

Questa è la versione pre-print del saggio apparso su «Critica Letteraria» (2025). Per questo motivo il testo pubblicato potrebbe differire significativamente da quello reso disponibile qui per scopi di Open Access.

Francesco Amendola

Per una lettura di *Amante, a sta fredura* di Leonardo Giustinian

Unanimemente riconosciuto dalla critica come il componimento più rappresentativo della maniera poetica di Leonardo Giustinian, e in particolare delle sue “canzonette”¹, *Amante, a sta fredura* è un contrasto amoroso in forma di ballata che, per l’ampiezza e la complessità della sua articolazione interna, può a buon diritto considerarsi «un autentico poemetto»².

La materia dialogica, che inscena le canoniche schermaglie fra l’amante e la donna amata, si dipana lungo l’arco di 608 versi, distribuiti in 86 stanze e introdotti da una duplice ripresa (3+3 vv.). Caratteristica peculiare del componimento è la bipartizione in due episodi autonomi, ma consecutivi sul piano narrativo, comunemente indicati come *prima notte* e *seconda notte*. Il primo segmento include la ripresa e le stanze I-XLVIII (vv. 1-342), mentre il secondo si sviluppa nelle restanti trentotto (XLIX-LXXXVI, vv. 343–608). In ciascuna sequenza l’amante tenta di persuadere la donna – una «donzela» (v. 235) in età da marito, timorosa di essere disonorata – ad aprirgli la porta della propria casa. Dopo un lungo e vicendevole alternarsi di accuse, promesse, esitazioni e rilanci, l’uomo riesce in entrambe le occasioni a varcare la soglia. L’esito della vicenda è però articolato: mentre nella prima notte l’amante viene dissuaso dalla donna all’ultimo momento e lascia l’abitazione senza ottenere ciò che desidera, nella seconda riesce pienamente.

La bipartizione del componimento appare evidente anche sul piano metrico³. Lo schema rimico della ballata, condiviso da entrambe le sezioni, è il seguente: xy(y⁵)Z xw(w⁵)Z, aBaBbc(c⁵)D. Si tratta di un modulo di andamento narrativo, diffuso nella poesia due-trecentesca, che risulta funzionale alla distribuzione delle battute del dialogo⁴. La strofa prevede infatti mutazioni di due versi, in cui si alternano settenari (*a*) ed endecasillabi (*B*), e nella volta un verso di *concatenatio* (*b*), un settenario (*c*) e un endecasillabo finale con rimalmezzo (*c*⁵+*D*). La differenza sostanziale fra le due notti riguarda il legame tra le stanze, che nella prima notte sono collegate a coppie dalla rima dell’ultimo verso. Per esempio, l’endecasillabo finale della stanza I («m’hai» v. 13) rima con l’ultimo della II («fai» v. 20); ancora, «danata» (III, v. 27) si lega a «gabata» (IV, v. 34), e così via per tutte le stanze successive. Nella seconda notte tale collegamento viene meno, di conseguenza la rima *D* risulta irrelata.

Secondo Claudio Vela, la divergenza nel collegamento interstrofico «forse è segno di composizione indipendente delle due parti, di fatto autonome quanto all’azione, e di possibile unione successiva, con adattamenti»⁵. A ben vedere, però, nel *corpus* delle giustiniane, *Amante, a sta fredura* non è l’unico contrasto bipartito. Gabriele Baldassari ha infatti riscontrato un’articolazione analoga in altri due contrasti, *O tu che sei compagna* e *Dio te dia la bona sira [...] compagna*, che formano

Fondazione Ezio Franceschini ONLUS (Firenze) e Università degli Studi di Milano; francesco.amendola1@unimi.it

¹ Nel *corpus* di Leonardo Giustinian il termine “canzonette” (o per antonomasia “giustiniane”) è riferito in maniera estensiva a componimenti di diverso genere metrico, Cf ARMANDO BALDUINO, *Le esperienze della poesia volgare*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di GIROLAMO ARNALDI e MANLIO PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1980, III/1, pp. 265-367: 304.

² La definizione è di 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, pp. 868-883: 871.

³ Sugli schemi rimici delle “canzonette” di Giustinian, Cf il fondamentale contributo di GABRIELE BALDASSARI, *Principi metrici nell’ordinamento delle “canzonette” di Leonardo Giustinian. Le due sillogi principali*, «Stilistica e metrica italiana», 18 (2018), pp. 3-50; per *Amante, a sta fredura*, si vedano in particolare le pp. 10, 22 e 30.

⁴ Cf LINDA PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. XLII e LXI.

⁵ CLAUDIO VELA, *Poesia per musica: Leonardo Giustinian*, in *Antologia della poesia italiana*, a cura di CESARE SEGRE e CARLO OSSOLA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, II, p. 406.

un dittico coerente, non solo sul piano narrativo, ma anche nella sua trasmissione manoscritta⁶. Sul piano metrico, questi due componimenti sono distinti «dalla presenza di una doppia ripresa che annuncia l’inizio del secondo testo» e per il fatto che «il primo ha rima *refrain* uguale in tutte le stanze, mentre il secondo presenta invece abbinamento tra le strofe»⁷. Le tecniche di collegamento interstrofico di *Amante, a sta fredura* rispecchiano una situazione analoga a quella del dittico, mettendo in luce la tendenza dell’autore a ricercare raffinate soluzioni metriche, che variano da un componimento all’altro oppure fra sezioni diverse del medesimo testo. Il problema della coesione interna, sollevato da Vela, impone dunque un supplemento d’indagine, poiché è strettamente legato ai tempi drammatici della poesia di Giustinian, i quali spesso richiedono una lunga preparazione.

A ragione, Baldassari ha insistito sull’estensione come elemento distintivo delle “canzonette”, «concepite in genere su un passo lungo, se non molto lungo, in modo tale da delineare e dare pieno compimento a una parabola, vale a dire a uno sviluppo drammatico nei contrasti»⁸. La presenza di una spiccata componente drammatica nel dittico citato sopra ha indotto lo studioso a parlare di «piccola commedia in due atti»⁹. Tale definizione risulta calzante anche per *Amante, a sta fredura*, di cui la critica ha più volte messo in luce la propensione teatrale. Secondo Antonia Tissoni Benvenuti i testi di Giustinian «suggeriscono una “dimensione scenica”, [...] sembrano scritti per essere recitati» e da questo punto di vista *Amante, a sta fredura* «è senz’altro il capolavoro di questo genere più teatrale»¹⁰. Anche Armando Balduino ha rimarcato la peculiarità del componimento, definendolo un «piccolo capolavoro da considerarsi eccezionale, nonostante gli antecedenti, in un’epoca in cui la commedia borghese era lontanissima»¹¹. Per Emilio Pasquini il nostro testo è una «graziosa “telenovela”, che attesta un’autentica vocazione scenica»¹². A fronte di questi pareri, vale la pena di rileggere le parole di Giorgio Padoan, che, pur riconoscendo la marcata teatralità delle giustiniane, ha escluso che le “canzonette” siano state rappresentate:

[...] dei Contrasti che pur non essendo certo composti per la recita rivelano un senso innato della teatralità (un Contrasto è addirittura strutturato, diremmo oggi, in due tempi) e suggeriscono nel dialogo gesti, azioni, suoni [...]. Ma – come si è già avvertito – questi bellissimi componimenti del Giustinian (certo tra le cose più belle della nostra lirica del Quattrocento), se sono *naturaliter* teatrali, tali per allora non potevano essere considerati, né ebbero – sempre per allora – influsso alcuno sulla produzione propriamente ed impropriamente teatrale¹³.

Le osservazioni di Padoan, che – senza menzionarla – alludono proprio ad *Amante, a sta fredura*, sollevano alcune questioni sulla componente drammatica insita nei contrasti di Giustinian. Se è vero infatti che questi testi hanno «una loro congenita teatralità»¹⁴, è altrettanto vero che tale caratteristica è intrinseca alla forma dialogica del genere contrasto, che attraverso la progressione delle battute delinea con vividezza il carattere dei personaggi. Non a caso, si è parlato di «spiccata drammaticità» anche per *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d’Alcamo¹⁵. In relazione alla nostra “canzonetta”, occorre allora chiedersi: quanto il poeta era consapevole di scrivere un testo a vocazione scenica? Il testo presuppone un pubblico di riferimento? La teatralità implica una *performance* recitativa?

⁶ Cf G. BALDASSARI, *Un dittico*, cit., pp. 868-883.

⁷ G. BALDASSARI, *Principi metrici*, cit., pp. 21-22 e ID., *Un dittico*, cit., p. 873.

⁸ GABRIELE BALDASSARI, *Le canzonette di Leonardo Giustinian e il fantasma della musica*, «Filologia e critica», XLVII (2022), n. 2, pp. 316-342: 327.

⁹ G. BALDASSARI, *Un dittico*, cit., p. 868.

¹⁰ ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Il Quattrocento settentrionale*, Roma-Bari, Laterza, 1972, p. 9.

¹¹ A. BALDUINO, *Le esperienze*, cit., p. 318.

¹² EMILIO PASQUINI, *Letteratura popolareggiante, comica e giocosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da ENRICO MALATO, Roma, Salerno, 1996, III, p. 810.

¹³ GIORGIO PADOAN, *La commedia rinascimentale a Venezia: dalla sperimentazione umanistica alla commedia “regolare”*, in *Storia della cultura veneta*, cit., III/3, pp. 379-389: 384-385.

¹⁴ A. BALDUINO, *Le esperienze*, cit., p. 317.

¹⁵ ANTONIA ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, Salerno, 1992, p. 3.

Interrogativi analoghi sollevava Niccolò Scaffai in un saggio del 1999, dedicato all'esame degli elementi drammatici nelle laude di Iacopone da Todi¹⁶, concentrandosi in particolare su alcune spie testuali: la caratterizzazione dei personaggi, la gestualità, l'uso dei deittici, la distribuzione delle battute, la definizione del cronotopo e il ritmo dell'azione. Una simile impostazione metodologica pare estendibile anche ai componimenti dialogici profani. Il presente contributo si propone di indagare l'importanza strutturale della componente drammatica in *Amante, a sta fredura*, mostrando come essa agisca, sul piano stilistico, in relazione all'ibridazione di generi e registri diversi e, sul piano tematico, nel riuso di *topoi* della letteratura cortese ormai codificati nella poesia "popolareggiante" di matrice giullaresca¹⁷.

Preliminarmente all'analisi del testo è opportuno soffermarsi sullo stato della tradizione di *Amante, a sta fredura*. A oggi, non esiste infatti un'edizione che possa definirsi critica.

La "canzonetta" è tramandata da dieci manoscritti, in gran parte miscellanei e adespoti, alquanto dissimili per consistenza. Li elenco di seguito adottando le sigle stabilite da Laura Pini¹⁸:

C = Mantova, Archivio di Stato di Mantova, Acquisto Castiglione 2016, busta 4, cc. 75v-78v

La = Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Pallastrelli 267, c. 48v (frammentario)

M2 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 346 (= 6323), cc. 26v-34r

M3 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 486 (= 6767), cc. 18r-24r (*finis* dopo la prima notte v. 342)

Mg4 = Firenze, Biblioteca Nazionale, Magl. VII, 721, cc. 94r-102v (lacunoso dei vv. 77-146 per caduta di carte)

P1 = Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 1032, cc. 9v-21r

Pg = Perugia, Biblioteca Comunale, C 43, cc. 93r-95v (*finis* dopo la str. XXIV, v. 174)

P11 = Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 213, cc. 12v-27v

R = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1091, 192r-v (str. VIII, vv. 56-62)

V1 = Città del Vaticano, Reg. lat. 1973, cc. 95v-97r (lacunoso dei vv. 82-229 per caduta di carte; si interrompe dopo il v. 405)

Una prima trascrizione diplomatica fu pubblicata da Salomone Morpurgo nel 1882, sulla base di M2¹⁹. L'anno seguente, nel 1883, il testo apparve nell'edizione delle giustiniane di Berthold Wiese, basata su P11 e integrata con varianti tratte da R, ma priva di un criterio ecdotico rigoroso²⁰. Nel corso del Novecento l'edizione di Wiese costituì la vulgata critica: fu ripresa da Locchi (1915), Dazzi (1934) e, nella seconda metà del secolo, nei profili storico-letterari di Tissoni Benvenuti e di Pasquini²¹. La necessità di un nuovo lavoro ecdotico dedicato alle "canzonette" di Giustinian venne avvertita da Giuseppe Billanovich, da Laura Pini e da Antonio Enzo Quaglio. Questi studiosi, pur pervenendo a importanti risultati sullo studio della tradizione, pubblicarono solo degli studi preparatori²². L'unica eccezione è rappresentata da Quaglio, che per il volume dei *Rimatori veneti del*

¹⁶ Cf NICCOLÒ SCAFFAI, *Elementi drammatici nelle "laude" di Iacopone da Todi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, 4 (1999), n. 2, pp. 451-471.

¹⁷ Per un primo inquadramento sulla poesia comico-realistica, Cf PAOLO ORVIETO, LUCIA BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000. Sulla poesia giullaresca, si veda almeno la monografia di TITO SAFFIOTI, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Napoli, Liguori, 2012² (con bibliografia pregressa).

¹⁸ Cf LAURA PINI, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian. Indice e classificazione dei manoscritti e delle stampe antiche*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», s. VIII, IX (1960), pp. 419-543: 439.

¹⁹ Cf SALOMONE MORPURGO, *Canzonette e strambotti in un codice veneto del secolo XV (Marciano, It. Cl. IX, n. 346)*, «Biblioteca di letteratura popolare italiana», I (1882), n. 2, pp. 3-125: XX, pp. 76-95.

²⁰ Cf *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*, a cura di BERTHOLD WIESE, Bologna, Romagnoli, 1883 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968), VII, p. 33.

²¹ Cf LEONARDO GIUSTINIAN, *Strambotti e ballate*, a cura di VITTORIO LOCCHI, Lanciano, Carabba, 1915, n. III, pp. 33-49, MANLIO DAZZI, *Leonardo Giustinian poeta popolare d'amore, con una scelta di sue poesie*, Bari, Laterza 1934, pp. 135-144, A. TISSONI BENVENUTI, *Il Quattrocento*, cit., pp. 10-14 ed E. PASQUINI, *Letteratura popolareggiante*, cit., pp. 810-813.

²² Segnalo di seguito i contributi relativi ad *Amante, a sta fredura*: GIUSEPPE BILLANOVICH, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CX (1937), pp. 197-252: 251, ID., *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, VIII (1939), pp. 99-130 e 333-357: 337 e 350, L. PINI, *Per l'edizione*, cit., p. 462 e ANTONIO ENZO QUAGLIO, *Da Benedetto Biffoli a L. Giustinian*,

Quattrocento di Armando Balduino fornì il testo di una dozzina di giustiniane, fra cui *Amante, a sta fredura*²³. Quest'ultima edizione tuttavia è sprovvista della nota filologica e dell'apparato, per cui risulta difficile ricostruire le scelte ecdotiche di Quaglio. Essa comunque segnò un importante passo in avanti e venne adottata nel 1998 da Claudio Vela nella sua edizione commentata di *Amante, a sta fredura* per l'*Antologia della poesia italiana* diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola²⁴. Infine, nel 2014, Anna Carocci, nella sua monografia dedicata a Giustinian, ha pubblicato il componimento sulla base di M3.²⁵ Quest'ultimo manoscritto, sul piano linguistico e stemmatico, è senz'altro uno dei testimoni più autorevoli delle "canzonette", ma nel caso di *Amante, a sta fredura* non riporta la seconda notte.

Senza entrare nel merito delle questioni ecdotiche, in questa sede mi servirò dell'edizione Quaglio, con alcuni emendamenti segnalati in nota, frutto di una nuova ricognizione dei testimoni condotta nell'ambito del progetto PRIN 2020 *Libri di poesia nell'Italia settentrionale del Quattrocento: edizioni critiche e commenti*²⁶, finalizzata alla pubblicazione del *corpus* delle giustiniane. L'esegesi qui proposta è propedeutica all'allestimento del nuovo testo critico e intende offrire qualche spunto di riflessione su alcuni luoghi filologicamente problematici, localizzati soprattutto nella prima notte, dove ho accordato preferenza alla lezione di M3.

Nella ripresa è la donna a rompere il silenzio, rivolgendosi all'amante con una proposizione interrogativa che occupa i primi due versi («Amante, a sta fredura / perché sei qui venuto?») vv. 1-2). Si tratta di un esordio canonico nei contrasti amorosi: l'enunciato interrogativo genera di fatto uno stimolo che esige una risposta immediata da parte dell'altro interlocutore²⁷. La battuta si chiude con un'affermazione sintatticamente isolata nell'endecasillabo successivo, che acquista particolare incisività grazie al dettaglio realistico posto in punta di verso: «Ben cognosuto e' t'azo nel spudare» (v. 3). Il gesto di *spudare* è un segnale impiegato dall'amante per richiamare l'attenzione della donna. Questo particolare contribuisce a fissare sin dall'inizio il tono del componimento, «misto di spunti popolareschi e di inflessioni cortesi»²⁸. L'abbassamento del registro stilistico risulta accentuato dal fatto, ben noto al lettore dell'epoca, che a Venezia le cortigiane ricorressero a gesti come lo sputo per attirare l'attenzione dei passanti²⁹. Se si considera che l'esordio di *Amante, a sta fredura* rovescia il diffuso *topos* del *paraklausithyron*, ossia l'elegiaco lamento dell'innamorato dinanzi alla porta chiusa della donna amata³⁰, con l'introduzione della variante della finestra o del balcone – su cui si tornerà più avanti –, l'effetto comico risulta evidente, preconizzando al contempo le intenzioni dell'amante.

«Filologia e Critica», XIII (1988), pp. 157-183: 161-162 e n. 11. Sulla questione filologica delle "canzonette", Cf GABRIELE BALDASSARI, *Alla riscoperta di Leonardo Giustinian. Il manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea Codici I, Storia Veneta, 158 (AV)*, «Filologia italiana», 15 (2018), pp. 125-168 e ID., *Filologia e intertestualità: il caso di Anzola che me fai di Leonardo Giustinian*, in *Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo*, cura di GIUSEPPE ALVINO, MARCO BERISSO, IRENE FALINI, Genova, Genova University Press, 2019, pp. 159-172 (con bibliografia pregressa).

²³ Cf *Rimatori veneti del Quattrocento*, a cura di ARMANDO BALDUINO, Padova, Clesp, 1980, II, pp. 24-36.

²⁴ Cf C. VELA, *Poesia per musica*, cit., pp. 406-425.

²⁵ Cf 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, n. IX, pp. 154 e segg.

²⁶ Il PRIN 2020 (PI Gabriele Baldassari) è articolato nelle seguenti unità, di cui riporto fra parentesi i nomi dei responsabili: Università degli Studi di Milano (Gabriele Baldassari), Sapienza Università di Roma (Italo Pantani), Università di Trento (Andrea Comboni), Università Ca' Foscari Venezia (Tiziano Zanato – Elisa Curti).

²⁷ Cf A. ARVEDA, *Contrasti amorosi*, cit., pp. LXXXVII e CVII.

²⁸ C. VELA, *Poesia per musica*, cit., p. 406.

²⁹ Sullo sputo come segnale delle cortigiane si legga il sonetto *Parmi Vinegia esser facta un bordello* di Antonio Micheli detto Strazzola nella nuova edizione critica di ENEA PEZZINI, *Le rime di Andrea Michieli detto lo Strazzola*, Tesi di perfezionamento/Thèse de Doctorat, Scuola Normale Superiore-Université de Lausanne, relatori LUCA D'ONGHIA e LORENZO TOMASIN, ciclo XXXIV, aa. 2022-2023, n. 353, p. 378, con rimando ad ARTURO GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, pp. 286 e segg.

³⁰ Sul tema del *paraklausithyron*, di ascendenza classica ed elegiaca (CATULLO, *Carmina*, 67; TIBULLO, *Elegie*, I, 2, 5-14; PROPERZIO, *Elegie*, I, 16, 17-44 e OVIDIO, *Amores*, I 6), ma diffuso a questa altezza cronologica nella poesia in volgare (Cf BOCCACCIO, *Filostrato* V, 52-53 e l'anonima ballata trecentesca *Lèvati dalla mia porta*, edita in A. ARVEDA, *Contrasti*

Lo *sputo* è presente anche in altri contrasti del *corpus*, qualificandosi come una vera e propria marca distintiva della poesia di Giustinian. Si pensi, in primo luogo, all'*incipit* di *O tu che vien spudando*, anch'esso inaugurato da una ripresa di tre versi, occupata dalla domanda della donna: «O tu che vien spudando / sì tardi de qui via / ché va' tu quenze i tuo' passi perdando?» (vv. 1-3)³¹. Ancora, in *Fia, per sta contrada*, contrasto tra madre e figlia, l'azione ricompare nella strofa conclusiva, quando la figlia, prima di congedarsi, rivela di aver udito il segnale dell'amante («Spudar e' l'azo alduto» v. 244)³². Dello *sputo* esistono significative *variationes*: nella seconda notte di *Amante, a sta fredura*, l'amante ricorre al fischiettare («subliare», v. 343) per suscitare la reazione della donna, secondo una dinamica parallela alla prima notte. Va ricordato infine anche il tiro della «pieresela» (o «pirusela», ossia 'pietruzza') che la donna stessa suggerisce all'amico come elemento riconoscitivo in *O tu che sei compagna*: «Buta una pieresela» (v. 99)³³. L'attenzione che il testo riserva a questi segnali concreti sembrerebbe aprire uno squarcio sulla *performance*. Si potrebbe ipotizzare che tali gesti costituissero lo stimolo primario dell'azione drammatica. La prospettiva quindi andrebbe in parte rovesciata: a rompere il silenzio sarebbe innanzitutto l'atto extralinguistico dell'amante (lo *sputo*), da cui prenderebbe avvio l'esecuzione della "canzonetta", provocando la reazione infastidita della donna e suscitando la domanda iniziale.

Tornando alla prima battuta della donna, anche il rimante «fredura» (v. 1) merita una certa attenzione, poiché, oltre a costituire un altro dettaglio realistico, costituisce la parola-chiave dell'intero componimento, che, sin dall'inizio, stabilisce la cornice invernale in cui si svolge l'azione. Nella seconda ripresa, la risposta dell'amante precisa l'ambientazione notturna («Or che la note è scura, / dona, vegno a parlarte» vv. 4-5). La 'notte scura', priva di chiarore lunare, oltre a rappresentare una situazione canonica del *paraklausityron* latino³⁴, nella letteratura cortese è connessa al tema del tradimento: la consumazione dell'amore extraconiugale di Lancillotto e Ginevra (Chretien de Troyes, *Lancelot*, vv. 4567-4571) e di Troilo e Criseida (Boccaccio, *Filostrato* III, 64) avviene infatti con il favore delle tenebre. Quest'ultimo elemento anticipa quindi l'esito della "canzonetta". Non a caso, il riferimento temporale ritorna nella stanza XXXIV, in uno slancio lirico da parte dell'amante («Questa è la note bela, / prinzipio d'ogni nostro paradiso» vv. 240-241), che, come si dirà, tenta di ricorrere al *topos* della "notte d'amore" per convincere la donna a concedersi a lui³⁵. Ancora, nella strofa II, l'episodio viene ambientato in prossimità del carnevale («el carlevar si viene, / tempo è da festa, e non da penitenza!» vv. 16-17). Entro i primi diciassette versi dunque il lettore/spettatore è già calato nel contesto: una fredda notte veneziana probabilmente di febbraio. La circostanza carnevalesca non solo suggerisce sin dalle prime battute il tono del componimento, che tende a rovesciare alcuni *topoi* del genere lirico e della letteratura cortese, ma lascerebbe intravedere un possibile legame tra l'esecuzione della "canzonetta" e le festività del carnevale³⁶.

Nelle strofe successive, lo scorrere del tempo e il clima rigido sono evidenziati anche dall'amante, che sollecita la donna ad aprirgli («Dona, tropo demori: / l'ora trapasa e io meschin m'agiato» XXVIII, vv. 196-197). In entrambi gli episodi l'azione drammatica si concentra nell'intervallo di poche ore: dalla mezzanotte, rilevata nella strofa VIII («La meza note sona / e io son qui a parlarte» vv. 60-61), sino alle prime luci dell'alba, allorché avviene la separazione tra i due interlocutori («Vedi, che vien la dia, / aldi tuti i matini» XLII, vv. 298-299, «i gali canta; vatene in bon'ora!» XLIV, v. 314). Ad

amorosi, cit., n. XXV, pp. 153-155) e nella novellistica (Cf BOCCACCIO, *Decameron* VII, 4 e VIII, 7), si rimanda a DOMINIQUE BATTLES, *Medieval literature. An introduction to type-scenes*, New York, Routledge, 2025, pp. 93-95 e ad AMELIA JURI, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità dei classici nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, BIT&S, 2022, pp. 89 e 531.

³¹ *Rimatori veneti*, cit., n. VIII, p. 47.

³² *Ivi*, n. VII, p. 47.

³³ Cf G. BALDASSARI, *Un dittico*, cit., p. 877.

³⁴ Cf A. JURI, *Scrivere poesia*, cit., p. 531.

³⁵ *Ivi*, pp. 365 e segg.

³⁶ Cf MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979 e CLAUDIO BERNARDI, *Il carnevale delle buone maniere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 2000, I, pp. 967-982.

accelerare il tempo interno della storia concorrono due ellissi: la prima, abbastanza evidente, si registra tra le due notti, con uno iato di ventiquattro ore; la seconda si colloca tra le strofe LXXXIV e LXXXV («Dona, avemo dormito / più de quatro ore, e i matini sona» LXXXV, vv. 595-596) e segna un nuovo stacco dopo la consumazione dell'atto. Si riscontrano inoltre delle prolessi e delle analessi che dilatano l'arco cronologico della vicenda. Nel primo caso è spesso la donna ad anticipare le azioni dell'uomo, sotto la forma di proprie paure e timori («come t'aveve aperto, / cadene e zepi non te po' tenere!» X, vv. 72-73; «e' te cognosco fiero, / de man zugar vorai subitamente» XXV, vv. 177-178), ma anche con inviti a ritornare il giorno seguente («doman io t'aprirazo» XLI, v. 291; «drio le quatro ore doman tornerai» XLV, v. 325). Tali elementi contribuiscono ad accrescere la *suspence*. Le analessi invece emergono nelle prime schermaglie verbali, in cui l'amante accusa la donna di essere insensibile al suo *servitium amoris*: «Non è tu ancor pentuta / che un ano indarno m'abi afaticato?» (vv. 7-8). Questi versi collocano l'episodio in *medias res*: il corteggiamento dura ormai da un anno, come ribadisce anche l'amata nella stanza VI, dove, di fronte alle sempre più pressanti minacce dell'uomo di rinunciare alla *fin' amor* («Fazote sagramento, / s' tu non me mudi verso, / che m'abi perso: e' t'abandonerazo» vv. 39-41), essa replica «Tu sai ch'el compie un ano / ch'io t'amo più cha Dio» (vv. 46-47). Se ne deduce che la scenetta è solo una delle numerose occasioni in cui l'amante, passando sotto casa della donna, si è annunciato con il consueto segnale.

La cornice della ventosa notte invernale, dopo essere stata preparata nelle prime battute, ritorna nella strofa XVI (vv. 112-118) con una funzione comica ben precisa. Qui l'amante tenta di vincere le ritrosie della donna, la quale si ostina a non voler aprire la porta, temendo che il cigolio possa svegliare qualcuno in casa e rovinare la sua reputazione («se algun vien a sentire / nel spenzer de la porta, / io sarò morta e mesa in gran malano», vv. 109-111). L'amante allora la rassicura facendo leva proprio sul cattivo tempo e sull'ora tarda:

«[...] con sto teribel vento
rimor algun non s'aldirà zamai,
Tuti son oramai
dal sono stramazati:
coperti e guati per lo fredo stano»³⁷.

I fattori climatici avversi agevolano in realtà l'amante nel perseguire il suo intento. L'espedito viene replicato all'inizio della seconda notte, quando l'uomo insiste sul maltempo per convincere l'amata a farlo entrare:

«[...] ma, per Dio!, io sento
ch'el pioverà, e si non pò falare:
deh, piazzate spazare,
ché, se al coverto e' stese,
e poi piovese, e' non men curaria.»

Anche il freddo è funzionale alla riuscita dell'azione. Dapprima è la donna stessa a lamentarsene, dichiarando di essere gelata al balcone («io son quasi agiazata, / el fredo è grandò, e tremo e bato i dente», vv. 387-388). Successivamente l'amante, simulando premura nei suoi confronti, la invita con astuzia a scendere, esortandola a lasciare gli zoccoli al piano superiore per evitare di essere sentita («Ma, azò ch'el non sia / sentito el zapegare, / tu puo' lasare i zoccoli de suso» vv. 424-426). Il dettaglio realistico degli zoccoli, apparentemente marginale, assume valore centrale nel momento culminante della seconda notte, quando la donna, infreddolita e pentita di aver lasciato i calzari di sopra («Amante, tuta tremo, / moro de fredo e ho i piè agiazati; / non so come faremo, / i mei zoccoli de suso ho lasati», vv. 455-458), si decide a entrare nella cameretta per giacere con l'amante. Il cronotopo

³⁷ Per l'aggettivo «guati» vv. 118 e 212 (*quati* in Quaglio) adotto la forma concordemente attestata in tutta la tradizione e ben documentata in ambito veneto (Cf MARISA MILANI, *Antiche rime venete*, Padova, Esedra, 1997, p. 551, s.v. *guato* e MANLIO CORTELAZZO, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena, La Linea, 2007, s.v. *guato*), da intendersi nell'accezione di 'quatto, accucciato, coperto'.

rivela quindi come ogni particolare risulti funzionale allo sviluppo della vicenda. Al contempo, mostra anche l'abilità di Giustinian nel distribuire i motivi lungo l'intero componimento, in una accurata preparazione delle svolte comiche, che – come anticipato – richiedono tempi dilatati per essere innescate.

Un punto di svolta si registra nella strofa IX, vv. 63-67, quando l'amante chiede di entrare in casa («Dona, l'è poco seno / tu star là suso e mi qui zò a rengare: / [...] / Lasame in casa entrare»)³⁸. Al v. 64 la contrapposizione dei pronomi personali (*tu vs mi*), dei deittici (*là vs qui*) e degli avverbi (*suso vs zò*) delinea lo spazio dell'azione, configurando una contrapposizione alto-basso, mediante la quale si intuisce che la donna è alla finestra oppure al balcone. Anche questo *topos*, spesso sviluppato come una variante del motivo del *paraklausithyron*, gode di ampia diffusione nella cultura e nella letteratura del tempo, e come evidenziato da Baldassari, rappresenta un elemento ricorrente nelle “canzonette” di Giustinian³⁹. Esso viene ulteriormente sottolineato nella seconda notte, tra la fine della strofa LV, dove la donna dichiara: «a sto balcone e' son tuta agiazata» (v. 391), e l'attacco della LVI, in cui l'uomo – come si è detto – sfrutta le lamentele dell'amata per farle aprire la porta. Ancora una volta il discorso insiste sui deittici («là», v. 393) e sull'avverbio «zoso» ('giù', v. 395).

La medesima tecnica ricorre anche nella contrapposizione interno-esterno, la quale, come rilevato da Claudio Vela, rimanda a un gioco metaforico di trasparenti allusioni sessuali che insistono sui campi semantici dell'*aprire*, riferito alla donna, e dell'*entrare in casa*, riferito all'amante⁴⁰. Con l'instaurarsi di questa dialettica, tra le strofe VIII e IX, si registra infatti un impiego reiterato dell'avverbio *qui*: «e io son qui a parlarte» (v. 61), «e mi qui zò» (v. 64), «stando qui de fora» (v. 68).

I deittici ritornano con particolare insistenza al momento dell'ingresso dell'amante in casa, in chiusura della strofa XXIX («fin che *ste* porte e' compio de serare!» v. 209) e nella successiva (XXX, vv. 210-216). Quest'ultima, definita da Vela «la stanza dei diminutivi»⁴¹, è uno dei punti del testo in cui la componente drammatica si manifesta con maggiore evidenza: qui i due amanti sembrano quasi additare gli spazi interni del palazzo veneziano, nominandoli con vezzeggiativi collocati in punta di verso («lozeta» v. 211, «camereta» v. 213, «portegheto» v. 215). La spazialità della scena viene delineata attraverso la combinazione dei diminutivi con le preposizioni o gli avverbi di luogo («fin» v. 211, «in» v. 213, «soto» v. 215) e con i deittici «questa» («sto»)/«quela» (vv. 211, 213, 215):

«Amante, e' ho serato,
vieme pur dreto *fin quella* lozeta
e vien pur guato guato,
ch'el fante dorme *in questa* camereta.»
«O mia cara anzoleta,
soto sto portegheto
con mi un pocheto metite a sentire!»

Un meccanismo analogo si ritrova nella seconda notte, là dove, nel moltiplicarsi delle porte da aprire, la donna indica la cameretta in cui entrare: «Amante, chi sapese / *quest'altra* porta aprire, / posemo zire *in questa* camereta» (LXVI, vv. 466-468).

L'azione dell'apertura della porta si presta a diversi effetti comici, fra cui il vanto (*gap*) dell'amante. Di fronte alla riluttanza della donna, che si dichiara impossibilitata a recuperare la chiave

³⁸ Al v. 64 promuovo a testo la lezione *rengare* di M3 ('arringare, declamare, parlare in pubblico, predicare', Cf M. CORTELAZZO, *Dizionario veneziano*, cit., s.v. *rènga* e MARISA MILANI, *Antiche rime*, cit., p. 586, s.v. *rengare*), contro *zianzare* M2, *rasonare* P11 P1 Mg4 V1 e *parlare* C Pg, considerandola *difficilior*, anche alla luce degli elementi di parodia religiosa presenti nel testo (vd. *infra*, p. @).

³⁹ Cf G. BALDASSARI, *Un dittico*, cit., pp. 871-872, con rimando a DIANE WOLFFHAL, *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.

⁴⁰ C. VELA, *Poesia per musica*, cit., p. 406. Sull'ampia diffusione nelle “canzonette” di Giustinian del tema dell'apertura della porta, con *aequivocatio* oscena, si legga almeno *O dona d'alto afaire*, vv. 239-242: «Aprir te vo' la porta / del mio portegheto; / farote bona scorta / fin al mio caminetto» (A. BALDUINO, *Rimatori*, cit., XII), dove ritorna anche il rimante «portegheto», comune ad *Amante, a sta fredura*, v. 215.

⁴¹ C. VELA, *Poesia per musica*, cit., p. 413.

conservata nella camera paterna (vv. 95-97), egli loda la propria abilità nel forzare la porta («Dona, i' ho ben reparo / che senza chiave la porta apirazo» XIV, 98-99), in quanto «perfeto laro» (v. 100), maestro nell'uso dei «grimaldelli» (v. 101), invitando dunque l'amata a togliere dall'interno «el pasador de legno» (v. 103) e ad assistere all'abile artificio che realizzerà all'esterno («Vedrai l'inzegno ch'io farò di fuora» v. 104)⁴². Al di là dell'*aequivocatio* oscena, insita nel dettaglio realistico del «passador di legno» e nell'allusione all'«inzegno» dell'amante, importa insistere sul *topos* del *gap*. Si tratta infatti di un «persistente motivo comico e giullaresco»⁴³, nel quale la comicità deriva dall'iperbole e dall'esagerazione, si pensi ad esempio al *serventese del Maestro di tutte l'Arti* di Ruggieri Apugliese oppure all'anonimo *Cantare dei cantari*. Nel caso di *Amante, a sta fredura*, tuttavia, il vanto diviene dichiaratamente trasgressivo, perché esibisce una capacità detestabile e criminosa. Il furto, peccato capitale della religione cristiana, qualifica la degradazione morale dell'amante, le cui parole sembrerebbero quasi preannunciare il vanto, altrettanto dissacrante, del gigante Margutte nel *Morgante* di Pulci («E trapani e paletti e lime sorde / e succhi d'ogni fatta e grimaldelli / e scale o vuoi di legno o vuoi di corde, / [...] / lavoro di mia man puliti e belli» cantare XVIII, ott. 133). L'effetto comico della stanza XIV viene poi richiamato nella seconda notte: «Tu sai ben s'io so fare / cosa ch'io l'aprirò subitamente; / senza romper niente / dentro nui andaremo» (LXVII, vv. 471-474), con la donna che si stupisce della destrezza dell'amante nello scassinare la porta, associandola a un'arte magica («Amante mio scaltrido, / [...] / ma io non t'ho sentido: / forse tu ha' fatto qualche incantamento?» LXIX, vv. 483-486). In questo caso, la coerenza interna del testo suggerisce che i due episodi fossero concepiti per un'esecuzione ravvicinata.

Nel corso della “canzonetta” la donna insiste più volte sull'immoralità dell'uomo e sul suo allontanamento dai canoni della cortesia, accusandolo di villania: «S'tu fesi tanto falo, / amante, tu seristi ben vilano» (VI, vv. 42-43), «Amante, io vedo espreso / lasar me vò e far sta vilania» (XIII, vv. 91-92), «s'tu serai vilano / per Dio te fazo zerto / che mai aperto da mi non serai» (XXVII, vv. 193-195). Il villano, per ceto o per atteggiamenti etico-comportamentali, è spesso il protagonista della poesia comica e giullaresca: per antonomasia la sua figura è antitetica al codice cortese della *fin' amor*; tale stereotipo, che ha il suo esito più caratteristico nella satira dell'uomo (o della donna) del contado, è ben attestato nella letteratura pavana dell'epoca⁴⁴.

La degradazione dell'amante a villano proietta la contrapposizione alto-basso su un piano sociologico. Dalla descrizione degli interni del palazzo, fornito di diverse camere («in camin de mio pare» v. 96; «nel mio camin venire» v. 157)⁴⁵, si deduce infatti che la famiglia della donzella occupava una posizione elevata nella gerarchia sociale. Ciò si registra anche nelle parole di lei, che pretende il rispetto del codice cortese. Dapprima, ella sollecita l'amante a persistere nell'attesa: «Aspeta ancor un mese, / e poi consilierome / e vedrò come possi entro venire» (XI, vv. 81-83), ma, di fronte alle pressanti insistenze di lui, esterna la preoccupazione di essere disonorata («Ahimè, ch'io son donzela: / se questo vien sentido, / zamai marito e' non potrò trovare» XXXIII, 235-237)⁴⁶.

In alcune battute le lamentele della donna («l'onor del mondo e' temo» XX, v. 142») sembrano raggiungere i toni tipici del genere della disperata⁴⁷, soprattutto quando deplora la decisione folle e sconsiderata di aver fatto entrare in casa l'amante, gesto che rischia di condurla alla rovina (XXXI, vv. 217-223). Sempre nella prima notte il concetto viene ribadito: «Deh, tasi, amante, tasi; / lasa ch'io

⁴² Al v. 104 adotto la lezione di M3, considerandola *difficilior* rispetto alla soluzione promossa a testo da Quaglio con *combinatio* di M2 e Pg («usa l'inzegno tu dentro, mi de fori»): il termine *inzegno*, oltre che in senso letterario come 'congegno, meccanismo' (lo strumento per aprire la porta, v. 101), va inteso soprattutto nell'accezione di 'abilità, trucco, artificio'; tale lettura è avvalorata dalle parole della donna nella seconda notte, vv. 483-486.

⁴³ PAOLO ORVIETO, *Donne cortesi e donne villane. La seduzione comica. Il vanto*, in P. ORVIETO, L. BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica*, cit., pp. 99 e segg.

⁴⁴ Cf *Ivi*, p. 101 e M. MILANI, *Rime venete*, cit., pp. 7-8 (con ampia scelta di testi).

⁴⁵ Il «camin» (vv. 96 e 157) designa la parte della casa riservata a un singolo membro della famiglia (Cf C. VELA, *Poesia per musica*, cit., p. 409).

⁴⁶ La medesima battuta ritorna nella seconda notte con minime variazioni, Cf LXXII, vv. 507-510.

⁴⁷ Sul genere della disperata, si veda GABRIELLA SCARLATA, *The Disperata from Medieval Italy to Renaissance France*, Kalamazoo, Medieval Institute Publication, Western Michigan University, 2017.

pianga mia fortuna fela: / ahimè, che mile casi / me può far sempre trista e topinela!» (XXXIII, vv. 231-234). Nella seconda notte, poi, la donna angosciata arriva a invocare la morte (LXXX, v. 566). Ella materializza le proprie paure anche attraverso i riferimenti ai canonici personaggi dell'universo cortese. Vengono così evocate sulla scena le figure dei guardiani, in questo caso i genitori («La chiave par che sia / in camin de mio pare / perché mia mare teme i nostri amori» XIII, vv. 95-97; «la mia zilosa mare / da st'ora suol nel mio camin venire» XXII, vv. 156-157; «el te convien aspetare / perché mia mare a dormir n'è ancora» XLIX, vv. 345-346) o i servi di casa («el fante dorme» XXX, v. 213; «mia mare dorme e tuta l'altra zente;» LV, v. 386), e anche quelle dei malparlieri (*lauzengiers*), ovvero i vicini, che possono disonorare la donna con i loro pettegolezzi («de vizine può tuto ascoltare» IX, vv. 65-66; «e sti vizini lieva a lavorare» XLII, v. 300)⁴⁸. A fronte di questi timori l'amata fa reiterate richieste di giuramenti, obbligando l'amico a osservare il precetto cortese del *celar* («e mai non m'apalenta; / s'io te fon ben e tu non me far dano» XXIII, 163-164). In realtà, la ripetuta e iperbolica insistenza su tali motivi lascia trasparire il loro scadimento a un repertorio di stereotipi, che, nell'ambito di una società veneziana tutta indirizzata ad attività mercantili e borghesi, risultano ormai decontestualizzati e ridotti a mera letteratura di consumo per un ampio pubblico di lettori. Per tale ragione questi *topoi* si prestano a un discorso di secondo livello, orientato a parodiarli, tanto è vero che lo stesso amante accampa l'argomento del disonore come scusa per farsi aprire: «Lasame in casa entrare, / ché, stando qui de fora / convien che ancora n'abi desonore» (IX, 67-69).

Nella logica cortese fatta propria dalla dama, l'apertura della porta viene giustificata con la volontà di sottoporre l'uomo a una prova di fedeltà: «ben vedrò s'tu sarai bon cristiano: / come tu m'hai promeso» (XXVII, vv. 190-191). Egli stesso, d'altra parte, nei suoi ripetuti scongiuri l'aveva sollecitata in questa direzione («Dona, se io te toco, / le man secar se posa de presente! / Prova sta volta un poco / s'io te serazo onesto e reverente» XIX, vv. 133-136). Il conseguimento della promessa richiede una lunga preparazione: dopo una prima serie di giuramenti, al termine della strofa XXIII, la donna sembra essersi convinta e di fatto annuncia «io vegno zoso a farte ormai beato» (v. 167), provocando un primo capovolgimento della contrapposizione alto-basso. Ma poco dopo ritorna sui suoi passi, esternando nuove perplessità: «Amante, a dirte el vero, / temo d'aprirte, el cor non mel consente: / [...] / Io non me fido niente / de questi tuo sconzuri: / s'tu te sperzuri, chi me farà rasone?» (vv. 175-181).

I timori della donna trovano conferma a partire dalla strofa XXXIV, vv. 240-246, quando l'amante, fingendo di consolarla, allunga le mani verso di lei e ne provoca la reazione: «Sta' pur indietro, amante, / che ben mi 'n stessa me saprò sugare!» (vv. 245-246)⁴⁹. Il vivace scambio di battute che segue sembra davvero anticipare alcune scenette della commedia dell'arte: «S'tu non me lasi stare, / su le man te darazo, / ch'io te farazo inzender de dolore!» / «Rosa, se tu me dai / le bote me serà zucaro e mele» (XXXV, vv. 249-253). L'effetto comico dissacra i valori e gli ideali della *fin' amor*: il tradimento è conclamato, l'amante viene accusato di spergiuro («Amante desliale, / dov'è la fede che me prometesti? / Tu buti drio le spale / i sacramenti tanti che fazesti!» vv. 259-262); il fallimento della prova gli viene rinfacciato ancora nella seconda notte: «s'tu non rompesi i pati, / forse che presto e' t'apriria le porte» (LVII, vv. 401-402), dove però ormai l'esito della vicenda pare scontato. Rispetto alla situazione di partenza, nel finale di entrambe le notti si verifica dunque un capovolgimento della dimensione alto-basso, che si palesa nelle battute della donna, costretta a subire i tentativi di violenza da parte dell'uomo: «Amante tu te mostri / ormai tropo forzoso, / che in tera zoso tu me voi butare» (XXXIX, vv. 277-279)⁵⁰.

Il rovesciamento alto-basso pertiene anche ai generi del discorso: dall'elegiaco lamento del *paraklausithyron*, che sul piano spaziale vedeva l'uomo in una posizione inferiore rispetto alla donna, nella parte finale di entrambi gli episodi si passa a una situazione ascrivibile al genere della pastorella, anche se all'interno di una ambientazione urbana, in quanto si assiste prima al tentativo dell'amante di sopraffare la donna, infine alla consumazione dell'atto sessuale. Come è noto, nell'ambito dei

⁴⁸ Sulla presenza pressoché costante dei malparlieri nelle giustiniane, Cf G. BALDASSARI, *Un dittico*, cit., p. 872.

⁴⁹ Il verbo «sugare» (v. 246) sta per 'asciugare', in riferimento alle lacrime della donna.

⁵⁰ Al v. 278 adottato la lezione *forzoso* di M2 M3 contro *furioso* della restante tradizione, sulla scorta del contesto, che suggerisce un atto fisico compiuto dall'amante ai danni della donna.

generi medievali una descrizione così esplicita del rapporto carnale si registra solo nella pastorella, che talvolta inscena pure le resistenze fisiche della donna contro la violenza maschile, che trovano corrispondenza anche in *Amante, a sta fredura*: «Per Dio te sgrafarazo / e cridarò, s'tu non me lasi stare!» (XL, vv. 282-283)⁵¹. In questo caso, la consumazione della violenza nel palazzo della donna, la quale è una giovane di rango sociale più elevato rispetto alla canonica pastora, rappresenta un ulteriore elemento sovversivo della *fin' amor*, preparato dall'insistenza sulla degradazione morale dell'uomo, scaduto di fatto a villano.

Sul piano stilistico la contrapposizione alto-basso si riflette anche nel linguaggio del contrasto, là dove si riscontra una commistione fra le tessere realistiche delle battute della donna, che descrive la violenza subita («basata m'hai ad ogni tuo desire» XXXVIII, v. 272; «O deonesto, ancor basata m'hai!» LXXVI, v. 538; «Lasa star l'investidura! / Tu m'hai spoiata: mò che vo' tu fare?» LXXVIII, vv. 548-549; «e la camisa tu squarzata m'hai!» LXXX, v. 563), e l'iperbolico innalzamento del discorso dell'amante, che si profonde nei tipici elogi della bellezza femminile, secondo i canoni della lirica petrarchista.

Vale la pena di concentrare l'attenzione sul cambio di appellativi che si verifica nelle battute dell'amante allorché entra in casa. A partire infatti dalla strofa XXX sino alla XXXIX, quest'ultimo smette di chiamare la donna con la consueta apostrofe («Dona») e attinge al canonico repertorio di epiteti della lirica amorosa, con ampie variazioni su tema che riprendono versi similari di altre canzonette di Giustinian: «O mia cara anzoleta» (XXX, v. 214), «O rosa, lasa andare» (XXXII, v. 224), «Priegote, dolze stela» (XXXIV, v. 238), «Rosa, se tu me dai» (XXXVI, v. 252), «Rosa, pur ch'io te basi» (XXXVIII, v. 266); dopodiché l'amante riutilizza l'epiteto «Dona» nella stanza XXXIX, v. 273; infine, nella stanza XLVI, egli ricorre a una nuova apostrofe, «Rezina del cor mio» (vv. 322-323), per strappare all'amata un'ultima promessa: «s'io me ne von con Dio, / fa ch'el to cor me sia fermo e costante» (vv. 324-325). Nella seconda notte tale dinamica risulta accentuata, in quanto nelle mutazioni della strofa gli epiteti elogiativi si accompagnano al canone della *descriptio mulieris*, mentre nella volta si registra una *climax* di richieste sempre più audaci: prima quella di un abbraccio (LXXVII, vv. 539-544), poi dei baci (LXXIX, vv. 567-570), sino alla pretesa di consumare l'atto sessuale (LXXXI, vv. 567-573). La contaminazione dei registri e dei generi contribuisce dunque all'effetto comico, mettendo in bocca all'amante l'elogio delle bellezze dell'amata proprio nel momento in cui egli tenta di violarle. Come si diceva, però, nella prima notte la donna riesce inaspettatamente a sottrarsi alle intenzioni dell'amante e a ristabilire le norme della cortesia. Tra la strofa XLI e la XLVIII (vv. 280-342) la situazione infatti si ribalta: la giovane impone di attendere ancora un altro giorno (XLI, vv. 289-291), e stavolta è lei che, dietro le pressanti promesse di lui, si vede costretta a formulare il giuramento di riaprirgli (XLII, vv. 295-297). L'arrivo dell'alba determina infine il distacco tra gli amanti, secondo le regole dell'omonimo genere (XLIX, v. 314).

Come rilevato da Baldassari, la poesia di Giustinian non è estranea a svolte improvvisate e inattese che hanno il merito di tenere desta l'attenzione del lettore, accrescendo la vivacità e la *suspence*⁵². In questo caso, il punto di svolta si rintraccia nella strofa LX, vv. 280-286, dove importa evidenziare la preghiera formulata all'amante nell'ultimo verso: «una parola almen voli ascoltare!» (XL, v. 286). L'accento posto sull'uso della parola richiama la prima battuta dell'amante, che con tono altrettanto supplicante aveva esordito dicendo: «dona, vegno a parlarte / e dimandarte aiuto [...]» (vv. 5-6). L'insistenza sul potere della parola, che nella “canzonetta” ha una marcata funzione suasoria, è un tema che viene preparato con attenzione nel corso delle prime 17 stanze e si inserisce nell'ambito di una sottile parodia religiosa, in particolare del *sermo predicatorum*, sino a quando la donna non si dichiara persuasa dalle argomentazioni dell'uomo: «tu me converti col tuo predicare!» (XVII, v. 120); la battuta, con l'uso in senso tecnico del verbo convertire, sembra corroborare questa chiave di lettura.

Gli elementi di parodia religiosa si registrano sin dalle prime schermaglie del contrasto, con l'amante che esorta la donna a effettuare il sacramento della confessione («vatene a confesare, / va

⁵¹ Sul genere della pastorella, Cf COSTANZO DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 73-75 e 223-225, A. ARVEDA, *Contrasti amorosi*, cit., pp. IL-LVIII e P. ORVIETO, *Donne cortesi*, cit., pp. 102-104.

⁵² Cf G. BALDASSARI, *Un dittico*, cit., p. 881.

dir al frare el mal che fato m'hai!» I, vv. 12-13). Dal canto suo, l'amata subito rileva l'uso distorto di quest'arte retorica, impiegata per fini seduttivi: «Omo de cosienza, / che vien a predicarme / per alazarme?» (II, vv. 18-20); il concetto viene ribadito nella stanza X: «Tu predichi al deserto, / amante belo!» (vv. 70-71). In risposta all'accusa della strofa II, l'amante replica con una sentenza che allude proprio alla conversione religiosa: «ampuò melio seria / a Dio drezar la mente / che 'l corpo stente e l'alma sia danata» (III, vv. 25-28). Inoltre, proseguendo nelle sue argomentazioni, egli stabilisce una similitudine, carica di ironia, fra la castità dei due amanti e quella dei frati e delle suore («staremo savi come frar e suore» X, v. 76).

Anche sul piano stilistico è possibile rintracciare degli elementi di parodia religiosa: nelle stanze I-XIII il dialogo tra i due amanti si infittisce di *exempla*, di proverbi e sentenze, rispecchiando dunque sul piano mimetico le prediche dei frati minori⁵³. All'inizio della strofa IV, la donna esordisce con «Amante ben m'avezo, / che sei de lupo diventato agnelo! / [...] La volpe muda el pelo, e 'l vezo mai non muda» (IV, vv. 28-33). Dopodiché, ella incalza accusando: «tu m'hai mesa in sto balo, / e mo' me lasi con la coda in mano?» (VI, vv. 45-47), «Ma chi te mostra el deto, / tu vol la man, el brazo e la persona!» (VIII, vv. 58-59), «Amante, sta promesa / credo che l'averà le curte atese». Dal canto suo, l'amante ribatte colpo su colpo: «ormai io son pasuto / d'aver parole e frasche in pagamento» (V, vv. 37-38), «Oh quanto è cosa nova / per altri afadigarse / e consumarse e perder la fadiga» (VII, vv. 53-55), «Dona tu vol scrizare / e venderme vesighe per lanterne» (XII, vv. 84-85). Il *topos* della parodia religiosa consente a Giustinian di inserire le sentenze in una cornice unitaria, riflettendo un certo gusto erudito verso i proverbi, tipico della cultura umanistica, inaugurato dallo stesso Petrarca nei *Fragmenta*, con la canzone-frottola *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (Rvf 105) e con il sonetto Rvf 122, che ha in comune con *Amante, a sta fredura* proprio il detto della volpe («Vero è 'l proverbio, ch'altri cangia il pelo / anzi che 'l vezzo», vv. 5-6)⁵⁴. Al contempo, le allusioni alla religione tornano nel finale della “canzonetta”, ma, come al solito, mutate di segno, con l'amante che, nel momento in cui rivela le sue vere intenzioni, autoassolve l'infrazione del proprio giuramento in questi termini: «Rosa, pur ch'io te basi, / ben a l'inferno e' volio eser danato; / per mio amor soffri e tasi, / ché tal sperzuro n'è mortal peccato» (XXXVIII, vv. 266-269) e, di fronte alle resistenze della donna, afferma: «Dona, forse tu credi / ch'io sia entrato per dir paternostri?» (XXXIX, vv. 273-274). Per concludere su questo aspetto, i detti proverbiali che i dialoganti si scambiano mimando alcuni tratti della retorica parentetica ne offrono di fatto una sottile parodia, che denuncia i costumi poco casti dei frati e delle suore dell'epoca e l'uso della parola come mezzo di una conversione tutta laica e peccaminosa.

Un altro indicatore utile per valutare la componente drammatica di un testo è la gestualità, intesa come insieme di atti corporei, descritti o allusi nel dettato, che contribuiscono ad accentuare la dimensione scenica. In *Amante, a sta fredura*, gli esempi di gestualità sono numerosi e distribuiti lungo l'intero arco del componimento. Alcuni sono già stati messi in evidenza: si pensi, ad esempio, alla centralità dei deittici spaziali oppure all'impiego insistito dell'imperativo, che costruisce un discorso orientato all'azione. L'amante, in particolare, si esprime di frequente con comandi diretti che simulano dei gesti corporei: «Tuo' via de bon corazo / el pasador de legno» (XIV, vv. 102-103), «alza ben l'uso quando l'aprirai» (XVI, v. 113). Né mancano, da parte della donna, esempi altrettanto rilevanti di gestualità: «tremo e bato i dente» (LV, v. 588), «non me strenzer la gola» (XL, vv. 284-285). Particolarmente significativa da questo punto di vista è la ricorrenza di un lessico corporeo associato alle mani, spesso rappresentate come strumenti dell'interazione erotica⁵⁵: «Dona, se io te

⁵³ Sulla predicazione medievale si rimanda ai fondamentali studi di CARLO DELCORNO, raccolti nel volume “*Quasi quidam Cantus*». *Studi sulla predicazione medievale*, a cura di GIOVANNI BAFFETTI, GIORGIO FORNI, SILVIA SEVENTI, ORIANA VISANI, Firenze, Olschki, 2009.

⁵⁴ In luogo del proverbio della volpe, ai vv. 32-34, i manoscritti del ramo *alpha* (C Mg4 P1 P11 V1 Pg) recano la seguente lezione: «sto tuo parlar si belo / di falsi vizi è pieno / con sto tuo seno temo esser gabata». Pare difficile stabilire se si tratti di una variante d'autore oppure di una variante di tradizione. L'ipotesto petrarchesco di Rvf 122 potrebbe lasciare propendere in favore della seconda soluzione.

⁵⁵ Sulla sfera erotica nella poesia del Quattrocento, Cf TIZIANO ZANATO, *Provare “l'ultimo valor” di Amore. Sensualità ed erotismo negli Amorum libri di Boiardo*, «Italiq», XVII (2014), pp. 19-42, ora in ID., *Da Boiardo a Bembo. Saggi*

toco, / le man secar se posa de presente!» (XIX, vv. 133-134); «lasa sugarte el viso / con le mie proprie mano: / se non fon piano, di' ch'io lasi stare» (XXXIV, vv. 242-244); «Amante mio benigno, / la man me toca e po' te n'anderai!» (LXXXVI, vv. 602-603). In questi casi il gesto non si limita a suggerire un'azione, ma costruisce dei plastici quadretti. Alla luce di questi dati, è lecito considerare la gestualità come una delle componenti drammatiche più marcate del componimento, in cui l'allusione al movimento e al contatto fisico rafforza le battute del dialogo tra i due interlocutori.

Come accade nella maggior parte dei contrasti, anche nel componimento di Giustinian l'andamento dialogico si realizza tramite il rapporto stanza/battuta, per cui ciascuna strofa coincide con un intervento unico dell'amante o della donna. In venti stanze tuttavia tale corrispondenza si interrompe, e l'alternanza tra le due voci si realizza nella medesima strofa, sfruttando la partizione metrica interna. In quindici casi la suddivisione si colloca in corrispondenza del verso di *concatenatio*, secondo uno schema 4+3: le due mutazioni iniziali sono occupate dalla battuta di uno dei due interlocutori, mentre la volta accoglie la replica dell'altro (X, vv. 70-76; XVII, vv. 119-125; XXII, vv. 154-160; XXVIII, vv. 196-202; XXX, vv. 210-216; XXXVIII, vv. 266-272; XLII, vv. 294-300; XLIII, vv. 301-307; XLIV, vv. 308-314; XLV, vv. 315-321; XLVI, vv. 322-327; LXVIII, vv. 476-482; LXIX, vv. 483-489; LXXXIII, vv. 581-587; LXXXIV, vv. 588-594). Invece, in tre strofe della prima notte, la partizione diventa più netta, secondo uno schema 2+5: il distico d'attacco introduce sempre una breve battuta dell'amante, seguita dalla risposta più articolata della donna, che si sviluppa nella seconda mutazione e nella volta (XXIX, vv. 203-209; XLI, vv. 287-293; XLII, vv. 294-300). Infine, nelle due battute di congedo fra i due amanti, poste rispettivamente a chiusura della prima e della seconda notte, si verificano tre scambi consecutivi nella medesima strofa: 4+2+1 (XLVII, vv. 329-335) e 2+2+3 (LXXXVI, vv. 602-608).

La frammentazione del rapporto strofa/battuta si registra nei momenti chiave della vicenda e, dal punto di vista ritmico, introduce una scansione più serrata delle repliche, rompendo la monotonia dell'alternanza regolare. Nella prima notte, questa tecnica ricorre con maggiore frequenza: si contano 15 casi su 48 stanze complessive, distribuiti soprattutto nei momenti di più alta tensione del dialogo, dove – come si è visto – il botta e risposta diventa serrato, poiché l'amante deve attuare una lunga opera di convincimento per entrare in casa. È interessante rilevare, a titolo esemplificativo, che la frammentazione delle battute si riscontra per tre strofe consecutive, nelle stanze XXVIII-XXX (vv. 196-216), in cui la porta viene aperta. La distribuzione delle battute in queste strofe genera una sorta di struttura chiastica, che produce un effetto di contrappunto ritmico tra le voci: 4(amante)+3(donna) / 2(amante)+5(donna) / 4(donna)+3(amante). Le strofe XXVIII e XXX condividono la medesima articolazione 4+3, ma invertono l'ordine dei parlanti. In posizione centrale, la stanza XXIX introduce una variante (2+5) che consente alla donna di prolungare il proprio intervento per ben nove versi consecutivi, sommando la volta della strofa XXIX alle mutazioni della XXX. Un secondo nucleo abbastanza ampio si rintraccia nelle ultime stanze della prima notte (LXI-LXVII, vv. 287-335), che inscenano il dialogo in cui l'amante, dopo essere entrato in casa, viene convinto dalla donna a partire, senza conseguire il proprio scopo. Anche qui la frammentazione del discorso si salda a una svolta narrativa significativa, che prelude al rilancio dell'azione nella notte successiva. La seconda notte, al contrario, presenta un esito più lineare e prevedibile, per cui le rotture del rapporto strofa/battuta sono meno frequenti (5 casi su 37 stanze). Tuttavia, anche in questo segmento le variazioni si concentrano in corrispondenza di momenti decisivi, come l'apertura della cameretta (LXVIII-LXIX, vv. 476-489) e la consumazione dell'atto sessuale, delineata nelle stanze LXXXIII-LXXXIV (vv. 581-594), dove la tensione si scioglie nella conclusione attesa.

La ripartizione delle battute nelle unità strofiche è quindi funzionale alla variazione del ritmo del dialogo, alternando all'andamento lineare momenti di accelerazione, rottura e rilancio. Questo dato testimonia la grande attenzione di Giustinian nei confronti dei tempi dialogici. In questa prospettiva, si può considerare un ultimo elemento che testimonia la consapevolezza autoriale nella ricerca della componente drammatica, vale a dire la presenza – in entrambi gli episodi – di alcune battute in forma

di monologo, pronunciate dall'amante in concomitanza di alcune pause della donna. Tali interventi sono stati opportunamente definiti da Claudio Vela come «degli *a parte* dell'amante, piccoli siparietti destinati all'espressione in monologo dei suoi battaglieri propositi di conquista e godimento amoroso»⁵⁶. Essi rompono la consueta alternanza dialogica e presuppongono la presenza di un pubblico, o quantomeno di un terzo sguardo, che viene informato dell'intento dell'amante, mentre la donna ne rimane ignara.

Che Giustinian usi consapevolmente gli *a parte* con finalità drammatiche risulta evidente nella prima notte, dove tali battute assumono una forte valenza strutturale, collocandosi a metà (XXIV, vv. 168-174) e in chiusura dell'episodio (strofa XLVIII, vv. 336-342):

XXIV (vv. 168-174)

S'io entro da costei,
ben sarò pazo a perder tal bocone:
io galderò con lei;
avogador non temo né presone;
ormai pagato sone
del mio longo servire.
Io l'aldo aprire, el mio zogo è spazato.

XLVIII (vv. 336-342)

O pazo, o babione,
pur mo' m'acorzo del mio gran difeto,
ch'un sì zentil bocone
galder non ho saputo al mio dileto.
Io fui ben mal discreto
guardar al suo disdegno:
doman convegno finir sto lavoro.

Il primo *a parte* si inserisce dopo la strofa XXIII, nella quale la donna – ormai persuasa – acconsente a scendere le scale e ad aprire la porta (v. 167). Quest'ultima affermazione lascia presupporre una pausa nella finzione del dialogo, che viene colmata dal monologo dell'amante. Il secondo *a parte* è collocato invece a conclusione dell'episodio, quando la donna si è congedata e l'uomo, rimasto solo sulla soglia, si rivolge nuovamente a sé stesso. Tra le due battute si instaura un ricercato parallelismo: tornano vocaboli chiave come *bocone* (XXIV, v. 169 e XLVIII, v. 338), riferito alla donna come oggetto del desiderio, il verbo *galdere*, associato al progetto erotico dell'amante («io galderò con lei», XXIV, v. 170; «galder non ho saputo», XLVIII, v. 339), e il sostantivo *pazo*, riferito all'amante stesso (XXIV, v. 169 e XLVIII, v. 336)⁵⁷. La ricorsività di tali elementi corrobora l'intenzionalità strutturale delle due battute, dal momento che, come ha documentato Baldassari, la tecnica poetica di Giustinian fa largo uso di dispositivi di richiamo a distanza, e in particolare del meccanismo della *Ringkomposition*⁵⁸.

Sul piano narrativo, i due *a parte* svolgono un ruolo essenziale nella costruzione dell'effetto comico. Nel primo, l'amante espone con tono spavaldo i propri progetti, usando i verbi al futuro e confidando in un esito favorevole. Nel secondo, alla luce del fallimento dei propri intenti, con un totale ribaltamento infierisce nell'autodenigrazione («O mato, o babione / pur mo' m'acorzo del mio gran difeto» XLVIII, v. 336-337) e insiste ancora una volta in chiave religiosa sul peccato (*difeto*), che, data l'*aequivocatio* del contesto, suggerisce al tempo stesso una comica allusione all'inadeguatezza virile. Proprio nel momento della sconfitta, egli tuttavia rilancia l'azione: «doman convegno finir sto lavoro» (XLVIII, v. 342), rimettendo in moto la narrazione.

Un terzo *a parte* si rintraccia nella seconda notte (LIV, vv. 376-382). Meno centrale dal punto di vista strutturale, esso si limita a riproporre il medesimo espediente drammatico. I primi due versi («Se la ventura vole / che questa note e' entri da costei», vv. 376-377) richiamano con evidenza l'attacco del primo *a parte* («S'io entro da costei», XXIV, v. 168), riprendendone la struttura sintattica ipotetica e il rimante chiave *costei*. Anche qui l'amante parla al futuro («non curarò se lei / me dirà: "e' cridarazo!"», vv. 380-381), citando alla lettera la minaccia pronunciata dalla donna nella prima notte («Amante, e' cridarazo!» XL, v. 280). L'effetto è quello di una sorta di controcanto, in cui la voce maschile si impossessa di quella femminile.

⁵⁶ C. VELA, *Poesia per musica*, cit., p. 412.

⁵⁷ Alla luce del parallelismo che si instaura fra i due *a parte*, al v. 336 promuovo a testo la lezione *pazo* di M3 e C (contro *mato* M2 V1 P1 P11 Mg4), in quanto il medesimo termine è presente anche nella stanza XXIV, v. 169.

⁵⁸ Cf G. BALDASSARI, *Le canzonette*, cit., p. 330.

È ora possibile tornare agli interrogativi iniziali relativi all'uso consapevole della componente drammatica da parte di Giustinian, al pubblico di riferimento e alla dimensione performativa delle sue "canzonette". Va precisato subito che ogni risposta a tali domande non può che mantenersi in ambito ipotetico, data la scarsità delle fonti documentarie sulle modalità di esecuzione di questi testi⁵⁹. A ciò si aggiunge la ben nota difficoltà delle ricerche sulla produzione poetica del primo Quattrocento, ancora in larga misura sepolta in miscellanee di cui poco o nulla sappiamo.

Comunque sia, l'attenta distribuzione degli *a parte* nei punti chiave della struttura di *Amante, a sta fredura* autorizza a ritenere che Giustinian utilizzasse con intenzionalità la componente drammatica per ottenere precisi effetti comici. Quanto alla concreta realizzazione performativa, appare significativo che l'uomo, nel terzo *a parte*, si appropri della battuta «e' cridarazo!», pronunciata in precedenza dalla donna. Tale particolare potrebbe suggerire una modalità di esecuzione affidata a un solo interprete, il quale dava voce a entrambi i personaggi del contrasto alternando registri vocali diversi e servendosi probabilmente di tecniche mimiche per accentuare la gestualità. Come indicato da Pasquini, un antecedente delle "canzonette" si potrebbe rintracciare nei cosiddetti *mariazi* veneti, ovvero frottole eseguite dai giullari durante le feste matrimoniali⁶⁰. L'esempio più rappresentativo del genere è *Se Die m'aide* di Francesco di Vannozzo – autore noto a Giustinian⁶¹ – che pure è scandito in episodi autoconclusivi, per un totale di quattro, lasciando ipotizzare che la *performance* fosse intervallata da pause⁶².

Va osservato tuttavia che nella produzione giullaresca, così come nella tradizione due-trecentesca del contrasto amoroso e nel genere affine della lauda dialogica, l'uso di monologhi rivolti implicitamente al pubblico è inconsueto. Gli *a parte* presenti in *Amante, a sta fredura* rappresentano dunque, per quanto si sa, una significativa novità che invita a indagare sui possibili modelli letterari. Una fonte plausibile potrebbe rintracciarsi nel *Ninfale fiesolano* di Boccaccio, in particolare nel lungo "contrasto" tra Africo e Mensola⁶³. Si leggano in particolare le ottave 284-286 (corsivo mio):

«[...] e priego te, o giovane, poi c'hai
toltomi quel che già mai non riarò,
che tu ne vadi, e me, con questi guai,
lascia star sola, che 'l me' ch'i' potrò,
mi passerò, dandomi di ciò pace;
deh, fallo, i' te ne priego, se ti piace!»

Africo aveva molto ben compreso,
per le parole sue, che già il foco
Amor l'aveva dentr' al petto acceso,
ma che ancor pur si vergognava un poco;
e poi ch'egli ebbe tutto bene inteso,
*disse fra sé: «Prima che d'esto loco
mi parta, tu farai meco ragione:
e farotti cantar altra canzone».*

Poi basciandola disse: «O savorita
dolce mia bocca, cor del corpo mio;
o faccia bella, fresca e colorita,

⁵⁹ Un quadro aggiornato sul rapporto musica/poesia nelle giustiniane si legge in G. BALDASSARI, *Le canzonette*, cit. p. 316-342.

⁶⁰ Cf E. PASQUINI, *Letteratura popolareggiante*, cit., p. 809.

⁶¹ Cf *Rimatori del Trecento*, a cura di GIUSEPPE CORSI, Torino, UTET, 1969, n. XXV, pp. 480-495. Sulla conoscenza della poesia di Vannozzo da parte di Giustinian, Cf G. BALDASSARI, *Filologia e intertestualità*, cit., p. 171.

⁶² Sugli episodi della frottola di Vannozzo, rimando al commento di Corsi in *Rimatori del Trecento*, cit., p. 480. Sulle pause e, più in generale, sulla *performance* dei giullari, Cf LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Lo spettacolo dei giullari*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II convegno di studio, Viterbo, 17-19 giugno Roma, Bulzoni, 1977, pp. 185-206: 192 e T. SAFFIOTTI, *I giullari*, cit., pp. 117-152.

⁶³ Per la segnalazione dell'ipotesto boccacciano ringrazio il prof. Italo Pantani, che si sta occupando dell'intertestualità di Boccaccio in Giustinian in relazione alla canzonetta *Rezina del cor mio*.

nella qual i' ho messo il mio disio,
tu donna sola se' della mia vita,
ed amo te più ch'i' non faccio Iddio;
io son risuscitato, poi ch'i' veggio
che pigli 'l meglio, e lasci andar il peggio.»

La situazione narrativa presenta evidenti affinità con *Amante, a sta fredura*: Mensola invita Africo ad allontanarsi (ott. 284), e quest'ultimo nel baciare la donna si profonde in una serie di epiteti elogiativi, ricorrendo al canone della *descriptio mulieris* (ott. 286). Tra le ottave 284 e 286 si inserisce una strofa in cui, mediante il discorso diretto introdotto dalla formula «disse fra sé», il protagonista esprime i propri progetti futuri. Questa pericope di testo, caratterizzata dai verbi al futuro e da un chiaro valore prolettico, risulta assai vicina alla funzione del primo e del terzo *a parte* della nostra "canzonetta". Va da sé che in quest'ultimo componimento, venendo meno la voce narrante, la specificità di tali monologhi doveva essere marcata con appositi accorgimenti vocali e gestuali nell'esecuzione del testo. Comunque sia, la suggestiva ipotesi di un'influenza di Boccaccio su Giustinian meriterebbe in futuro un'indagine sistematica che guardi anche al *Decameron*.

Un'altra possibile direzione di ricerca è rappresentata dalla commedia classica latina. Le battute *a parte* rientrano infatti tra i procedimenti tipici della *palliata* e si registrano soprattutto in concomitanza dell'apertura di una porta o in scene di origliamento⁶⁴. Benché la riscoperta del teatro latino, avviata fra il 1429 e il 1433, trovi il suo pieno sviluppo nella seconda metà del secolo, è noto che le commedie di Terenzio erano parte integrante della formazione umanistica, in particolare alla scuola di Guarino Veronese, presso cui si formò lo stesso Leonardo Giustinian⁶⁵. Si tratta, per ora, di ipotesi che richiedono ulteriori approfondimenti, ma che potrebbero indicare un punto di contatto fra il Giustinian poeta volgare e l'umanista.

Il raffinato connubio fra generi, temi e modelli colti e inflessioni popolaristiche che caratterizza *Amante, a sta fredura* induce a supporre una destinazione stratificata, aperta a più livelli di pubblico. Ciò potrebbe spiegare, almeno in parte, il vasto successo delle giustiniane nel corso del Quattrocento. Come ha osservato infatti Domenico De Robertis, Giustinian si fa interprete di un certo gusto, realizzando una complessa operazione culturale, che può definirsi quasi filologica: «quello che egli andava cercando era un genere e un linguaggio; e se riprendeva tratti e situazioni della canzone popolare, ne riscopriva e valorizzava le remote ascendenze letterarie»⁶⁶.

⁶⁴ Sugli *a parte* nel teatro classico latino, si veda almeno SALVATORE MONDA, *Lo sguardo nascosto nella commedia di Plauto e Terenzio*, «Cahiers des études anciennes», LI (2014), pp. 245-276 (con bibliografia pregressa); sul loro utilizzo nelle prime commedie umanistiche, Cf CRISTINA COCCO, *Monologo (e dialogo) nella commedia umanistica*, «Archivum mentis», III (2014), pp. 111-128.

⁶⁵ Per una sintesi aggiornata sugli sviluppi del teatro, si veda SIMONA MORANDO, *La letteratura teatrale italiana*, Roma, Carocci, 2023; in ambito veneto Cf G. PADOAN, *La commedia rinascimentale*, cit., pp. 377 e segg.

⁶⁶ DOMENICO DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1966, III, p. 446.