

SPAZI URBANI, SPAZI INTIMI: GEOGRAFIA DEGLI AMORI MERCENARI NEL CANZONIERE A
QUATTRO MANI DI DOMENICO VENIER E BENEDETTO CORNER (1546-1553)

Fabien Coletti

Abstract:

Nel Cinquecento italiano, la letteratura satirica contro le prostitute dedica una grande attenzione agli spazi. Da una parte le opere propongono liste che si possono tradurre in mappature di città; dall'altra fanno del controllo degli spazi la posta in gioco chiave nella dialettica fra meretrice e cliente. L'articolo cerca di definire quest'uso degli spazi nell'inedito canzoniere scritto a quattro mani da Domenico Venier e Benedetto Corner che narra del loro rapporto amoroso con Elena Artusi. La città di Venezia vi compare ampiamente in tutta la sua varietà, benché gli spazi che sono al centro della raccolta siano quelli intimi, *in primis* il *mezzado* che, per ragioni di salute, Domenico Venier non può lasciare, e la casa di Elena nella contrada di San Marcuola.

Parole chiave: Venezia, Cortigiana, Dialetto, Manoscritto

In the sixteenth century, Italian satirical literature against prostitutes devoted considerable attention to spaces. On one hand, the works presented lists that can be translated into city maps; on the other, they make the control of spaces a key stake in the dialectic between the prostitute and their clients. The article seeks to define this use of spaces in the unpublished *canzoniere* co-written by Domenico Venier and Benedetto Corner, which narrates their love affair with Elena Artusi. In their verses the city of Venice appears in all its variety, but the spaces that are at the center of the collection are those of an intimate nature, primarily the *mezzado* that, for health reasons, Domenico Venier can no longer leave, and Elena's house in the *contrada* of San Marcuola.

Keywords: Venice, Cortesan, Dialect, Manuscript

I. Introduzione: gli spazi della letteratura antiputtanesca veneziana

La letteratura contro le cortigiane è spesso, nel Cinquecento italiano, una letteratura della lista e della mappa.¹ La presenza di numerose cortigiane può essere, senza nessuna ironia, un vanto per la città, come nelle *Stanze in lode delle più honorate cortigiane di Venegia* di Marco Bandarini (s. l. s. d., ma Venezia circa 1547), opuscolo nel quale il poeta, sulla scia delle *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno* di Giovan Battista Dragoncino ² (Dragoncino 1547), celebra diciotto cortigiane lagunari. Un tono decisamente diverso anima un poemetto in terza rima degli anni Trenta del Cinquecento, la *Tariffa delle puttane di Venegia* (Romei 2020a; Crimi 2023): la *Tariffa* è un dialogo di 994 versi satirici fra un veneziano e un *forestiero* che desidera conoscere l'offerta della città in

¹ Per un'introduzione a questa letteratura ci si può riferire ad alcune sintesi locali, come per Venezia (Padoan 1991) o Roma (Crimi 2021), anche se un lavoro sistematico di spoglio deve ancora essere fatto. È l'obiettivo del gruppo di ricerca *Antiputtanesca*, che coordino con Erica Ciccarella in seno a *Il Laboratorio* (Université Toulouse Jean Jaurès).

² A sua volta imitatore di Claudio Tolomei e delle sue *Laude delle Donne Bolognesi* (Tolomei 1514).

materia di meretricio. Secondo Danilo Romei, è forse stata scritta a commento di un prezzario realmente esistito (Romei 2020b). Non ci sono dubbi che tali liste circolassero: lo testimonia un esempio della seconda metà del secolo XVI a noi pervenuto, il *Catalogo di tutte le principal e più onorate cortegiane di Venezia* (edito di recente in Crimi 2019), che precisa indirizzo, prezzo e ruffiana di ogni meretrice. Possiamo usare i dati contenuti nel *Catalogo* per disegnare la mappa seguente:

fig. 1 – Le cortigiane del *Catalogo* (Coletti 2016, p. 172).



Source : F. Coletti. Auteurs : F. Coletti / S. Mermet. Réalisation : février 2014

Al di là della presenza sproporzionata di cortigiane nel sestiere di Cannaregio e più precisamente nella contrada di Santa Caterina, che potrebbe farsi indizio del luogo di residenza dell'autore, il *Catalogo* mostra il dilagare pervasivo della prostituzione, che elude solo i margini della città.

Luoghi e spazi sono capitali anche nei testi più dichiaratamente narrativi, lirici o teatrali. Ho cercato di mostrare in altra sede³ come la letteratura detta *alla bulesca*, concentrata su personaggi dei bassifondi veneziani (Da Rif 1984), sia spesso costruita su di una dinamica verticale delle sue protagoniste femminili, donne che cercano di passare dalla strada alla più nobile finestra al primo piano, cioè dallo statuto di prostituta a quello di cortigiana. In quei testi la finestra elevata diventa un simbolo di potere grazie al quale la donna può congedare uno spasimante importuno, in un'identificazione fra controllo dello spazio domestico e controllo del proprio corpo.

È questa dinamica che fa da spunto al poemetto *La Zaffetta* di Lorenzo Venier (1510-1550), nel quale il patrizio veneziano amico dell'Aretino narra in ottava rima la punizione inflitta alla cortigiana Anzola Zaffetta (Venier 1929, Crimi 2022). La storia è nota: un amante della cortigiana aveva chiesto di essere ricevuto, presentandosi in strada con il convenzionale fischio per farsi riconoscere, ma invano: «Venni, et subbiai per farvi riverenza, / Ma dal balcon mi fu data licenza» (Venier 1929, p. 76). L'amante decide allora di vendicarsi. Dopo una paziente attesa blandisce la cortigiana proponendole una gita in barca sulla laguna, prima a Malamocco e poi a Chioggia, dove scatta la trappola, il terribile *trentuno*, uno stupro di gruppo inflitto da una turba plebea (in questo caso dei pescatori chioggiotti, esponenti di una delle classi sociali più umili della Repubblica). Venier si compiace in una lunghissima descrizione dello stupro, benché l'obiettivo della vendetta non sia solo fisica. Infatti, appena tornato a Venezia, l'amante si premura di spargere al più presto la voce del fatto: «Già per vendetta è 'l trentun divulgato. / De la Zaffetta è pieno ogni bordello, / Ne pur un sol s'è in la cita trovato / Che non esalti chi l'ha dato quello» (Venier 1929, p. 58). In contrasto con questa notizia disseminata in tutti gli anfratti della Serenissima, la vittima si trova rimandata allo spazio domestico: «La Zaffetta ha serrato ogni balcone. / In casa stassi come fusse morta. / Il suo rio non fa piu reputatione.» (Venier 1929, p. 58). E le sue consorelle hanno capito la lezione: «Né à Lio, ne à la Zueca, o in barca vanno, / Tanta paura di quel trent'un'hanno» (Venier 1929, p. 62). La punizione, da una prospettiva spaziale, segue quindi la legge del contrappasso: le cortigiane che hanno un rapporto troppo libero con lo spazio domestico o cittadino (controllando l'accesso alla propria casa o dedicandosi a uscite nelle isole della Giudecca o del Lido) sono condannate a essere rinchiusi in casa e ad aprire ad ogni loro spasimante, per paura di subire lo stesso stupro che colpì Anzola Zaffetta. In questo intervento intendo approfondire questi aspetti a partire da un testo del filone antiputtanesco veneziano meno frequentato di quelli già citati, anche se ormai noto da un trentennio. Si tratta di un lungo romanzo epistolare in versi scritto a quattro mani da due poeti patrizi e anch'esso percorso da questa dialettica fra spazi urbani e spazi intimi.

³ Nell'articolo in corso di stampa *Elle fait la fière parce qu'elle est à l'étage*: séductions la fenêtre dans la littérature vénitienne entre XV^e et XVI^e siècles.

II. Un romanzo epistolare in versi

La British Library conserva un manoscritto autografo dei poeti veneziani Domenico Venier (1517-1582, fratello del già citato Lorenzo) e Benedetto Corner (1521-?)⁴ che consta di 144 componimenti in lingua veneziana. Verrà qui indicato con la sigla «BL» seguito dall'indicazione del numero del componimento e della carta dove si trova il verso al quale si fa riferimento. Questo canzoniere è un fitto dialogo fra testi del Venier e del Corner a proposito della frequentazione di una certa Elena Artusi,⁵ cortigiana sposata che è prima amante del Venier e poi del Corner, quando il primo perde l'uso delle gambe per colpa della gotta. Il testo è noto dal 1991⁶ e la critica ha proposto per la sua stesura un *terminus post quem* nel 1546 (anno in cui la malattia costringe il Venier a rimanere a letto nel suo palazzo di Santa Maria Formosa) e un *terminus ante quem* nel 1553 (morte probabile di Elena Artusi, cfr. Frapolli 1991, p. 68). Due elementi finora non segnalati permettono di rafforzare questa datazione.

In due contrasti del Venier posti all'inizio della raccolta, *Madonna Helena mi no vogio zà* (BL, 11, cc. 12r-12v) e *M. Helena fia e sento a mormorar*, (BL, 12, cc. 13r-13v) Elena Artusi e sua madre si scontrano a proposito della frequentazione della cortigiana con un tale Gabriele Morosini. Nel secondo contrasto Elena si dispera per il mancato guadagno dopo il matrimonio dell'amante. Ora, secondo le *Genealogie di famiglie veneziane* di Marco Barbaro (Barbaro, V, c. 329), un unico Gabriele Morosini è cronologicamente compatibile con l'episodio. Si tratta di Gabriele, figlio di Lunardo, che sposa nel 1546 un'Adriana Foscolo e muore nel 1561. Non ci sono ragioni di pensare che il sonetto sia stato composto a una data molto posteriore al fatto, il che autorizza a fare risalire alla data del matrimonio (1546) il primo gruppo di componimenti del *libro*.

⁴ Su Venier cfr. Comiati 2020. Domenico Venier era a capo di un'accademia informale che raccoglieva i più brillanti letterati del tempo, fulcro dell'attività poetica veneziana dopo la partenza del Bembo per Roma; cito come esempio i nomi di Sperone Speroni, Girolamo Parabosco, Giacomo Zane, Veronica Franco ecc. Li riceveva nel suo palazzo di Santa Maria Formosa dal quale, afflitto dalla gotta, poteva difficilmente uscire. Su Corner vd. Agostini 1997.

⁵ Elena Artusi era anche stata la musa del poeta Giacomo Zane (per le sue rime vd. Zane 1997; per la figura di Artusi nella poesia petrarchista vd. Frapolli 2001).

⁶ Si stende qui una breve storia della critica che riguarda il canzoniere. Il testo viene scoperto da Tiziana Agostini Nordio dopo un suggerimento di Martha Feldman; Agostini lo descrive in un articolo del 1991 (Agostini 1991). Oltre a offrire un saggio delle poesie contenute nel codice, Agostini ferma alcuni punti chiave: si richiama ad alcuni passi della corrispondenza fra Pietro Aretino e il Venier per mettere in risalto la notorietà e il successo già nel Cinquecento dei componimenti veneziani e osceni di un poeta, il Venier, che dalla sua morte fino al Novecento è stato ritenuto un bembista esclusivo; stende l'incipitario dei 144 componimenti del manoscritto; allude a un fatto essenziale per la storia della poesia in lingua veneziana, cioè il fatto che molte poesie di Domenico Venier contenute nel codice siano poi state erroneamente attribuite a suo nipote Maffio, con la conseguenza di appianare del tutto lo stacco percepito nei secoli dalla critica fra l'etereo Domenico e il pornografo Maffio; collega la protagonista del manoscritto londinese, Elena Artusi, a una donna cantata in sonetti petrarchisti dallo stesso Venier e dal conterraneo Giacomo Zane. Dieci anni più tardi, Massimo Frapolli (Frapolli 2001) identifica nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* curato da Girolamo Ruscelli (1553) una sequenza di 31 componimenti che possono essere letti come un «micro-canzoniere» di Domenico Venier. Conclude che l'Artusi è, di nuovo, la musa della sequenza, ma questa volta *in morte*, facendo di quella silloge il *pendant* petrarchista toscano del romanzo osceno in rime veneziane. Nel 2010, in una tesi di dottorato, Daniella Rossi analizza il contenuto tematico del codice londinese (Rossi 2010a), analisi che viene parzialmente riassunta in un articolo per *The Italianist* (Rossi 2010b). Infine, nel 2015 Courtney Quaintance riprende l'insieme di questi elementi in *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice* (Quaintance 2015). La studiosa usa il concetto sociologico di *omosocialità* coniato da Eve Kosofsky Sedgwick (Sedgwick 1985) per mostrare in che modo un testo di questo tipo, il dialogo letterario di due amici a proposito un'amante comune, si inserisca in un preciso contesto sociale quale quello dei frequentatori dell'accademia informale riunita attorno a Domenico Venier.

Un caso simile si presenta alla fine del canzoniere. L'episodio è introdotto da un sonetto di Venier, *Mando a tuor quel capitolo si bello* (BL, 140, cc. 196r-196v): Domenico decide di aggiungere al volume un capitolo di Corner contro un certo Domenico Ruzzini, *Caro mis-sier Domenego fradello* (BL, 585, cc. 197r-200r), nel quale Corner indica Ruzzini come un rivale, un inguaribile spasimante di Elena; in chiosa a quel testo Domenico Venier compone il capitolo *Potta mo ve scaldè de sto Ruzini* (BL, 142, cc. 200v-203r), una sua risposta per rassicurare l'amico sulle sue doti amatorie. Ora, negli alberi genealogici del Barbaro (Barbaro, VI. 30, 489), un unico Domenico Ruzzini corrisponde cronologicamente all'episodio: si tratta di Domenico di Carlo Ruzzini, nato il 10 marzo 1531 e morto trentaquattrenne l'8 novembre 1565. Ruzzini avrebbe quindi dieci anni in meno di Corner, se si accetta la proposta di Courtney Quaintance che identifica il poeta con quel Benedetto Corner nato nel 1521 (Quaintance 2015, p. 199). Ora, per affermare la propria precedenza e sottolineare la propria virilità, Benedetto precisa di essere un uomo compiuto e dà la sua età: «Mi ho trentatre anni» (BL, 141, c. 199r). Di conseguenza, Ruzini ha 23 anni al momento dello scambio. Non si può dire che sia un adolescente né tantomeno un bambino: anzi, si è addirittura sposato, nel 1551, a 20 anni, con una Morosini.⁷

Ma è di fatto politicamente minorenni per la Repubblica, che come si sa permette ai suoi figli maschi di far parte del Maggior Consiglio al 25° anno di età. La precisione del Corner permette di datare quel capitolo al 1554. Questa data viene così a rafforzare un altro *terminus ante quem*, la pubblicazione nello stesso anno di un sonetto di Giovanni Nasco che lamenta la morte dell'Artusi (Rossi 2010a, p. 129).⁸ Un fatto che spiega anche perché Venier e Corner decidono di chiudere la raccolta in quel momento, con la morte della protagonista. Ovviamente, la tonalità scherzosa del *libro* in veneziano non autorizza la creazione di una sezione *in morte* per completare le rime amorose; si possono trovare altrove componimenti elegiaci per la cortigiana, come precisato da Massimo Frapolli che identifica un «micro-canzoniere» del Venier dedicato all'Artusi e ricorda la canzone dedicatale da Giacomo Zane (Frapolli 2001).⁹

La raccolta si presenta come un vero e proprio *libro* – così viene definito dal Venier nel primo sonetto introduttivo (BL, 1, c. 1r) – curatissimo nella grafia e dotato di coerenza interna nella successione dei componimenti.¹⁰

⁷ Ha con lei due figli: Carlo, nato nel 1554, e Francesco, nato nel 1556. Marco Barbaro omette il nome della sposa, Maria o Marieta, che si può rinvenire consultando il contratto di nozze stillato il 3 aprile 1551 (ASV, *Avogaria di Comun*, 150, c. 62v-63r). Ruzzini riceve la ricca dote di 10 000 ducati: 4000 ducati contanti comprendenti anche di 500 ducati di corredo, 2000 ducati di obbligazioni e infine 4000 promessi da pagare 500 all'anno. È notevole l'assenza di *dimissoria*, cioè della parte complementare, abituale nelle nozze patrizie, che rimane in possesso della sposa.

⁸ Questo dato stride con la data di morte del 1553 proposta altrove (Frapolli 2001); si cercherà di sciogliere questo nodo in future ricerche.

⁹ Per questa complementarità fra erotismo veneziano ed elegia toscana concentrati nella stessa donna, cfr. Frapolli 2001, p. 65 e Quaintance 2015, pp. 83-114.

¹⁰ Il pubblico di un tale oggetto raffinato è sicuramente la cerchia di letterati che si radunavano a Cà Venier, cfr. nota 4.

È opera di due mani:¹¹ una prima mano che cerca di imitare i caratteri a stampa e una seconda, più libera, che porta un certo numero di correzioni.¹² Posso qui tratteggiare un breve riassunto del volume, che andrà espanso e dettagliato in futuri lavori.

Il *libro* inizia con tre sonetti introduttivi indirizzati ai lettori – i due primi del Venier, il terzo del Corner – che presentano l'argomento (BL, 1, c. 1r e BL, 3, c. 2v) e definiscono la lingua e lo stile, «a la venetiana» (BL, 2, c. 1v-2v). Un primo gruppo di componimenti (BL, 4-22, cc. 3r-34) è firmato esclusivamente da Domenico Venier: si tratta di un'alternanza di sonetti dispregiativi che canzonano l'Artusi per il gran numero di amanti (per esempio BL, 16 e 17, cc ; 19r-19v)¹³ e di sonetti caudati che prendono la forma di un contrasto fra Elena e più personaggi (generalmente sua madre o un amante)¹⁴. Fra questi primi componimenti, probabilmente risalenti agli anni della relazione fra Elena e Domenico, serpeggia un anelo di dialogo: attraverso i contrasti il Venier imbastisce scenette con due o tre personaggi e si spinge fino ad attribuire per gioco due capitoli a Elena (BL, 20 e 21, cc. 28r-31r).

Questa tensione è risolta quando viene chiamato in causa il Corner col sonetto caudato *Missier Benetto e no ve fazzo zà* (BL, 67, cc. 7^o r-37r). Corner diventa da quel momento in poi

¹¹ È pacifico già per l'anonimo autore del catalogo della *British Library* che le correzioni siano di mano di Domenico Venier. Daniella Rossi si fonda su criteri non paleografici per avvalorare l'attribuzione: «the addition of individual lines or, in some cases, entire stanzas, is common in the codex, suggesting that one of the authors did, in fact, edit the poems» (Rossi 2010a, p. 125). Si può però più oggettivamente convocare uno dei noti testimoni autografi del Venier per confermare la mano, per esempio il cosiddetto «codice degli abbozzi» della Marciana (Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It IX 589 (=9765)). Rimane invece aperta la questione della prima mano. La grafia curata del volume, che imita i caratteri a stampa, è innaturale e forzata; non dobbiamo quindi vederla come la grafia abituale del copista. Colpisce però la sostanziale differenza fra le due mani, escludendo di fatto che Venier sia autore anche della prima stesura. Se l'ipotesi forse più ovvia è immaginare il ricorso, da parte dei due poeti, a un amanuense di professione, un'altra soluzione è seducente. Esiste, allo stato attuale della ricerca, un unico esemplare della grafia di Benedetto Corner: la sua firma compare in calce al testamento di Foscarina Foscarini, la madre di Domenico Venier, di cui è testimone (*Archivio di Stato di Venezia*, Testamenti, 1203.79, cit. in Quaintance 2015, p. 199). Se si paragona questa firma, per essenza frettolosa, alla grafia del codice londinese, alcuni elementi di vicinanza (in particolare la grafia stessa del nome «Benetto Corner») rende plausibile l'attribuzione.

¹² Un tavolo delle correzioni di Venier sarà da stendere in altra sede ma la tipologia delle principali varianti è abbastanza semplice da definire: rara aggiunta di versi o intere strofe (c. 24v); riduzione delle doppie alla pronuncia veneta (*lezzer* -> *lezer*, c. 5r) o altro allineamento sul veneziano (*casa* > *cà*, c. 119v); aggiunta o soppressione di virgole o punti e virgola (numerossime le occorrenze in tutto il manoscritto); aggiunta di una lettera o di una parola dimenticata dal primo copista (*No l'haverave mai possù pair* > *No l'haverave mai possù patir*, c. 95r; *L'andavà pur zorno in so malhora*, > *L'andavà pur un zorno in so malhora*, c. 8¹r). Alcune sostituzioni di versi sono più interessanti: per esempio, in c. 22r un generico *Che Dio no me perdona i mie peccai* diventa *che sia mazzà da botte de pugnai*, riscrivendo la scena in chiave bulesca (per la letteratura bulesca vd. Da Rif 1984). Nei versi che cito in quest'articolo ho scelto di ritenere autorevole la mano del Venier; integro le sue correzioni come lezione definitiva. Mi accontento di citare i passi in una trascrizione diplomatica, aggiungendo solo maiuscole ai toponimi (*carampane* > *Carampane*, ecc.).

¹³ Il modello di questi sonetti, frequenti in tutta la raccolta, è il Petrarca di *R.V.F.* 237: «Non à tanti animali il mar fra l'onde, / né lassù sopra 'l cerchio de la luna / vide mai tante stelle alcuna notte, / né tanti augelli albergan per li boschi, / né tant'erbe ebbe mai il campo né piaggia, / quant'à 'l mio cor pensier' ciascuna sera.». Ma per Venier e Corner è sempre la moltitudine degli amanti o degli amplessi dell'Artusi a essere messa in evidenza.

¹⁴ I contrasti sono radicati in una tradizione veneziana che risale almeno fino a quelli quattrocenteschi di Leonardo Giustinian, dotati di un grande fortuna a stampa e ancora lodati da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua*: «Ma io non voglio dire ora, se non questo; che la nostra lingua scrittor di prosa, che si legga, e tenga per mano ordinatamente, non ha ella alcuno; di verso senza fallo, molti pochi; uno de' quali più in pregio è stato a' suoi tempi, o pure a' nostri, per le maniere del canto, col quale egli mandò fuori le sue canzoni, che per quelle della scrittura; le quali canzoni dal soprannome di lui sono poi state dette, e ora si dicono le Giustiniane». (Bembo, 1931, p. 28). Su Giustinian vd. Carocci 2014.

l'interlocutore privilegiato e a quel punto il *libro* diventa un autentico romanzo epistolare in versi,¹⁵ esplicitamente concepito come tale, come si può evincere da un passo del capitolo *Se ben sò, ch'a far versi, e non haver* (BL, 7², c. 08r) nel quale Venier si lamenta del fatto che Corner sia venuto meno ai patti della corrispondenza: «Benche vù m'habbiè fatto sto roverso / De scriverme do volte, o tre in prosa; / Mi no ve voggio a vù far el converso.». Il romanzo si snoda poi fra singoli episodi e temi ricorrenti: le richieste di Venier di essere visitato a casa da Corner o da Elena; l'assenza o presenza del marito che permette agli amanti di recarsi da Elena (per esempio BL, 32-35, cc. 51v-61v), la maledizione al «cagozzo fantolin» Cupido (BL, 46, c. 74v), la minaccia rappresentata dal Morosini, altro amante putativo di Elena (BL, 63-66, cc. 86v-89r), gli insulti contro Elena (folti per esempio da BL, 67 a 79, cc. 89v-97v), l'organizzazione di un pasto a casa di Venier (BL, 85-89, cc. 105v-110r e poi BL, 95-97, cc. 114r-118v), una serie di canzoni che affermano che né Corner né Venier hanno mai divulgato ad altrui le loro relazioni con Artusi (per esempio BL, 114, cc. 156v-158r, ma sono in totale una decina). Il tutto è cosparso dai soliti sonetti che deridono l'inesauribile appetito sessuale della cortigiana, numerosi nell'ultimo quarto della raccolta, segno di un probabile esaurirsi dell'ispirazione poetica. Infine, dopo il già ricordato passo della gelosia di Corner per Domenico Ruzzini (BL, 140-143, cc. 196r-206v) il sonetto conclusivo del Venier *An, che ve par de ste coionarie?* (BL 144, c. 207v) saluta per l'ultima volta i lettori.

Si sarà già inteso quanto il *libro* sia una ricca fonte di dettagli biografici e di riferimenti concreti agli antipodi dal petrarchismo che Venier consegnava alle stampe, che di questo tipo di elementi era quasi completamente spoglio (Frapolli 2001). È innanzitutto la città di Venezia ad imporsi in primo piano in tutta la sua varietà.

III. Spazi urbani: il brulichio di Venezia

Il cuore della città, l'isola di Rialto, in quanto area del mercato e ponte sul Canal Grande, non è mai invocato direttamente: si tratta di uno spazio che appartiene a una letteratura diversa, quella umile delle *cheap prints*¹⁶ smerciate dai venditori ambulanti con i loro saponi e i loro profumi (Salzberg 2014, pp. 50-59), mentre il *libro* manoscritto è rivolto a tutt'altro pubblico, quello esclusivo della compagine letterata che frequenta il palazzo del patri-zio. Compagnono però luoghi di attività commerciali o artigianali attigui a Rialto: la Riva del Vin («Ne tanto vin se vende su la riva;», BL, 106, c. 136r) o i botteri che hanno i loro esercizi dietro il mercato, dove esiste tuttora una frequentata *Calle dei Boteri* («Ne se fà tante bote a San Cassan;», BL, 133, c. 180r). Più scontata è la presenza continua delle Carampane,¹⁷ il quartiere dove svolgevano la loro carriera le più infime meretrici. Quelle calli sono figura d'infamia che Corner impiega in costruzioni ossimoriche: «[...] questo saria / Levar un monestier in Carampana;» (BL, 143, c. 204v). Ma il riferimento può avere l'obiettivo di insultare Elena Artusi: «Cerchè pur al bordello, e in Carampana / No troverè la pi gran mario-la;» (BL, 58, c. 84r), oppure:

¹⁵ Massimo Frapolli aveva già notato come «Venier nella corrispondenza in versi trova uno dei generi più tipici della sua poesia» (Frapolli 2001, p. 33).

¹⁶ Il vocabolo, usato da Rosa Salzberg, mette in rilievo il dato oggettivo del prezzo di quei fascicoli e sostituisce con profitto l'ambiguo «stampe popolari» (per una discussione di questo termine vd. le prime pagine di Lastraioli 2012), ma potremmo anche usare l'italiano «letteratura da piazza».

¹⁷ Com'è noto il toponimo deriva dal nome della famiglia (Cà) Rampani, il cui palazzo si ergeva da quelle parti.

Mi de quante ghe n'ho mai cognossue
 Non ho mai cognossù la pi puttana,
 A metter quelle infin de Carampana,
 Quelle, c'ha fama pi d'esser fottue. (BL, 73, c. 92v)

C'è però un aspetto che interessa forse maggiormente i due poeti: con la sua folla di meretrici il quartiere contribuisce alla poetica della moltitudine, uno dei punti chiave della raccolta. Cito per esempio: «No gh'è tante puttane in carampana;» (BL, 16, c. 19r); «No gh'è tanti caruoli in carampana,» (BL, 130, c. 178v). Perché la folla in tutte le sue accezioni, massima espressione dell'urbanità veneziana, percorre l'intera raccolta. Una folla come quella delle Mercerie, le calli che collegano l'area marciana alla zona di Rialto (più precisamente alla contrada di San Bortolomeo) e dove venivano trascinati in mezzo alla popolazione i rei destinati alle forche fra le due colonne della piazzetta San Marco (Tassini 2009, pp. 438-443). Se le Mercerie vengono citate per la molteplicità delle botteghe che ivi pullulavano («Pi, che no gh'è mestieri in marzaria,», BL, 114, c. 157v), è soprattutto la dimensione giudiziaria a dominare: «Se mi no ve la meno un di in mezzao¹⁸ / Depenzareme per el mazor tristo, / Che mai per marzaria sia sta frullao. [*frustato*]» (BL, 33, c. 55v) ; «Sel dissi mai, ¹⁹ ch'in fra le do colonne / Vù me vedè a menar;» (BL, 125, c. 172v); «Sel dissi mai che sia per Marzaria / Menà a quel muodo, che se mena i rei.» (BL, 117,c. 161v), «Sel dissi mai, che sia / Frustà per Marzaria / Per qualche robbaria,» (BL, 120, c. 165v). Corner dettaglia la folla di donne e servitori che assiste allo spettacolo:

Sel dissi fia
 Ch'in Marzaria
 Donne, e garzoni
 Corra a i balconi
 Per mi, co quando
 I vò frustando
 Qualcun, che con le ongie²⁰ ha straparlà. (BL, 125,c. 173v)

La folla è anche quella degli spasimanti e dei clienti di Elena, *in primis* nel luogo degli incontri per eccellenza, la chiesa: «La festa in giesia quanti ghe ne sé? / A i perdoni, a le prediche per tutto / Ve ne vien drio un chiappo,²¹ dove andè.» (BL, 19, c. 27r). Venier lo fa dichiarare da Elena in uno dei capitoli che finge scritto dalla cortigiana:

Vegnì de gratia un zorno in la mia giesia;
 Benche mi ghe ne scambio purassè,

¹⁸ Per il *mezzado* di Domenico Venier vd. il punto 4 di quest'articolo. Nel verso citato il Corner promette all'amico di portare Elena in visita nel suo *mezzado*.

¹⁹ Quello che qui deve essere tenuto segreto è l'amplesso consumato con Elena.

²⁰ *ongie* «unghie» non è chiaro qui: sarà un riferimento a qualche tipo di tortura?

²¹ *chiapo/chiappo* nel senso di «gregge, branco» è registrato da Paccagnella 2012, p. 139, ma ignorato da Cortelazzo 2007.

E si dove che vago ogniun m'apriesia,
 Vegnighe un zorno, che voi, che vedè
 Pi de cinquanta, che me fà l'amor;
 E, se respondo a tutti, co se die.²² (BL, 21, c. 32r)

Questa folla di amanti può anche essere usata per avvilitare la destinataria. In un capitolo che dettaglia l'*ars amandi* della perfetta cortigiana, *O ch'i m'ha ditto l'vero, o ch'i s'insun-
 nia*: (BL, 5³, cc. 69r-27v), Venier consiglia a Elena di accogliere tutti i clienti potenziali, anche quelli più poveri: «Fe bona ciera a tutti, se vegnisse / Tutto Castello, e tutto Canaregio.» (BL, 19, c. 25v). I due sestieri popolari sono sicuramente invocati con un intento umiliante ed è difficile non pensare qui alla *Zaffetta* e alla sua turba di pescatori chioggiotti, opera del fratello di Domenico una quindicina di anni prima. Ma il consiglio è più generalmente un *topos* della letteratura antiputtanesca.²³

Non è solo la folla a evocare la varietà urbana; prendo a mo' di esempio un sonetto di Venier quasi interamente imbastito sui luoghi. Per illustrare la moltitudine degli amanti di Elena, Venier deve iperbolicamente ricorrere alla realtà eterogenea della città, dal *fontego* mercantile colmo di pacchi di lana al quartiere delle Carampane delle prostitute invecchiate; dalle pecore della campagna di Padova (Pavana) all'attività frenetica della punta della Dogana; dalle popolazioni morlacche della Dalmazia al paesaggio di terrazze di legno (*altane*) sopra i tetti lagunari:

No gh'è tante magiette in diese zachi;²⁴

Ne tanti colli in fontego de lana;

No gh'è tante puttane in carampana;

Ne al molin no ghe và tanti sachi.

No ghe se in tel zuogo tanti intachi;²⁵

Ne ghe se tante piegore in Pavana;

No gh'è tanti bastasi²⁶ a la doana;

Ne in Schiavonia no gh'è tanti murlachi.

No ghe se tante altane in cima i coppi;²⁷

E in sie crielli²⁸ no gh'è tanti busi;

O in un campo d'arme tanti schioppi.

No ghe se tante roche, e tanti fusi;

No tuol cento amalai tanti siroppi;

²² *co se die*: come si deve.

²³ Cfr. per esempio il *Purgatorio delle cortigiane*: «E pensate che questo aspro martire / sol vi si serba che ciaschuna impari / non far li amanti di martel morire. // E s'alcun poverel non ha denari /fate pensiero elemosina fare / acciò che al render poi non sieno avari.» (Ugolini 2009, vv. 79-84)

²⁴ *magieta*: «piccola maglia», (Cortelazzo 2007, p. 746) si intenda di metallo, che moltiplicate costituiscono lo *zaco*: «“giaco”, armatura a maglie d'acciaio» (Cortelazzo 2007, p. 1503)

²⁵ *intaco*: «peculato» (Cortelazzo 2007, p. 670).

²⁶ Qui vale la pena notare la correzione portata dal Venier, che cancella il toscano *facchini* in favore del veneziano *bastaxi*.

²⁷ *copo*: «tebola» (Cortelazzo 2007, p. 392).

²⁸ *crielo*: «setaccio» (Cortelazzo 2007, p. 417).

Quanti è i morosi d'Helenetta Artusi. (BL, 16, c. 19r)

In questa costante chiamata in causa degli spazi cittadini, Benedetto Corner usa i connotati dei luoghi per distinguere metaforicamente qualità diverse, per esempio di statura intellettuale o morale fra lui e l'amico: «Da vù a mi gh'è quella defferentia, / Che se da i monestieri a le hostarie.» (BL 108, c. 140v). Nello stesso modo, il contrasto fra spazi serve a dare un equivalente veneziano dell'espressione «saltare di palo in frasca²⁹», che diventa «E salto de sagrao in carampana, / [...] / Perche vago de portego in altana.» (BL 106, c. 135r). Notiamo la squisita connotazione qualitativa in questo salto dalla religiosità del sagrato alla volgarità dei postriboli delle Carampane e, in chiasmo, in quello dal basso del *portego* (la stanza centrale del primo piano del palazzo) verso l'alto delle terrazze di legno arrampicate sui tetti.

Sono anche presenti alcuni spazi esterni a Venezia, con due funzioni principali. Possono essere iperbolicamente invocati per definire una bellezza o un pregio superlativo, come quando Venier vanta presso Elena i pregi del Corner: «No gh'è 'l meglio de lu de qua in Friul;» (BL, 37, c. 63v). Ma più comunemente sono luoghi da evitare a ogni costo. Lo si vede nelle canzoni in cui Venier e Corner invocano le peggior disgrazie semmai avessero tradito il giuramento di segretezza fatto a Elena nel mantenere occulta la loro relazione. Sono luoghi dove si può diventare schiavi o dove ci si annoia in magistrature a contatto con il vile popolo: «Sel dissi mai [...] / Che sia schiavo in Turchia» (BL, 115, c. 158v); «Sel dissi mai, che torna a Cittadella / Un'altra volta a governar plebei;» (BL, 117, c. 161r), con riferimento a un probabile incarico pubblico del Corner; «Sel dissi, ch'i me manda a la Cania;» (BL, 121, c. 168v), cioè nella città di Canea in Creta, possedimento veneziano.

Altro esempio è il borgo di Castelfranco, da dove è originario il marito di Elena e dove si reca regolarmente. I poeti si augurano di continuo la partenza di questo terzo incomodo per lasciar la strada libera agli intenti erotici del Corner: «De so mario, ch'andasse a Castelfranco;» (BL, 32, c. 51v). Il borgo è in sé sinonimo di indignità sociale ma soprattutto amorosa: «In fede mia, che non è za 'l dover, / Ch'un villan stravestio da Castelfranco / Si diebba galder si fatta mogier.» (BL, 137, c. 186r). La campagna, oltre le mura d'acqua che proteggono Venezia, ha per definizione un che di ridicolo e di plebeo: «Ne se muove a la sagra d'una villa / Tanti villani al sonar d'una piva;» (BL, 106, c. 136r). Viene qui rovesciato un topos della letteratura antiputtanesca, nella quale è la cortigiana inurbata e non il suo protettore a vedersi rimproverare l'origine umile o contadina.³⁰

Di fronte al dettaglio delle folle o dei paesaggi cittadini, la cui varietà richiama la costante disponibilità amorosa di Elena, e all'evocazione angosciata o sprezzante di luoghi

²⁹ L'espressione è anche usata da Corner, in BL 110, c. 145r: «E che salta cussi de frasca in palo» ²⁵ *intaco*: «peculato» (Cortelazzo 2007, p. 670).

³⁰ Prendiamo come esempio quello che la *Tariffa delle puttane* afferma a proposito di Giulia Lombarda:

«Fu l'origine sua da un zappatore
Che stentando e soffiando a l'ombra et al sole
Si guadagnava il pan con suo sudore.
Venne in Vinegia, come altra suole,
Scalza, e con drappo di colore de' prati,
Raccamato di rose e di viole.

E s'altri annal di lei vi son mostrati,
Stimategli piu carchi d'heresie
Che le vane talhor teste de' frati.» (Romei 2020a, vv. 104-112).

lontani dalla capitale, una parte cospicua del *libro* si rivolge verso gli spazi intimi dove vengono consumati i pianti e gli amplessi.

IV. Spazi intimi: luoghi dell'amore e della disperazione

Al triangolo amoroso Venier-Artusi-Corner corrisponde il triangolo geografico fra il palazzo di Domenico Venier a Santa Maria Formosa, quello di Benedetto Corner sull'isola della Giudecca e la casa di Elena Artusi, prima nella contrada di San Marcuola (Cannaregio) e poi in quella di San Pantalon (Dorsoduro). Sono tre luoghi dai connotati alquanto diversi: la relativa centralità di Cà Venier (anche se appartiene al sestiere di Castello, Santa Maria Formosa è a due passi da Rialto e poco più lontana da Piazza San Marco) contrasta con la lontana pace della Giudecca o con le callette popolari di Cannaregio e di Dorsoduro.

Fra questi tre poli un luogo in particolare occupa un ruolo determinante: il *mezzado* di Domenico Venier. Il *mezzado* è costituito da «quelle stanze nel primo piano de' palazzi, che sono notabilmente più basse degli altri piani» (Boerio 1856). Come intuibile dalla trasparente etimologia si tratta di uno spazio ambiguo, di passaggio, posto fra un pianterreno dove venivano custodite le merci dei nobili-mercanti veneziani e un primo piano di ricevimento. Questa posizione intermedia del *mezzado* – così come il soffitto basso messo in evidenza da Boerio – ne fa un luogo dedicato alle attività commerciali o agli archivi, non certo adibito all'abitazione, tantomeno quella di un importante patrizio come Domenico Venier. Si può pensare che sia stata la malattia a costringere il poeta a vivere in un *mezzado*, riducendo il numero di scale da scendere per uscire dal palazzo.³¹ È in quel luogo che Venier riceve i membri della sua informale accademia: uno spazio singolare quindi, centrale per la storia culturale del Cinquecento veneziano tanti erano gli incontri e gli scambi che vi avvenivano.

Nel *libro* di Venier e Corner il *mezzado* invade lo spazio letterario. Venier cerca di mettere in moto una forza centripeta in direzione del suo mezzo piano, dove richiede ripetutamente visite da parte del Corner e di Elena. È ovviamente un insieme di stanze lussuose: «Certo sto mio mezzà / Se³² d'i comodi luoghi, che se catta [trova];» (BL, 71, c. 91r bis). Domenico vi sogna invano una presenza femminile per riscaldarlo quando arriva l'inverno: «Cancaro che bel esser con sta neve / Sotto la pietta con qualche donnina; / Che me disesse "Fefe [Fatevi] in quà, scaldeve".³³» (BL, 111, c. 146v). È anche il luogo dove si consuma l'incontro fra Domenico ed Elena dopo la separazione, rivissuto in un modo struggente dal poeta nel capitolo *Potta chi l'haverave mai credù* già analizzato da Daniella Rossi (vd. Rossi 2010b):

³¹ Domenico Venier doveva essere portato da un servitore ogniqualvolta si volesse spostare, come appare dalle lamentele di un famiglio nella denuncia presso i *Savi all'Eresia*, il Sant'Uffizio veneziano, contro il patrizio. Parla l'autore della denuncia: «lui [il servitore di Venier] me disse, che lhaveva da far assai nel servitio de quel gentil huomo perche bisognava esserli sempre apresso et portarlo in cariega non potendo andar. [...] Il suo era un gran fastidio a portar sto zentilhuomo inanzi in drio et portarlo in gesia inanzi in drio» (*Archivio di Stato di Venezia*, Sant'Uffizio, Processi, b. 40, 2). La denuncia accusa Venier di non andare abbastanza in chiesa; viene accolta e conservata ma la magistratura non indaga ulteriormente il fatto (l'autore della denuncia, che non conosceva Venier ma aveva scambiato con un suo servitore, era stato costretto dal proprio confessore a recarsi presso i *Savi* sotto pena di scomunica).

³² Conservo in tutto l'articolo questa grafia «se» per il veneziano «xé», cioè «è».

³³ Aggiungo la punteggiatura che è assente dai dialoghi in tutto il manoscritto.

Vustu mo, che te diga Helena fia
 Per dirte a la desmestega ogni cossa,
 Co feva avanti la mia malattia?
 Ch'al primo aspetto andì quasi in angossa,
 Co t'intrassi in mezzado, e me n'accorsi
 Che anca ti ti diventassi rossa. (BL, 27, c. 41v)

Il *mezzado* è a volte al centro di un gruppo di componimenti, come per esempio le trattative per imbastire una cena in tre (BL, 85-89, cc. 105v-110r) che inizia con il *forfait* del Corner:

Missier mio caro azzò che vù sappiè,
 Che l'ordene si se sta revocao
 De vegnir pi de sera là in mezzao
 Per le rason, ch'adesso intendarè, (BL, 85, c. 105v)

Oppure, quando l'impegno viene mantenuto e Corner riesce addirittura a portare Elena nelle stanze del Venier, spunta un sospetto di gelosia: Corner chiede all'amico di tenere buone le mani:

E no ve digo, se m'ho fadigao,
 Per no buttarve in occhio, che sta fia
 Sia vegnua per mio conto in sto mezzao,
 Che mai mi no son stao
 De questi, che, co i fa un'apiaser,
 E vuol dirlo ogni di, non è 'l dover;
 Si ch'andonca Venier,
 [117v] Daspo che mi ve l'ho menà mo quà,
 Fè 'l fatto vostro, che me volto in là;
 Tegnì le man a cà,
 E con la lengua rasonè pur via,
 Che de parole e non ho zelosia. (BL, 96, cc. 117r-117v)

In confronto, il palazzo di Benedetto Corner sulla Giudecca è praticamente assente dalla raccolta: è il luogo di appuntamenti ai quali Venier non riesce ad andare (BL, 36, c. 61v) e dove neanche Elena si reca, trattenuta da una comitiva:

Se la so compagnia non ha volesto
 Partirse, ne vegnir a la Zuecca,
 Che colpa mo ghe n'halla essa de questo? (BL, 38, c. 64)

Perché è verso la casa di Elena che si concentrano tutti gli sguardi. Con tre sonetti, tutti e tre firmati dal Corner, ricompare la scena classica della cortigiana alla finestra – anche se, nel terzo esempio, è Cupido a sostituirla, messo lì appositamente da sua madre Venere, identificata con Elena:

Madonna quando che vu gieri fuora
 De la fenestra in mostra cussi brava,
 Mi alhora in barca de la via passava,
 E me parse de veder l'Aurora. ³⁴ (BL, 41, c. 72r)

Sta mattin v'ho vista sul balcon
 Con i cavei, che sbampolava ³⁵ al vento,
 De la qual cossa ho buo tanto contento,
 C'ho cantao "Fallilela fallilon". ³⁶ (BL, 43, c. 73r)

E 'l tien in casa tutto el di al balcon
 Trazando³⁷ a quanti passa un veretton ³⁸. (BL, 46, c. 74v)

In quella casa della contrada di San Marcuola sono messi in scena i contrasti dell'inizio della raccolta, con una focalizzazione quasi esclusiva sulla camera e sul letto. Per esempio, in un contrasto fra Elena (H.) e un Moroso (Mo.) scoppia un dibattito sul luogo meglio indicato per l'amplesso. Il Moroso desidera usare il letto ma Elena teme che possa, disfatto, svelare alla servitù il passaggio dell'amante:³⁹

Mo. Horsù butteve zo.⁴⁰
 H. Quà su sta cassa? Mo. Nò
 Se megio in letto, che no ve machè. ⁴¹
 H. Vù disè 'l vero, andemo. Mo. Andemo. H. Oimé.

³⁴ Questo ultimo verso è ipometro.

³⁵ *sbampolare*: «muoversi, agitarsi» (Cortelazzo 2007, p. 1172).

³⁶ Aggiungo io le virgolette.

³⁷ *tràzer*: tirare (Cortelazzo 2007, p. 1417).

³⁸ *un veretton*: una grossa freccia da balestra (Cortelazzo 2007, p. 1471).

³⁹ Si potrà essere stupiti dal fatto che una donna ritenuta una cortigiana abbia la premura di nascondere alla servitù gli uomini che riceve. In realtà i confini fra l'adulterio e la prostituzione sono labili e la figura di Elena Artusi andrebbe in tal senso approfondita. La presenza di un marito non cambia il fatto che, frequentando più uomini (siamo sicuri del Venier, del Corner e di Giacomo Zane, ai quali dobbiamo aggiungere almeno Gabriele Morosini) sia definita una meretrice. La questione del ruolo del marito è anche presente in più luoghi del *libro*: non è chiaro per i poeti se quel personaggio sia all'oscuro degli amori della moglie o li tolleri per trarne vantaggi materiali.

⁴⁰ Aggiungo le maiuscole all'inizio delle battute.

Mo. C'haveu? che cossa se?
 H.Mi poveretta mi no desconcemo ⁴²
 Tutto quanto sto letto, se gh'andemo?
 Mo. Ch'importa? H. Co? No semo
 Se quei de casa el vede po cussi,
 Discoverti del tutto grama mi?
 Mo. Eh andemoghe si;
 Subito po el drezzeremo su,
 Che no parerà niente. H. Andemo horsù.
 Mo. Sia bendetta vù
 Che natura piasevole, c'havè;
 Vardè, co facilmente u ve voltè;
 Mi farave anche in pè
 [24r] Se no ghe fosse altra commodità;
 Mo dapo che la gh'è, chel letto è quà,
 Buttève mare la.
 H. Me butto. [...] (BL, 18, cc. 23v-24r)

Insomma la storia tutta del *libro* è quella di due letti: il letto sofferto di Domenico e quello, vagheggiato dai due patrizi, di Elena. Il letto di Domenico era già un luogo di dolore ai tempi dell'amore fra i due:

Po vago in letto
 Solo soletto;
 E, co son sotto,
 Bagno de botto
 Tutto 'l stramazzo ⁴³
 Da tanto sguazzo,
 Che fa 'l mio pianto; e sti n'ha compassion.
 [...]
 Quando ch'i altri dorme tutti quanti;
 Mi no posso dormir;
 Se stago in sponza ⁴⁴
 Par, che me ponza:⁴⁵
 Se stago in mezo,
 Madesi pezo:
 Dove che vago

⁴¹ *no ve machè*: «non vi macchiate»?

⁴² *desconzar*: «mettere in disordine» (Cortelazzo 2007, p. 451).

⁴³ *stramazzo*: «materasso» (Cortelazzo 2007, p. 1326).

⁴⁴ *sponza*: «sponda» (Cortelazzo 2007, p. 1301).

⁴⁵ *pònzer*: «pungere» (Cortelazzo 2007, p. 1035).

Mai no ghe stago;

[10r] Volta, e revolta per letto infin a di. (BL, 10, cc. 9v-10r)

Lo è maggiormente da quando Venier è paralizzato dalla gotta; il poeta paragona la voglia che ha di vedere il Corner a quella di uscire dalla sua condizione :

Che con quel desiderio mi v'aspetto,

Che ho d'insir de letto;

[130r] Con mazor brama mi ve aspetterò,

Che non ho de varir del mal, che ho; (BL, 104, cc. 129v-130r)

In quel letto non rimane allora per Venier che sognare quello dei passati amori, che fossero momenti di passione o di dolci colloqui:

E me penso, quando giera

Con custia la notte in letto,

Che tremava la lettiera

Tutta quanta, e 'l soraletto; (BL, 4, c. 4r)

M'ho recordà del di, che rasonavi

con mi sul letto de vostro mario;

E che tal volta vù me pizzegavi. (BL, 27, c. 42v)

Conclusione

Agli antipodi del petrarchismo veneziano di cui Domenico Venier è insieme il caposcuola e il più noto esponente, il romanzo epistolare in versi di Venier e Corner dedica una grande attenzione alla descrizione degli spazi urbani. Questa poetica della moltitudine, messa in atto lungo tutta la raccolta, ha come obiettivo primario porre in evidenza la folla di clienti che, secondo i poeti, frequenta la casa della loro amante Elena Artusi. Intendono così rimandare questa donna di successo, corteggiata da spasimanti esclusivamente patrizi, al rango delle prostitute da postribolo. Ma l'obiettivo misogino non riesce a nascondere il valore cittadino della poesia di Venier e Corner. È tutta la vita veneziana a essere evocata nei loro versi: le calli delle botteghe artigiane, i vicoli delle prostitute, i *fonteghi* dei mercanti stranieri, i palazzi dei nobili che si alzano dal *mezzado* al *portego* e all'*altana*, la crudele cerimonia dei condannati a morte che corrono in mezzo alla folla ilare nelle Mercerie...

un quadro che svela lo sguardo premuroso dei due poeti per la loro città, reso più chiaro ancora dall'invocazione atterrita di tutto quello che si stende al di là della laguna.

È possibile precisare l'ambivalenza di questa costruzione poetica volgendo lo sguardo verso gli spazi intimi, per capire come la raccolta oscilli fra una tonalità giocosa e un più soffuso sentimento elegiaco. L'opposizione ricalca quella fra due luoghi che sono nello stesso tempo profondamente simili e drasticamente opposti: il *mezzado* nel quale è confinato Venier e l'agognata camera di Elena Artusi. In questo contrasto si sviluppa l'espressione di un desiderio frustrato, di una gelosa inquietudine nei confronti dei rivali, di un atteggiamento melanconico di fronte ai piaceri passati o presenti, che è forse l'anima più profonda di un canzoniere leggero solo in apparenza.

Bibliografia:

Agostini Nordio T., «Benedetto Corner poeta dialettale e bulesco», in Agostini T, Lippi E. (a cura di), *Tra commediografi e letterati. Rinascimento e Settecento veneziano*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 151-170.

- Agostini Nordio T., *Poesie dialettali di Domenico Venier*, in «Quaderni Veneti», 14, 1991, pp. 33-56.
- Bandarini M., *Stanze in lode delle più honorate cortigiane di Venegia*, s. l., s. d.
- Barbaro M., *Arbori de~Patritii Veneti*, copia anastatica dell'Archivio di Stato di Venezia.
- Bembo P., *Prose della volgar lingua*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1931.
- Boerio G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856.
- British Library, Additional Manuscripts, 12.197.
- Coletti F., *Amours extra-conjugales et liaisons vénales à Venise au XVI^e siècle : réalités sociales et représentations littéraires*, tesi di dottorato sotto la direzione di Jean-Luc Nardone (Toulouse – Jean Jaurès) e Ivano Paccagnella (Università degli Studi di Padova), discussa il 2 dicembre 2016.
- Comiati G., *Venier, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 98, Roma, Treccani, 2020.
- Cortelazzo M., *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, La Linea Editrice, Padova, 2007.
- Crimi G., *Contro le cortigiane: scritti in prosa e in versi nel Cinquecento*, in Crimi G., Esposito A., *Figure alle margini*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2021, pp. 157-192.
- Crimi G., *Opere attribuite a Pietro Aretino*, Edizionale Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice, 2023.
- Crimi G., *Primi appunti per il testo e il commento della 'Zaffetta' di Lorenzo Venier*, in «AOQU», 3(2), 2022, pp. 9-30.
- Crimi G., *Una stampa ritrovata: 'Il catalogo de tutte le principal e più onorate cortegiane de Venezia'*, in «Filologia e Critica», XLIII, 2019, pp. 57-80.
- Da Rif B., *La letteratura «alla bulesca»*, Padova, Antenore, 1984.
- Dragoncino, G. B., *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno*, Vinegia, Per Mathio Pagan, 1547.
- Frapolli M., *Un micro-canzoniere di Domenico Venier in antologia*, in «Quaderni veneti», 77, 2001, pp. 33-56.

- Larivaille P., *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, Milano, BUR, 1983.
- Lastraioli C., *Pasquinate, Grillate, Pelate e altro Cinquecento minore*, Manziana, Vecchiarelli, 2012.
- Paccagnella I. (a cura di), *Vocabolario del pavano (XIV-XVI secolo)*, Padova, Esedra, 2012.
- Quaintance C., *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, Toronto / Buffalo / Baltimore, University of Toronto Press, 2015.
- Romei D. (a cura di), *La tariffa delle puttane di Vinegia*, Nuovo Rinascimento, 2020.
- Romei D., *Errata corrige per la "Tariffa delle puttane di Vinegia"*, Nuovo Rinascimento, 2020.
- Rossi D., *Illicit literature and invective in the academy of Domenico Venier*, Ph.D Thesis, University of Cambridge, 2010.
- Rossi D., *The Illicit poetry of Domenico venier: a British Library Codex*, in «The Italianist», 30, 2010, pp. 38-62.
- Salzberg R., *Ephemeral City: Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*, Manchester, Manchester University Press, 2014.
- Sedwick E., *Between men: english literature and male homosocial desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Tassini G., *Curiosità Veneziane*, Venezia, Premiata Tipografia Cecchini, 1863, réed. Venezia, Filippi Editore, 2009.
- Tolomei, C., *Laude delle Donne Bolognese*, Bologna, Per Iustiniano de Rubera, 1514.
- Ugolini P., *The Satirist's Purgatory : Il Purgatorio Delle Cortigiane and the Writer's Discontent*, in «Italian Studies», Vol. 08, No. 5, Spring 2009, pp. 1-19.
- Venier L., *Il Trentuno della Zaffetta*, a cura di Gino Raya, Catania, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, 1929.
- Zane G., *Rime*, a cura di Giacomo Rabitti, Padova, Antenore Editrice, 1997.