattutto 26 *tu che parlar me fai [tu om. AV]* vs *tu che a parlar me stai* (dove la lezione di *p* AV non è certo insensata, pensando alle implicazioni del *parlare* alla finestra su cui tra poco mi soffermerò, ma importa identità di rima con il v. 30, caso che sarebbe unico nel testo) e 93 *come seguiterai* vs *come seguito arai* (in cui sembra più semplice la trivializzazione, per quanto potenzialmente poligenetica, da futuro anteriore a semplice, piuttosto che il processo inverso)<sup>12</sup>. Certamente la valutazione di simili varianti non è pacifica; la tradizione delle "canzonette", anche in un caso come questo (nel quale non ci troviamo di fronte a divergenze nella consistenza dei testi e nell'ordinamento delle stanze), suscita dubbi di non facile soluzione: si pensi solo all'incipit del secondo componimento, *Dio te dia la bona sera*, sulla cui misura sono concordi tutti i testimoni a parte M<sup>3</sup> e La. Questi ultimi infatti omettono l'articolo, offrendo un verso settenario coerente con la *facies* metrica dell'intero testo (e del precedente); eppure, data anche l'autorevole scelta (pur non giustificata) di Quaglio, il quale conserva *la*, e dato che l'articolo è presente nelle altre canzonette con incipit analogo, *Dio te dia la bona sira, / o zoveneta bella / e tuti quilli*, trådita solo da P<sup>1</sup> P1<sup>1</sup>, e *Dio te dia la bona sera, / o zoveneta bella, / zentil, ližadra, anzelica figura*, attestata invece anche da M<sup>3</sup> La C (come viene siglato il cosiddetto «codice Castiglione di rime volgari», oggi all'Archivio di Stato di Mantova) con il solo La privo dell'articolo, viene fatto di pensare che l'errore possa anche essere di M<sup>3</sup> La, o che la presenza dell'articolo non corrisponda a una sua piena pronuncia<sup>13</sup>. Simili problemi

<sup>11</sup> Tale ipotesi implica che nell'edizione che qui darò siano scartate ad esempio le *singulares* di M<sup>3</sup>.

<sup>12</sup> Di altre opposizioni tra *p* AV e M<sup>3</sup> V darò conto in nota al testo.

<sup>13</sup> Si aggiunga che il verso *Dio te dia la bona sera* compare anche in apertura dell'ultima stanza di *Zorzi, stando ier sera*, canzonetta al n. XLII di Wiese (il verso non figura invece nel codice siglato M<sup>2</sup> da Pini, vale a dire il Marc. It. IX 346 [6323]).

potranno essere affrontati e (si auspica) risolti solo in un'edizione critica delle "canzonette", da me avviata con la speranza di poter giungere oltre i lavoratori preparatori a cui si sono fermati gli studiosi che mi hanno preceduto.

Buona parte della notorietà di Giustinian è legata alla sua abilità come autore di contrasti<sup>14</sup>. Il suo testo più celebre, *Amante, a sta fredura*, è esemplare della sua produzione in questo genere: si tratta di un componimento molto lungo, che nel testo contenuto nell'antologia di Balduino (n. ii) raggiunge la misura di 609 vv., insomma un autentico poemetto. Qui, in uno svolgimento articolato su due notti, un giovane amante tenta di convincere l'amata, una *donzela* che teme (o finge di temere) di essere disonorata, ad aprirgli la porta di casa e a lasciarlo entrare, riuscendo nel proprio intento entrambe le notti, ma ottenendo ciò che desidera solo la seconda, dopo un lungo alternarsi di proteste e promesse da parte dell'uno, di ripulse, ripensamenti, concessioni da parte dell'altra<sup>15</sup>.

Si tratta di una poesia molto vivace e gustosa, perfetta incarnazione di una vocazione teatrale in cui si può riconoscere uno dei tratti profondi della letteratura veneziana, e che risponde a uno schema replicabile con personaggi di età e condizione diversa, come accade ad esempio in *Essendomi soletto* (Balduino, n. iii), dove è un soggetto in prima persona a riferire il proprio dialogo con la donna, in questo caso sposata, che si lascia più rapidamente convincere ad aprire la porta approfittando del sonno profondo del marito (visto che, come dice l'amante ai vv. 90-92, «sui primi soni / bombarde e troni / mai non el desdaria»). In questo testo l'uomo si serve abilmente di accuse di infedeltà nei confronti della donna, chiedendole di farlo entrare per dimostrare il proprio amore, ma costei coglie la strategia ed esprime il timore che egli attenti alla sua onorabilità. La replica dell'amante è un compendio della filosofia che emerge da questi contrasti e della società che mettono in scena: «Rosa mia, onestade / consiste in questo: s'el se<sup>16</sup> tien secreto. / Non perder per viltade / né per durezza sì dolce diletto! / Non son sì garzoneto, / deh, non aver timore / che per to

<sup>14</sup> La popolarità dei contrasti giustiniani si misura pure nei dubbi di carattere attributivo sollevati da alcuni testi. Penso ad esempio alla coppia *Se tu m'ami de bon core* e *Chi ben s'ama de bon core* di Pl<sup>1</sup> (il primo dei quali è attestato da solo in M<sup>2</sup>), su cui si è soffermata LAURA PINI, *Recupero di un contrasto giustiniano*, in «Studi di Filologia Italiana», XIX, 1961, pp. 5-32, per ipotizzare, sulla base della testimonianza del ms. di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi Soppressi 122, che i due testi vadano riuniti in un unico contrasto a due voci: dal momento che «questo costituirebbe un *unicum* nella produzione del veneziano» (p. 20), la studiosa ha ritenuto preferibile «negare l'attribuzione della ballata al Giustinian» (p. 21). Un altro caso interessante è stato preso in considerazione da ANTONIO ENZO QUAGLIO, *Un'imbarazzante ballata*, cit. Si tratta della ballata *Ardo, abimè meschino*, trådita da due testimoni di area ferrarese che tramandano diversi componimenti in comune di Giustinian: i ben noti ms. di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 721 e di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Reg. 1973. Quaglio ha messo in luce come il testo sia uno strano caso di commistione tra sfogo lirico e contrasto, nel quale le battute dei diversi personaggi non sono regolarmente distribuite né ben delimitate e ha posto in rilievo alcuni riscontri molto significativi (veri e propri trapianti) tra la ballata e *Non posso più soffrire*, *Essendomi soletto*, *Qual ladra, qual zudea*. Rilevando in una lunga e fine discussione come i versi in comune a questi tre testi e ad *Ardo, abimè meschino* discendano egualmente da un capostipite corrotto, il filologo ha finito per asserire sia l'apocriefa della ballata sia, per contro, l'autenticità dei testi con cui essa è in relazione sia la precocità dell'operazione compiuta dall'autore della ballata.

<sup>15</sup> Cfr. VITTORIO LOCCHI, *Prefazione* a LEONARDO GIUSTINIAN, *Strambotti e ballate*, Lanciano, Carabba, 1915, p. 12: «Il Giustinian seguì pure la tradizione del contrasto; anzi la maggior parte delle sue canzonette sono in questa forma; ma le *nemiche* non sono imbattibili come nei contrasti predanteschi. Saranno *zudie*, *beretliche*, ma si lasciano convertire abbastanza facilmente e anche senza molta fatica del missionario, il quale poi non è costretto a sposar la neofita "davanti de la jente" perché faccia i suoi "comannamente" come nel contrasto di Ciullo. Se si sottomettono, lo fanno alla svelta e sul campo di battaglia; spesso "per amica silentia lunae" e forse questo è un po' male, sebbene la luna non arrivi probabilmente ove il contrasto si risolve tacitamente».

<sup>16</sup> Il *te* che si legge in Balduino è erroneo.

onore / mai scoperto sia» (vv. 69-76). È una società in cui gli scrupoli morali si riducono ai timori per la propria reputazione e in cui i rischi maggiori provengono evidentemente dalla possibilità di essere visti e intercettati da qualcuno in particolare mentre si sta alla finestra, spazio fondamentale di relazione tra i sessi, «luogo-limite, investito di una carica erotica, dove uomini e donne potevano incontrarsi», come si legge in un saggio dedicato proprio al tema della donna alla finestra: qui si ricorda che

Il primo galateo italiano per donne, *Del reggimento e dei costumi di donna* di Francesco da Barberino, del 1307-1315, raccomandava alle nobildonne di tenersi lontane da finestre e balconi. Analogamente un altro fiorentino, Paolo da Certaldo, ammoniva ogni giovane donna di imitare la Vergine e stare «rinchiusa e serrata in nascoso e onesto luogo» per proteggere la propria reputazione di donna casta. A Venezia, fra' Paolino Minorita metteva in guardia i padri sul fatto che le ragazze che giravano liberamente per le vie potevano perdere la loro «vergogna». E a Siena san Bernardino avvertiva: «S'ella no' istà ferma al filare e a cucire, ma, per ogni cosa sente, corre alle finestre, e quando la volontà la tira allo stare all'uscio a giucare; se no' la gastighi, che la tenga a freno, troverai ch'ella ti farà vergogna e danno»<sup>17</sup>.

Sono parole che cadono a proposito pensando a battute come quella che, tornando al corpus giustiniano, pronuncia una donna per dire a un uomo di non essergli mai stata legata: «zà non e' tu mio servente, / né mai non te teni, / né mai non veni / per ti al balcon a stare» (*O donna, or me perdona* [Wiese, n. xi] 33-36), o a un altro dei più divertenti contrasti di Giustinian, *Fia, per sta contrata* (Balduino, n. vii), nel quale una madre indaga sulle relazioni tra la figlia e un giovane che vede passare troppo spesso sotto casa. In questo testo la figlia tenta inizialmente di difendersi dicendo: «— Madre, s'io von a stare / al mio balcon talora, / non von zà per guardare / né lui né altri ancora. / Cusir e lavorare, / madre, d'ognor non poso; / per tor qualche riposo / a la finestra e' von qualche fiata» (vv. 113-20). Una volta che la figlia ha confessato che da un anno ormai il giovane le ha donato «la fede», assicurando però che egli la ama «tanto piano / che algun non se n'avede» (vv. 177-179), la madre esprime il timore che altri, a partire da quelli con cui il giovane si accompagna, sappiano del loro amore e che si sparga la voce. Difatti una presenza spesso incombente in questi testi è quella dei «falsi e mal parlanti», come si legge in un altro contrasto (*O tu che vai spudando* [Balduino, n. viii], v. 74), dove l'amante accusato di essere infedele dalla donna, che al solito sta «a la fenestra» (v. 5), finisce per prendersela con la «nena» di costei (v. 98), la quale vive vicino alla casa dell'altra con cui lui avrebbe una tresca.

Insomma, il mondo così vivace che emerge dai contrasti di Giustinian brulica spesso di altre presenze oltre a quelle dei due interlocutori. E infatti si arriva anche a casi, comunque già presenti nella letteratura precedente<sup>18</sup>, come *L'altreri, in gran secreto* (Balduino, n. ix), dove il poeta si dice testimone di un dialogo tra una serva, Marta, e la sua padrona, poi tra Marta e il *zoveneto* che la ama, e ancora tra Marta e la padrona, oppure *O dona d'alto a fare*, diviso in tre tempi in Balduino (n. xii): nei primi due l'amante dialoga con la compagna dell'amata, che si propone come intermediaria, e infine con l'amata stessa, la quale al solito si risolve ad aprire la porta, ma appare ancora più timorosa delle sue simili: «Aprir te vo' lla porta / del mio porteggheto; / farote bona scorta / fin al mio camineto. / E s'io non sia morta, / se pur me tochi el deto, / mai più non te farò dentro venire» (vv. 239-245).

<sup>17</sup> DIANE WOLFTHAL, *La donna alla finestra: desiderio sessuale lecito e illecito nell'Italia rinascimentale*, in *Sesso nel Rinascimento. Pratica, perversione e punizione nell'Italia rinascimentale*, a cura di Allison Levy, Firenze, Le lettere, 2009, pp. 57-71: 58-59.

<sup>18</sup> Cfr. *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, a cura di Antonia Arveda, Roma, Salerno, 1992.

La situazione dell'ultimo testo non è lontana, a parte lo sviluppo finale, da quella del dittico su cui concentro la mia attenzione: qui l'amante scambia battute proprio con la compagna dell'amata, la quale invece non è mai presente. D'altra parte sarà ormai chiaro che i contrasti di Giustinian giocano su un insieme finito di elementi narrativi, combinati in maniere diverse, così come avviene anche a livello lessicale e sintattico: si pensi solo al fatto che – come già ricordato – il secondo testo del dittico ha lo stesso incipit di altri due testi del corpus giustiniano, uno dei quali è un altro contrasto; e si noti che in *p* tutti e tre i componimenti presentano lo stesso verso anche al secondo posto, o *zoveneta bella*, distinguendosi solo a partire dal terzo verso.

Le due “canzonette” in realtà, come spesso accade, sono delle ballate. La prima, *O tu che sei compagna*, ha una ripresa a schema xyZ e quindici stanze a schema ab,ab,abZ; la seconda, *Dio te dia la bona sera*, presenta una doppia ripresa a schema kwZ xyZ (quindi con versi irrelati tra l'una e l'altra ripresa) e sedici stanze a schema ab,ab,abC, dove C si ripete per due stanze di seguito. Questa lieve variazione rientra appieno nello spirito della poesia di Giustinian, per la quale si è usata spesso la categoria di poesia popolare, sottolineando però al contempo la raffinatezza dell'operazione condotta dal patrizio veneziano, che emerge a volte solo dopo che la ricostruzione filologica ha consentito di dispeppellire strutture compositive su cui la tradizione aveva steso per così dire uno strato di polvere<sup>19</sup>. L'intento di *variatio* trapela anche dalla distribuzione delle battute tra i due testi:

O tu che sei compagna	
R	uomo
I	uomo
II	donna
III	uomo
IV	donna
V	uomo
VI	donna
VII	uomo
VIII	donna
IX	uomo
X	donna
XI	uomo
XII	donna
XIII	uomo
XIV	donna
XV	uomo

Dio te dia la bona sera	
R <sup>1</sup>	uomo
R <sup>2</sup>	donna
I	donna
II	uomo

<sup>19</sup> Memorabili al riguardo le parole di ANTONIO ENZO QUAGLIO, *Un'imbarazzante ballata giustiniana*, cit., p. 102: «Il linguaggio delle *Canzonette* appare, è vero, di una castità che rasenta l'indigenza, eppure non scade mai nella ripetizione meccanica; è di respiro corto, ma nemmeno nel formulario più trito, nella giuntura manieristica o nella rima scontata, rinuncia alla variazione espressiva o rimica; è pressoché immoto, ma non si ripiega passivamente sullo stesso schema. La semplicità della tessitura non va confusa con l'improvvisazione, nemmeno quando sfiora la sciatteria: è intenzionalmente programmata e perseguita, con un giuoco raffinato e pericoloso di insistenze e riproposte tematiche ed espressive, aperto a soluzioni differenziate, quasi impercettibili. Maneggiando abilmente poche note, il Giustinian combina gli spartiti di una musica uniforme, avara sì di escursioni timbriche, ma provvista, in cambio, di una grazia canora raggiunta con la semplificazione stilistica».

III	uomo
IV	donna
V	uomo
VI	donna
VII	donna
VIII	uomo
IX	donna
X	donna
XI	uomo
XII	uomo
XIII	donna
XIV	uomo
XV	donna
XVI 1-4	uomo
XVI 5-7	donna

Questo schema permette di cogliere la compresenza tanto di variazioni dall'uno all'altro testo quanto di elementi di regolarità e simmetria. Nel secondo componimento, a differenza del primo, accade che ci siano battute di un singolo personaggio distese su più stanze. Solo in un caso una battuta della donna occupa due stanze senza che segua immediatamente una replica analogica del personaggio maschile. Inoltre si può notare sia che nell'uno e nell'altro testo c'è una figura a cui spetta di avere una ripresa più la prima stanza<sup>20</sup> sia che la strutturazione di *Dio te dia la bona sera* pone pressoché al centro, con l'intervallo di una sola strofa dedicata all'uomo, un blocco di quattro stanze tutte riservate alla donna, che d'altra parte in questo secondo atto sale davvero alla ribalta.

Come già in altri contrasti di cui ho parlato, ma in questo caso con una divisione esplicita in due componimenti diversi, anche il nostro dittico è articolato in due giorni, o meglio in due sere diverse. La prima canzonetta esordisce con una richiesta di ascolto da parte dell'amante, uno dei tratti più ricorrenti degli incipit di Giustinian, anche al di fuori dell'ambito del contrasto, seguita da un altro tratto tipico: una stanza di lode.

«O tu che sei compagna  
de la nemica mia,  
sto mio lamento piazate ascoltare.

O chiara, o dolze stella,  
d'ogni bellezza el fiore, 5  
bella sopra ogni bella,  
piena d'ogni valore,  
o compagna de quella  
che me consuma el core:  
s'tu me cognosci, volgime parlare!» 10

Dunque l'amante si rivolge alla compagna della donna di cui è innamorato. Evidentemente, anche se non esplicitamente, i due personaggi si trovano al solito in posizioni e ad altezze diverse: la compagna alla finestra, il giovane per strada. Nelle battute successive difatti la donna sottolinea più volte il tema del *parlare* come un fatto non scontato:

«E' non so chi tu sia,  
tu che parlar me volgi  
e de l'amica mia

<sup>20</sup> Questo tratto si presenta in gran parte dei contrasti in forma di ballata presi in considerazione da ANTONIA ARVEDA, *Introduzione a Contrasti amorosi*, cit., p. LXXIV.



pur te lamenti e dolgi.  
Zamai per questa via 15  
vegnir qui tu non solgi:  
di' chi tu se', ch'io te vo' ascoltare.»

«E' son un mischinello,  
che per la note scura  
e sotto el fredo ziello 20  
piango la mia ventura!  
Un ladro volto e bello<sup>21</sup>,  
la to' compagna dura<sup>22</sup>,  
me tien in foco e non lo vol studiare.»<sup>23</sup>

«Ora so chi tu sei, 25  
tu che a parlar me stai,  
e ben so chi è collei  
che te tien in sti guai.  
Da ti saper vorei  
quel che quenze tu fai: 30  
per che cason tu me vien' a parlare?».

Fatte dunque, per così dire le presentazioni nelle prime quattro stanze, il poeta confessa quale sia la ragione della sua presenza sotto le finestre della *compagna*, una richiesta di aiuto, che permetta di alleviare sofferenze ormai diventate insopportabili:

«Vegno, rosa fiorita,  
da la to' lizadria  
a dimandar aita  
a sta<sup>24</sup> gran penna mia. 35  
Tanto tempo ò servita  
sta tua compagna ria:  
la non m'aiuta e vedeme stentare.»

«O tu che vien' pianzando  
quenze la tua ventura, 40  
pietà me vien aldando  
la to' gran penna dura.  
Tu te vai consumando  
per questa gran fredura:

<sup>21</sup> La soluzione con epifrasi, qui accolta, contrappone *p AV* a *M<sup>3</sup> La V*.

<sup>22</sup> Nella lezione qui proposta il v. 23 avrebbe valore di apposizione, con un effetto un po' spiazzante. Il solo *P<sup>1</sup>* qui varia leggermente, inserendo la prep. *de* all'inizio dello stesso verso: *un ladro volto e bello / de la tua compagna dura*, ma questa soluzione, che comporta ipermetria (oltre all'innovazione di *compagna*, se non si tratta di mera variante grafica), sembra chiaramente dettata dal tentativo di ripristinare un significato più piano. La congettura forse più facile, *il ladro volto bello / de to' compagna dura*, risulta onerosa, perché richiede di inserire una correzione anche al v. prec. (*il per un*). Se non si pensa a una lettura alternativa, comunque non appieno convincente, con *la* interpretato come *l'è*, la lezione qui accolta potrà essere giustificata pensando all'andamento teatrale del testo: l'amante inizialmente indica «*un ladro volto bello*» e subito dopo suggerisce invece chi sia la responsabile del suo stato, proprio come se ci trovassimo di fronte a una spontanea correzione del locutore.

<sup>23</sup> *studiare*: 'spegnere'; il verbo, che compare già nei poeti della scuola siciliana (cfr. ad esempio Giacomo da Lentini, *A l'aire claro* 11 «do foco donde ardea stutò con foco», nell'edizione e con il commento di Roberto Antonelli, in *Poeti della scuola siciliana*, I. Giacomo da Lentini, Milano, Mondadori, 2008, p. 460), è ben attestato, e con naturale sonorizzazione della dentale intervocalica, in Veneto, come permette di appurare agevolmente la voce *astutare* dell'*Opera del vocabolario italiano* [OVI], <http://www.ovi.cnr.it/index.php/it/> (dove si trovano citazioni dallo *Zibaldone da Canal* e dal *Tristano Veneto*).

<sup>24</sup> La lezione *sta* contrappone *p AV* a *M<sup>3</sup> V* (che hanno *La*).

vatene in leto e vatene a possare!» 45

«Dona, la note in leto,  
quando dovria dormire,  
in camera soletto  
piango el mio martire:  
chiamo quel vago aspeto 50  
che ognor me fa languire.  
El tropo amor non me lassa abentare.»<sup>25</sup>

Il consiglio della compagna, nelle successive stanze, è quello di lasciar perdere un simile amore, che provoca tale sofferenza, e qui, anche attraverso le ammissioni dell'amante, cresce progressivamente un motivo che già veniva accennato prima, quello della durezza della donna assente dalla scena, motivo che ora si associa a quello della sua doppiezza:

«Misero amante, ormai,  
deh, lassa star st'amore!  
La dona che tu sai 55  
à tropo duro el core.  
Tu te consumerai  
in questo tuo dolore.  
Deh, lassa star, per lei più non penare!»<sup>26</sup>

«Dona, speso ò voiuto 60  
costei abandonare,  
ma el mio cor n'à possuto  
senza de lei durare.  
Amor m'à preso in tuto,  
più non posso scampare: 65  
deh, dime, bella: come dezo fare?»

«Amante, e' te conseio,  
s'tu vuol' usir d'affano:  
cerca per lo tuo meio  
de star da lei lutano! 70  
Ma pur me meraveio  
che l'abia el cuor sì strano<sup>27</sup>:  
la par pur dolze in ati ed in parlare!»

«Dona, come tu vedi,  
la par dolze e pietosa, 75  
ma dentro non te avedi  
che l'è dura e sdegnosa.  
Prova, s'tu non mel credi,  
o rosa graziosa:  
parla-i un poco e dezila tastare.» 80

A questo punto la compagna si dice disponibile a intercedere per il giovane, che desta in lei compassione, e le ultime quattro stanze sono dedicate alla sua promessa e agli accordi che

<sup>25</sup> *abentare*, «Trovar pace, riposare» (*Grande Dizionario della Lingua Italiana [GDLI]*, diretto da Salvatore Battaglia, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002, s.v.), è conservato solo da M<sup>3</sup> e p, mentre V introduce *dormentare*, che crea ipermetria, e AV modifica in *alentare*.

<sup>26</sup> Adotto una lezione che non si trova in alcun testimone: il più vicino è p: *de lassa stare e per ley piu no(n) penare* (così P<sup>1</sup>).

<sup>27</sup> *strano*: «Che ha carattere scontroso, permaloso, poco socievole, altero, sprezzante; che ha modi duri, aspri; scortese, villano; bisbetico, arcigno, rancoroso. – In partic.: crudele, spietato» (*GDLI*, s.v., § 14).

prendono per rivedersi, la notte del mercoledì successivo. Come in altri contrasti di Giustinian, si fissa quindi un appuntamento preciso e si individua un segno di riconoscimento: il giovane butterà un sassolino, una *piesesela*, contro la finestra della casa della compagna<sup>28</sup>.

«E' te prometo, amante,  
de dir la to' rasone,  
ché ste tuo penne tante  
me fa compassione.  
Se la serà costante 85  
in la ria opinione,  
io proverò se la porò voltare.»

«Dona zentil, se questo  
piazer tu me farai,  
dicote manifesto: 90  
tuo servo son ormai!  
Ma fa ch'io sapia presto,  
come seguito arai,  
quando te pieze ch'io deza tornare.»<sup>29</sup>

«Io parlerò con ella 95  
mercore, se io potrazo,  
poi a sta fenestrella  
la note e' vignerazo:  
buta una piesesella<sup>30</sup>,  
ch'io te risponderazo, 100  
ma va con Dio, ché più non posso stare!»

«Non te serò mai franco  
de tanta cortesia,  
né zamai serò stanco  
de esser in tua ballia. 105  
O fior vermilio e bianco,  
spechio de lizadria,  
con Dio te lasso: vatene a possare!»

Il secondo “atto”, che rappresenta il momento migliore e più gustoso del dittico, si svolge dunque la notte del mercoledì. Con grande abilità Giustinian lo apre, dopo i primi tre versi di saluto del giovane, su una protesta della donna, che vivacizza la scena e la arricchisce di particolari di vita quotidiana: la compagna lamenta di aver aspettato troppo tempo e di essersi raffreddata nell'attesa:

«Dio te dia la bona sera,  
perla zentil e bella,  
compagna cara de la dona mia.»

«Zovene, l'è ben ora  
che tu dezi venire: 5  
la meza note ormai sonar dovria!

<sup>28</sup> Situazione che si ritrova ad esempio (ma invertita) in *Dona, io m'apresento* [Balduino, n. XI] 39-41 «Toli una predesela / e zò da la fenesta / butela, quando paso per la via» e in *O dona d'alto ajare* [Balduino, n. XII] 124-126 «Zeta una predesela, / e te verò a parlare; / vate con Dio, ch'el me conven partire!».

<sup>29</sup> *Ma fa ... tornare*: ‘Ma fai in modo che io sappia presto, quando avrai dato seguito alle tue intenzioni [cfr. *GDLI*, s.v. *seguire*, § 27 «Mettere in atto quanto si è incominciato a fare, portare a compimento un'impresa»], quando ti è gradito che io ritorni’.

<sup>30</sup> Adotto la lezione di V, che mi pare preferibile a *pirusella* di M<sup>3</sup>, a *pirixela* di AV, a *predesella* di p.

Amante, la novella  
 sta note tu m'ài fata<sup>31</sup>,  
 ch'a questa fenestrela  
 do' ore e più son stata. 10  
 Apena ch'io favella,  
 tanto son afredata!  
 Ma che cason t'à fato indusiare?»

La ragione del ritardo è, secondo il motivo ricorrente – come si è detto – nei contrasti giustinianei, il timore di essere riconosciuto da qualcuno:

«Dona zentil, quest'una  
 cason m'à retenuto: 15  
 spetava che la luna  
 tramontasse del tuto,  
 che da persona alguna  
 qui non fosse veduto<sup>32</sup>.  
 Mill'ani ben m'à parso a ritornare! 20

Segue la richiesta accorata di notizie sul dialogo tra la compagna e l'amata: purtroppo le cose non sono andate come il giovane avrebbe voluto:

Ma dime, dolze fiore,  
 dime, per cortesia:  
 à' tu parlato ancora  
 con la nemica mia?  
 Tu stesi ancuo tre ore 25  
 con lei de compagnia:  
 dime, per Dio, s'tu l'ài ancor voltata.»

«Amante, li ò cuntato  
 queste to' pene tante,  
 ma niente m'à zovato, 30  
 ché l'è dura e costante.  
 Per Dio la m'à zurato  
 che la sofrerìa avante  
 morir, ca pur parlarle una fiata!»

L'amante, colpito dalla notizia, leva il proprio grido di sofferenza contro la durezza della donna amata, dotata di un cuore di pietra, e non a caso la sua accorata domanda sulle cause di un simile comportamento sembra quasi riecheggiare le parole di Farinata (*Inf.* X 83-84) o, ancor meglio, quelle di Dante a Ciaccio (*Inf.* VI 60-62 «ma dimmi, se tu sai [...] e dimmi la cagione»):

«Questa è la pezor sera, 35  
 dona, che avesse mai,  
 poi che sto cor de piera  
 non cura di mie' guai.  
 Voria pur volentiera  
 saper da ti, s'tu sai, 40  
 per che cason la m'è tanto crudelle.»

<sup>31</sup> *la novella ... m'ài fata*: forse qui *novella* va inteso come 'novità' e quindi come 'sorpresa', come se la donna dicesse ironicamente: 'mi hai fatto una bella sorpresa'; oppure ha il significato di 'imbroglio, macchinazione' (per cui cfr. *GDLI*, s.v., § 8 e si veda DOMIZIA TROLLI, *Il lessico dell'«Inamoramento de Orlando» di Matteo Maria Boiardo. Studio e glossario*, Milano, Unicopli, 2003, s. v.).

<sup>32</sup> Con *più p* AV si contrappongono a M<sup>3</sup> V, la cui lezione è qui accolta.

Dopodiché arriviamo al momento centrale costituito, come detto, da ben quattro battute riservate alla donna, con il solo intervallo di una battuta per l'uomo. Nelle prime due, la compagna offre un ritratto totalmente negativo della sua amica, che vira quasi al grottesco:

«Amante, e' te imprometo<sup>33</sup>  
che l'à vilano el core:  
el so puoco intelletto  
non sa che sia amore. 45  
L'averia gran diletto  
de aver trenta amatore:  
la se tien alta più ca n'è le stelle<sup>34</sup>.

Amante, per mia fede  
dicol mal volentiera: 50  
a tuti chi la vede  
la grigna<sup>35</sup> e mostra ziera<sup>36</sup>.  
La mata sì se crede  
che quanti sia in sta terra<sup>37</sup>  
sia innamorati de la sua belleza.»<sup>38</sup> 55

Successivamente, dopo l'intermezzo della battuta del giovane, sempre più disperato, e già pronto a deprecare l'amata,

«Ahi, misero dolente!  
dona, che t'ald'io dire?  
Or vedo chiaramente  
ch'io perdo el mio servire:  
sta femena da niente 60  
me trata a tal mainire,  
villana, falsa e senza zentilleza!»<sup>39</sup>

la compagna arriva ad affermare che quella donna non sarebbe neppure degna di togliergli le scarpe, prima di gettarsi in una lode dell'uomo che si apre dando risalto innanzitutto a una qualità che non dovrebbe più risultare curiosa stante quello che si è detto sul tema della reputazione:

«Amante, per costei  
non voler consumarte,  
ché la non seria lei 65

<sup>33</sup> *imprometto*: 'assicuro'.

<sup>34</sup> Il senso del verso è spiegato dalla variante di *p*: *la se ten più alta che non è le stelle*.

<sup>35</sup> *grigna*: verbo non attestato in questa forma in italiano, secondo le banche dati e i vocabolari consultati, prima di questa occorrenza (in Dante, *Inf.* XXII 91 abbiamo *digrignare* usato assolutamente, mentre nell'*Arrighetto*, ovvero *Trattato contro all'avversità della fortuna* si trova *sgrignare*: «O vano parlatore che mi può fare la tua beffa e il tuo sgrignare?»); nell'*Acerba* compare invece il sost. *grigni* [v. 2462]); la lezione dei manoscritti non appare contestabile (chiara la banalizzazione di *p*, *ride*); il vocabolo è di origine francese: si veda ad es. la voce *grignier* in TAKESHI MATSUMURA, *Dictionnaire du français médiéval*, sous la direction de Michel Zink, Paris, Les Belles Lettres, 2015, che riporta l'uso del verbo soprattutto a un'espressione di «mécontentement»; chiara nel nostro caso la relazione con l'ambito animale (cfr. nello stesso dizionario «montrer ses dents à (qn) pour menacer (du chien)»).

<sup>36</sup> Nell'espressione sembra sottinteso *bella* o *bona*.

<sup>37</sup> Controversa qui la scelta della lezione: adottato quella di V e AV, di contro a M<sup>3</sup> *p*, concordi su *che quanti è in questa terra*; in Balduino si adotta la soluzione *che quanti è in sta tera*.

<sup>38</sup> La variante di M<sup>3</sup> V *in la sua b*. appare molto interessante e forse difficile da scartare.

<sup>39</sup> La presenza della congiunzione distingue *p* AV da M<sup>3</sup> V.

degn a di descalzarte!  
 Se pur disposto sei  
 voler innamorarte,  
 prendi dona zentil da to convegno<sup>40</sup>.

Tu par tuto secreto, 70  
 tuto savio e zentille,  
 cortese ne l'aspeto,  
 acorto e signorile,  
 suave e mansueto,  
 tuto dolze ed umille: 75  
 d'ogni gran dona tu seristi degno.»

Seguono due battute dell'amante, che a questo punto confessa di essere in realtà innamorato di un'altra:

«Dona, tua cortesia  
 te fa cussì parlare,  
 e mai non te poria  
 de tanto meritare; 80  
 ma fin ch'io vivo sia  
 dezime comandare,  
 ch'al tuo comando sempre m'averai.

Ma pur, dona, s'io dezo  
 prender novello amore, 85  
 una solla ne vezo  
 a chi sol tegno el core:  
 e certo ancor io crezo  
 farne suo servidore,  
 ché dona più zentil non viti mai.» 90

Sollecitato dalla compagna, egli rivela di chi si tratti:

«O zovene, per Dio,  
 aprime el tuo corazo,  
 aprime el tuo desio,  
 ch'io te conseierazo!  
 E certo al poder mio 95  
 con lei t'aiuterazo:  
 dime chi è questa che tanto te piazet!»

«Dona, po' ch'io convegno  
 aprir el mio desire,  
 con vergognoso zigno<sup>41</sup> 100

<sup>40</sup> *da to convegno*: 'adatta a te'. Sembra cadere a proposito Boiardo, *Inamoramento de Orlando* II XVI 9, 7 «e trovato un naviglio a suo convegno», dal commento di Riccardo Brusagli a MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, Torino, Einaudi, 1995, p. 805 interpretato come 'di sua convenienza', cioè 'che faceva al caso suo', un'interpretazione rigettata in MATTEO MARIA BOIARDO, *Opere*, I. *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani. Introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, 1209, ma preferita da DOMIZIA TROLLI, *Il lessico*, cit., p. 120, la quale spiega: «Potrebbe muovere da uno dei significati del franc. *convin* 'pensée, projet' (cfr. Godefroy, *s. v.*) e quindi essere interpretabile 'conforme al suo desiderio, alle sue necessità'. Il sostantivo sembra derivare da uno dei significati di *convenire*: in particolare si veda *OVI*, s.v., § 4: «Essere adeguato e opportuno secondo convenzione, secondo etica o secondo diritto; essere buona norma, essere uso, essere decente, essere giusto (anche pron.)» (e i sottosignificati associati).



di aver tanto indagato. E sempre per il tema del rapporto tra madre e figlia, non si può non ricordare *Ieri da st'ora tardi* (Wiese, n. xli), uno dei più spregiudicati e spesso citati contrasti di Giustinian, dove una figlia finge di volersi monacare, in modo tale che la madre, del tutto contraria a questo progetto, acconsenta volentieri a un matrimonio tra la ragazza e un giovinetto che passa spesso, al solito, sotto casa: la figlia così finge di acconsentire a ciò che in realtà lei stessa desidera. Il contrasto di Giustinian insomma mette spesso in scena, lasciando pensare a una decisiva impronta boccacciana, il trionfo dell'ingegno e della furbizia di un personaggio, la sua capacità di servirsi della parola per ribaltare una situazione, di ovviare a un impedimento (come nel caso del nostro dittico) e ottenere ciò che desidera. E non a caso un testo come quello appena citato è un vero tripudio di una morale laica, all'insegna della naturalità dell'amore, sancita dal commento del poeta, che come in altre occasioni si dice testimone del dialogo.

Un altro tratto interessante del nostro dittico è il fatto che i due personaggi dialoghino di una terza persona assente dalla scena, qualcosa che succede sempre in *Amante grazioso* e in *Fia, per sta contrata*, ed è significativo che questa terza persona sia la donna amata da uno dei personaggi; dunque la forma più tipica del contrasto, incentrata su amante e amata, subisce uno slittamento, su cui probabilmente Giustinian stesso intende giocare. È degno di nota anche che la figura dell'amata sia tutt'altro che univocamente determinata: passa dall'essere la creatura dei sogni del giovane al risultare quasi ridicola, in particolare nella sesta e settima stanza del secondo testo, finché il giovane uomo non la soppianta tranquillamente con la compagna. Ci troviamo dunque di fronte a un amore tutt'altro che assoluto, che segue anzi le convenienze del momento. Per il procedere del testo, e anche per i suoi passaggi e le sue oscillazioni, può risultare allora calzante, per quanto a prima vista datato, ciò che scriveva Manlio Dazzi, a proposito del concetto di "poesia popolare" applicato alle canzonette di Giustinian:

la poesia che del popolo ha gli argomenti e i modi, che al popolo è congeniale, che – si direbbe – è fatta come quello, che ne esprime i sentimenti semplici ed elementari con immediatezza e semplicità di forme – ciò che non le toglie eleganze, ma anzi gliene offre schiette e schive da ricerca – che non ha dietro sé travaglio d'analisi, sottintese sottigliezze – ciò che tuttavia non esclude quell'analisi intuitiva e più o meno cosciente che è propria del "buon senso" popolare<sup>46</sup>.

Infine colpisce il carattere della compagna che emerge dal dialogo: costei da comprimaria, pura figura di intermediazione, diviene protagonista della scena, mostrando notevoli doti di accortezza e di prontezza di spirito. È interessante poi che a un certo punto il giovane sia oggetto di lode da parte della donna («Tu par tuto secreto, / tuto savio e zentille, / cortese ne l'aspeto, / acorto e signorile, / suave e mansueto, / tuto dolze ed umille: / d'ogni gran dona tu seristi degno»), con un meccanismo enumerativo e parole molto simili a quelle spesso usate da Giustinian per parlare dell'amata. Si vedano luoghi come questa stanza di *Anzola che me fai*: «Tu sei tuta zentille, / tuta savia e discreta, / acorta e segnorille, / cortese e mansueta, / o graziosa sopra le altre belle»<sup>47</sup> o questa di *O donna, or me perdona* [Wiese, n. xi] 36-38 «L'è savia e l'è zentile, / acorta, vaga e tuta graziosa, / altiera e segnorile». Non può non balzare alla memoria un famoso testo che si colloca circa un

<sup>46</sup> MANLIO DAZZI, *Leonardo Giustinian poeta popolare d'amore, con una scelta di sue poesie*, Bari, Laterza 1934, pp. 11-12.

<sup>47</sup> Faccio riferimento a una mia edizione provvisoria per questo testo, per il quale rimando a GABRIELE BALDASSARI, *Filologia e intertestualità: il caso di "Anzola che me fai" di Leonardo Giustinian*, in corso di stampa negli atti del convegno *Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo*, Genova University Press.



secolo dopo i contrasti di Giustinian, la *Veniexiana*: dove, come è stato sottolineato, le due protagoniste usano, nei confronti del loro comune oggetto del desiderio, parole tradizionalmente riservate alla lode della donna<sup>48</sup>. Non si tratta che di uno spunto, che però ci sollecita sia a ricercare tendenze analoghe nella poesia del primo Quattrocento, ancora in buona parte sepolta in miscellanee di cui poco o nulla sappiamo, sia a indagare l'influenza esercitata da Giustinian sulla letteratura successiva, con particolare riguardo proprio allo sviluppo del teatro rinascimentale, che tra tante sollecitazioni, dalla commedia classica alla novellistica, ha certo saputo trarre partito anche da un genere come il contrasto e dalla sua capacità di mettere in scena i rapporti tra i sessi in maniera sapida e concreta.

---

<sup>48</sup> Cfr. GIORGIO PADOAN, *Introduzione a La Veniexiana*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 11-12, che definisce la commedia «un “unicum” nel panorama del teatro cinquecentesco anzitutto per lo stupefacente rovesciamento delle parti: quelle metafore amorose che una massiccia tradizione letteraria attribuiva saldamente al maschio sono dette da donne, che parlano dell'uomo come di angelo venuto dal Paradiso, che benedicono il padre e la madre di tanta bellezza, che lo agognano come cibo; è zucchero, è manna, è piacere, è strumento di godimento. Le donne, insomma, sono viste come soggetto, e non oggetto, del desiderio erotico». Lo stesso Padoan riconosce in più di un'occasione l'importanza di un antecedente quale Leonardo Giustinian per un'opera come la *Veniexiana* (cfr. pp. 12 e 20).