CAPITOLO

11

Il Rinascimento: la corte, la lingua, la lirica

«Si può dir quella esser vera arte, che non appare esser arte» (Castiglione, Libro del Cortegiano I, 26)

OBIETTIVI

1. Definire il Rinascimento e collegarne lo splendore culturale alla crisi politica italiana e alla società di corte.
2. Spiegare la questione della lingua del Cinquecento e le tre principali posizioni, con i testi di Bembo e Castiglione.
3. Riconoscere i segni della fortuna dell'italiano in Europa: traduzioni, italianismi, petrarchismo europeo.
4. Leggere e analizzare i passi del *Cortegiano* e del *Galateo*: grazia, sprezzatura, buone maniere.
5. Analizzare sonetti di Bembo, Gaspara Stampa e Michelangelo e distinguere petrarchismo e antipetrarchismo.

INDICE DEL CAPITOLO

11.1 Il Rinascimento: una stagione europea con un centro italiano 2
11.2 La questione della lingua 5
11.3 La fortuna dell'italiano in Europa 11
11.4 Il Cortegiano e il Galateo 13
11.5 La lirica del Cinquecento: petrarchismo e antipetrarchismo 17

Italiano 3 · Parte IV · Umanesimo e Rinascimento · versione 1.0
Capitolo 11: Il Rinascimento: la corte, la lingua, la lirica · pagine 327–354 del volume completo · estratto per lo studio

Immagina di essere un giovane gentiluomo nel 1525. Sai il latino, hai letto Petrarca e Boccaccio, frequenti la corte di un signore e vuoi scrivere un libro in volgare. Subito ti scontri con due domande che nessuno, un secolo prima, si sarebbe posto in questi termini: *in quale italiano* devo scrivere, visto che a Venezia, a Milano, a Napoli e a Firenze si parla in modo diverso? E *come* devo comportarmi, parlare, vestire, scherzare, per essere apprezzato in un ambiente in cui tutto dipende dal favore del principe?

Il Cinquecento risponde a entrambe le domande con una serie di libri che hanno fissato regole destinate a durare secoli: le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo per la lingua, il *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione e il *Galateo* di Giovanni Della Casa per il comportamento, le *Rime* dello stesso Bembo per la poesia. Sono gli anni in cui l'Italia perde la sua libertà politica, invasa dagli eserciti di Francia e di Spagna, e nello stesso tempo diventa la maestra di gusto dell'Europa intera. Questo capitolo racconta questa contraddizione e i suoi frutti: la corte, la lingua, la lirica.

11.1 Il Rinascimento: una stagione europea con un centro italiano

11.1.1 Un nome nato dopo

Gli uomini del Quattrocento e del Cinquecento erano convinti di vivere una rinascita: Vasari, nelle *Vite* degli artisti (1550), parla della «rinascita» delle arti dopo i secoli bui. Ma **Rinascimento**, come nome di un intero periodo della civiltà europea, è una parola degli storici dell'Ottocento. La usò lo storico francese Jules Michelet, che intitolò *La Renaissance* un volume della sua *Histoire de France* (1855), e soprattutto lo storico svizzero Jacob Burckhardt, con *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860). Burckhardt vide nell'Italia dei secoli XV e XVI la culla dell'individuo moderno, dello Stato pensato come «opera d'arte», della scoperta del mondo e dell'uomo.

Oggi gli studiosi usano il termine con più cautela. Il Rinascimento non è un taglio netto rispetto al Medioevo: molte idee medievali continuano, e la cultura rinascimentale è anzitutto lo sviluppo dell'Umanesimo che hai studiato nel capitolo 10, cioè del ritorno agli antichi. In questo libro chiamiamo Rinascimento soprattutto la stagione che va dalla fine del Quattrocento alla metà del Cinquecento, quando i modelli elaborati dagli umanisti diventano norme condivise, nella lingua, nell'arte, nel comportamento, e si diffondono in tutta Europa.

ERRORE FREQUENTE

«Nel Rinascimento si usciva dai secoli bui del Medioevo»: è lo schema che gli uomini del Rinascimento stessi hanno costruito per esaltare la propria epoca, non un giudizio storico. Il Duecento e il Trecento, che hai studiato nella prima parte del libro, sono i secoli di Dante, di Giotto, delle università e dei comuni. Quando usi la parola *Rinascimento*, ricorda che è un'etichetta dei posteri e che descrive una trasformazione, non un risveglio dopo il sonno.

11.1.2 Splendore della cultura, crisi della libertà

Nel settembre del 1494 il re di Francia Carlo VIII scende in Italia per conquistare il regno di Napoli. È l'inizio delle **guerre d'Italia**, una lunga serie di conflitti in cui la Francia e la Spagna (dal 1519 unita all'Impero nella persona di Carlo V) si contendono la penisola. Gli Stati italiani, che dalla pace di Lodi (1454, cap. 10) avevano vissuto in un precario equilibrio, si rivelano troppo piccoli e divisi per resistere. Le date che scandiscono la crisi sono la battaglia di Pavia (1525), in cui Francesco I di Francia viene sconfitto e fatto prigioniero, e soprattutto il **sacco di Roma** del 1527: le truppe imperiali, in gran parte lanzichenecchi tedeschi senza paga, saccheggiano per mesi la capitale della cristianità. La pace di Cateau-Cambrésis (1559) chiude le guerre lasciando gran parte dell'Italia sotto il controllo diretto o indiretto della Spagna.

Eppure proprio in questi decenni lavorano Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano; Ariosto pubblica l'*Orlando furioso*, Machiavelli scrive il *Principe*, Bembo e Castiglione fissano le regole della lingua e della vita di corte. La sproporzione tra la debolezza politica e il prestigio culturale è il tratto più caratteristico del Rinascimento italiano, e gli scrittori ne sono consapevoli: Machiavelli e Guicciardini (cap. 12) cercheranno di capirne le cause. La Figura 11.1 mette in fila gli eventi politici e i libri di cui parleremo.

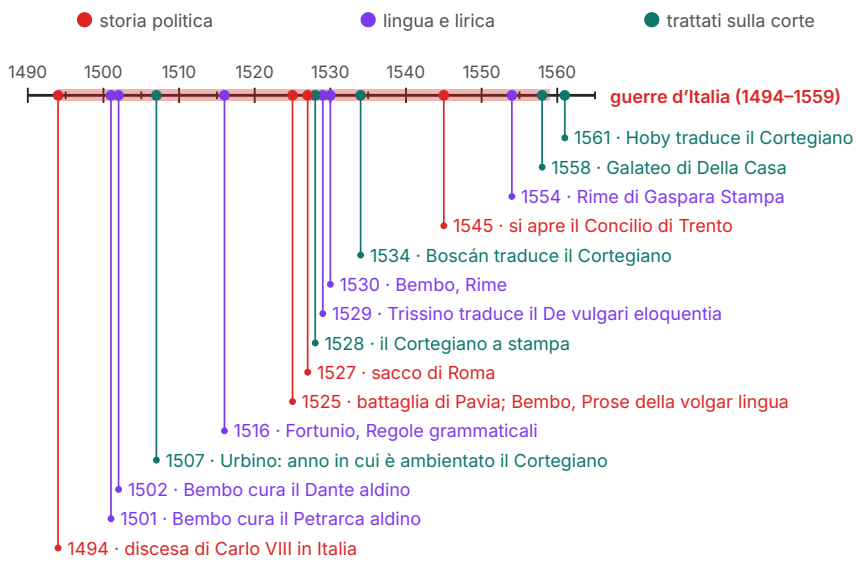


Figura 11.1 Il Rinascimento tra guerra e cultura, 1490–1565 (asse proporzionale). La banda rossa indica il periodo delle guerre d'Italia; il 1507 è l'anno in cui Castiglione ambienta i dialoghi del *Cortegiano*, non quello in cui li scrive.

11.1.3 La corte, il principe, il mecenate

Il luogo della cultura rinascimentale è la **corte**: l'insieme delle persone che vivono intorno a un principe, nel suo palazzo, al suo servizio. Ci sono corti grandi e piccole: Roma dei papi, Milano degli Sforza, Ferrara degli Este, Mantova dei Gonzaga, Urbino dei Montefeltro e poi dei Della Rovere, Napoli aragonese; e la Firenze dei Medici, che da repubblica diventa di fatto, e poi anche di diritto, uno Stato signorile. Venezia, repubblica oligarchica, non ha un principe, ma ha la più grande industria tipografica d'Europa, e anche questo, come vedremo, conta.

Il rapporto che lega l'intellettuale al principe è il mecenatismo che hai incontrato nel capitolo 10. Il principe offre protezione, stipendi, cariche, ospitalità; in cambio il poeta, lo storico, il pittore gli danno opere che celebrano la sua famiglia, servizi (lettere, ambascerie, educazione dei figli) e soprattutto prestigio. La **committenza**, cioè la richiesta di un'opera da parte di chi la paga, orienta i temi: un palazzo da affrescare, un poema che lodi la dinastia (l'*Orlando furioso* canta gli antenati degli Este, cap. 14), una commedia per il carnevale. L'intellettuale di corte non è un uomo libero come lo era stato, a modo suo, il Petrarca che si muoveva da una signoria all'altra: è un **cortigiano**, la cui fortuna dipende dalla grazia del signore. La Figura 11.2 schematizza questo sistema di scambi.

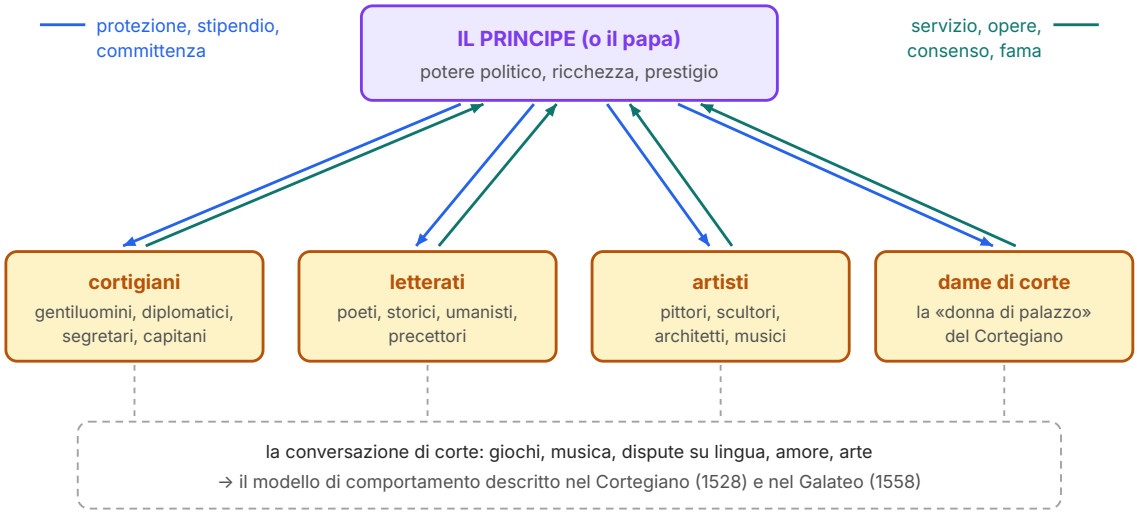


Figura 11.2 La società di corte (schema). Il principe offre protezione e committenza; cortigiani, letterati, artisti e dame offrono servizio, opere e consenso. Il luogo d'incontro di tutti è la conversazione, che il *Cortegiano* e il *Galateo* trasformano in un modello di comportamento.

COLLEGAMENTI

Arte · Raffaello ritrae Castiglione

Al Louvre di Parigi si trova il *Ritratto di Baldassarre Castiglione* dipinto da Raffaello intorno al 1514–1515. Il modello è seduto, di tre quarti, con le mani giunte in basso; indossa un abito scuro di velluto e pelliccia grigia, un berretto nero, una camicia bianca appena visibile; lo sfondo è un grigio chiaro e uniforme. Non ci sono gioielli, né simboli del potere: tutta l'eleganza è nella misura dei colori e nello sguardo calmo e attento rivolto allo spettatore. È, in pittura, l'ideale che Castiglione descrive a parole: una nobiltà che non ha bisogno di ostentarsi. Guardalo (è facile trovarne una riproduzione) dopo aver letto il paragrafo sulla sprezzatura. Raffaello lo studierai in Storia dell'arte il prossimo anno.

11.2 La questione della lingua

11.2.1 Il problema: quale italiano scrivere?

Nel volume dello scorso anno (vol. 2, cap. 13) hai visto come nasce il volgare e perché il fiorentino delle Tre Corone gode di un prestigio particolare; e a proposito di Manzoni hai incontrato l'espressione *questione della lingua* (vol. 2, cap. 11). Qui ne studiamo il momento decisivo, che le Indicazioni nazionali chiamano «la decisiva codificazione cinquecentesca». Nel 1500 l'Italia

non ha una lingua scritta comune. Il latino resta la lingua della scienza, della Chiesa, delle università. Per il volgare, ciascuno scrive con il proprio miscuglio: le cancellerie delle corti padane usano una lingua di base locale ripulita dei tratti più dialettali e piena di latinismi, che gli studiosi chiamano **koinè** (dal greco «comune»); Boiardo scrive l'*Inamoramento de Orlando* in un volgare padano illustre (cap. 13); a Napoli Sannazaro toscanizza la sua *Arcadia*.

Due fatti rendono urgente una risposta. Il primo è la **stampa** (cap. 10): un libro stampato a Venezia si vende in tutta Italia, e il tipografo ha bisogno di una grafia e di forme uniformi, che tutti capiscano e che i correttori possano applicare. Il secondo è il prestigio crescente del volgare stesso: se si vuole che una lingua stia accanto al latino, bisogna che abbia, come il latino, una grammatica, un lessico definito e dei modelli da imitare. Il dibattito che ne nasce, nei primi decenni del Cinquecento, vede confrontarsi tre posizioni principali (Tabella 11.1 e Figura 11.3).

11.2.2 Pietro Bembo e le *Prose della volgar lingua*

Pietro Bembo (Venezia, 1470 – Roma, 1547) è un patrizio veneziano, umanista di formazione, che passa la vita tra le corti (Ferrara, Urbino, Roma, dove è segretario di papa Leone X) e diventa cardinale nel 1539. Ha un'esperienza decisiva come filologo: per l'editore Aldo Manuzio cura l'edizione delle rime di Petrarca (1501) e della *Commedia* di Dante (1502), nel nuovo formato tascabile e nel carattere corsivo che hai conosciuto nel capitolo 10. Lavorando sul manoscritto autografo di Petrarca impara a trattare il volgare con lo stesso rigore con cui gli umanisti trattavano il latino. Nel 1505 pubblica gli *Asolani*, dialoghi sull'amore, e nel 1525 le *Prose della volgar lingua*, dedicate al cardinale Giulio de' Medici, nel frattempo divenuto papa Clemente VII.

Le *Prose* sono un dialogo in tre libri, ambientato a Venezia nel 1502. Discutono quattro personaggi reali: Carlo Bembo, fratello dell'autore, che ne porta le idee; Giuliano de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, che difende il fiorentino parlato; Ercole Strozzi, umanista ferrarese, che all'inizio sostiene che si debba scrivere in latino; Federico Fregoso, esperto di poesia provenzale. Il primo libro discute la dignità del volgare e quale volgare scegliere; il secondo è una lezione di stile sui versi e sulle prose; il terzo è una vera grammatica, ordinata per parti del discorso.

La tesi di Bembo si regge su un principio che gli umanisti applicavano al latino: il **classicismo**, cioè l'idea che una lingua letteraria abbia raggiunto in un certo momento la sua perfezione e che i moderni debbano scrivere imitando gli autori di quel momento, come chi scriveva latino imitava Cicerone e Virgilio. Per il volgare quel momento è il Trecento fiorentino: **Petrarca per la poesia, Boccaccio per la prosa**. Dante resta fuori dal canone, o meglio vi entra con molte riserve: la *Commedia* mescola alto e basso, latinismi e parole crude, e quel *plurilinguismo* (cap. 4) era agli occhi di Bembo un difetto. La lingua da scrivere, dunque, non è quella che si parla, nemmeno a Firenze: è una lingua dei libri, che si impara studiando i modelli.

Bembo, *Prose della volgar lingua* I, XVIII–XIX

Nel primo libro Giuliano de' Medici ha appena sostenuto che le lingue cambiano e che chi scrive deve avvicinarsi al modo di parlare dei vivi. Carlo Bembo gli risponde. Leggiamo due frasi

della sua risposta, la prima dal capitolo XVIII, la seconda dal XIX.

> La lingua delle scritture, Giuliano, non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità non perde grandezza; che altramente ella discostare se ne dee e dilungare, quanto le basta a mantenersi in vago e in gentile stato.
>
> (Bembo, *Prose della volgar lingua* I, XVIII)

> [...] e molto meglio faremo noi altresí, se con lo stile del Boccaccio e del Petrarca ragioneremo nelle nostre carte, che non faremo a ragionare col nostro, perciò che senza fallo alcuno molto meglio ragionarono essi che non ragioniamo noi.
>
> (Bembo, *Prose della volgar lingua* I, XIX)

Guida alla lettura

La prima frase distingue con nettezza la *lingua delle scritture* dalla lingua *del popolo*: la prima può avvicinarsi alla seconda solo finché non perde *gravità* e *grandezza*; altrimenti deve «discostarsene e allontanarsene» (*dilungare*), quanto basta a conservarsi bella (*vago*) e nobile (*gentile*). La sintassi è costruita per coppie: *accostarsi / discostare*, *gravità / grandezza*, *discostare / dilungare*, *vago / gentile*. È il ritmo binario che Bembo ammirava nella prosa di Boccaccio e che qui imita: la frase stessa dimostra la teoria.

La seconda frase ha la forma di un confronto: *molto meglio faremo noi... se* scriveremo come Boccaccio e Petrarca, *che non faremo* scrivendo nella nostra lingua, *perciò che* essi parlarono meglio di noi. L'argomento non riguarda la comprensione, ma la durata: poco prima Carlo ha osservato che gli scrittori devono piacere non solo ai vivi, ma anche a chi verrà dopo, e solo una lingua stabile, sottratta all'uso che cambia, garantisce questa durata. Nota infine le forme che oggi suonano antiche (*dee* per «deve», *altresí* «anche», *perciò che* «poiché», *senza fallo* «senza dubbio»): sono proprio quelle del fiorentino letterario che Bembo propone.

ESEMPIO SVOLTO

Spiegazione letterale di una frase di Bembo

Consegna. Spiega parola per parola la frase «La lingua delle scritture, Giuliano, non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità non perde grandezza».

- **Ordine delle parole.** Ricostruisci l'ordine moderno: «La lingua scritta, Giuliano, non deve avvicinarsi a quella del popolo, se non nella misura in cui, avvicinandosi, non perde gravità e grandezza». Il verbo *accostarsi* è spostato in fondo, alla latina.
- **Lessico.** *Dee* = deve (forma trecentesca); *scritture* = testi scritti, non le Scritture sacre; *se non in quanto* = solo nella misura in cui; *gravità* = serietà, dignità (dal latino *gravitas*, non la forza fisica).
- **Sintassi.** *accostandovisi* è un gerundio con due pronomi enclitici (*vi* = a quella del popolo, *si* riflessivo): «accostandosi a essa». La ripetizione *non perde… non perde* senza congiunzione è un asindeto che dà enfasi.
- **Senso.** Lo scrittore può usare parole comuni, ma solo se non abbassano lo stile; la norma della scrittura è la dignità, non l'uso.

11.2.3 La lingua cortigiana: Castiglione e Trissino

Contro Bembo si schierano anzitutto i sostenitori della **lingua cortigiana**: una lingua che non è il fiorentino di una sola città, ma quella parlata e scritta nelle corti italiane (in particolare a Roma, dove si incontravano uomini di ogni regione), con base toscana ma aperta a parole di altre provenienze, scelte con il buon gusto della gente colta. Il suo argomento è l'**uso** vivo: una lingua deve servire a parlare e a scrivere oggi, tra persone di regioni diverse, e il criterio per scegliere le parole è la loro diffusione e la loro eleganza, non l'autorità di due scrittori morti da due secoli.

Il più grande sostenitore di questa posizione è Baldassarre Castiglione. Nella lettera di dedica del *Cortegiano* risponde a chi lo criticava per non aver imitato Boccaccio e per non aver scritto in toscano: preferisce, dice, farsi riconoscere come lombardo parlando lombardo, piuttosto che come non toscano parlando troppo toscano. E aggiunge:

> […] io confesso ai miei riprensori, non sapere questa lor lingua toscana tanto difficile e recondita; e dico aver scritto nella mia, e come io parlo, ed a coloro che parlano come parl'io.
>
> (Castiglione, *Libro del Cortegiano*, Dedica, testo dell'edizione Cian)

Il tono è ironico (*tanto difficile e recondita*), ma il principio è serio: chi scrive per la società colta d'Italia può usare la lingua di quella società. Il vicentino Gian Giorgio Trissino diede alla lingua cortigiana un argomento storico: fece conoscere il *De vulgari eloquentia* di Dante, rimasto quasi

ignoto per due secoli, e nel 1529 ne pubblicò una traduzione italiana. Dante, come sai dal capitolo 3, vi cercava un volgare *illustre, cardinale, aulico e curiale* che non fosse quello di nessuna città; Trissino lo lesse come la prova che il padre della lingua aveva voluto una lingua «italiana» e non fiorentina. (Trissino propose anche di aggiungere all'alfabeto alcune lettere greche, per distinguere per esempio le *e* e le *o* aperte dalle chiuse: proposta che fu derisa e non ebbe seguito.)

11.2.4 Il fiorentino vivo: il *Discorso* attribuito a Machiavelli

La terza posizione è quella dei fiorentini che rivendicano la lingua della propria città, ma nella forma in cui si parla *oggi*, non in quella del Trecento. Il testo più vivace di questa posizione è il *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, che la tradizione attribuisce a Niccolò Machiavelli; l'attribuzione è però **discussa** dagli studiosi, così come la data (si oscilla tra il 1514 circa e la metà degli anni Venti). L'autore, contro Trissino, immagina di interrogare Dante in persona e di costringerlo ad ammettere che la lingua della *Commedia* è il fiorentino: le parole di altre regioni che vi si trovano sono poche, e sono state adattate alla grammatica di Firenze. La lingua, sostiene, è di chi la parla dalla nascita; gli altri la imparano. È la posizione che, molto più tardi, Manzoni riprenderà con argomenti diversi (vol. 2, cap. 11; anno prossimo).

Tabella 11.1 Le tre posizioni nella questione della lingua del primo Cinquecento.

	Fiorentino letterario	Lingua cortigiana	Fiorentino vivo
Chi la sostiene	Pietro Bembo	Castiglione, Trissino (e altri letterati di corte)	fiorentini come l'autore del *Discorso* (forse Machiavelli)
Testo chiave	*Prose della volgar lingua* (1525)	*Cortegiano*, dedica (1528); Trissino, traduzione del *De vulgari eloquentia* (1529)	*Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (data e autore discussi)
Modello	Petrarca (poesia) e Boccaccio (prosa)	l'uso delle corti, scelto con giudizio	la parlata di Firenze
Criterio	imitazione di autori perfetti	uso comune ed eleganza	uso nativo di una comunità
Punto debole	una lingua che nessuno parla	confini incerti: quale corte? quali parole?	esclude chi non è fiorentino

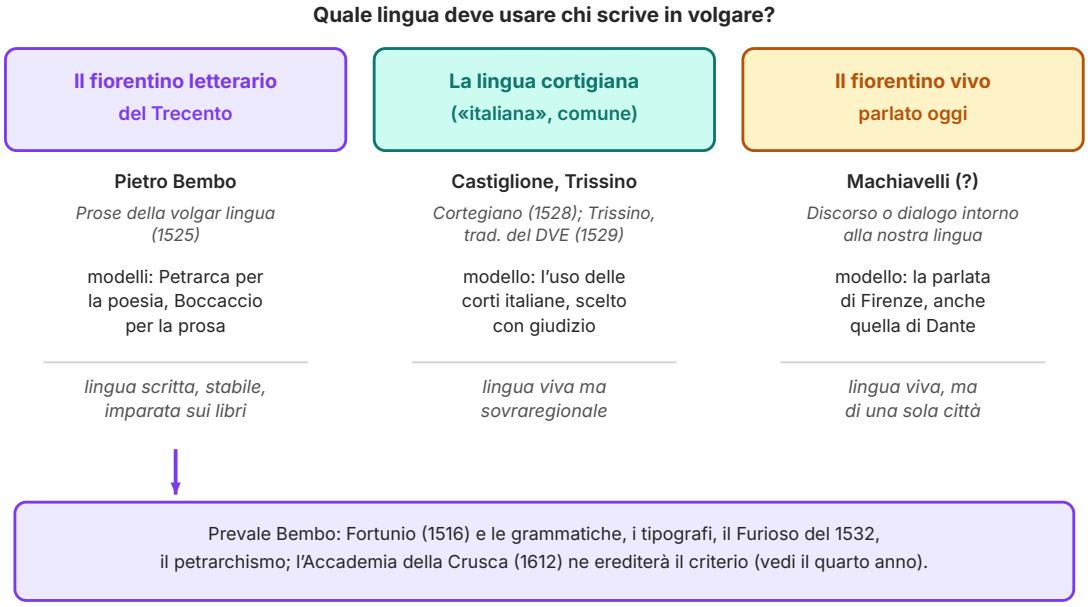


Figura 11.3 La questione della lingua nel primo Cinquecento: tre risposte e l'esito. Il punto interrogativo ricorda che l'attribuzione del *Discorso* a Machiavelli è discussa.

11.2.5 Grammatiche, tipografi e la vittoria di Bembo

La proposta di Bembo vince, e vince rapidamente. Già prima delle *Prose*, nel 1516, Giovan Francesco Fortunio aveva pubblicato ad Ancona le *Regole grammaticali della volgar lingua*, la prima grammatica a stampa dell'italiano, costruita anch'essa sugli esempi di Dante, Petrarca e Boccaccio. Dopo il 1525 i correttori delle tipografie veneziane adottano le regole bembiane, e i libri escono con una lingua sempre più uniforme. Il caso più famoso è quello di Ariosto: per la terza edizione dell'*Orlando furioso* (1532) il poeta ferrarese rivede l'intero poema eliminando le forme padane e adeguandolo alla norma di Bembo (cap. 14). Infine la poesia lirica di tutto il secolo, come vedremo, si scrive sul modello di Petrarca. Quando nel 1612 l'Accademia della Crusca pubblicherà il suo *Vocabolario* (lo studierai il prossimo anno), sceglierà le parole proprio dagli autori del Trecento.

Perché vince Bembo e non l'uso vivo? Perché la sua proposta è l'unica che offre **regole precise** e **modelli concreti**, quindi imitabili da chiunque, a Venezia come a Napoli: un letterato lombardo non può imparare il fiorentino parlato nei vicoli, ma può studiare Petrarca. Ha però un costo: separa per secoli la lingua scritta da quella parlata. L'italiano diventa una lingua di carta, conosciuta da pochi, mentre la popolazione continua a parlare i dialetti; il problema si riaprirà con l'Unità d'Italia.

DA RICORDARE

- La questione della lingua del Cinquecento non è una disputa astratta: nasce dalla stampa, che ha bisogno di una norma, e dal desiderio di dare al volgare la dignità del latino.
- Bembo applica al volgare il classicismo degli umanisti: si scrive imitando gli autori perfetti, Petrarca per i versi e Boccaccio per la prosa.
- La norma si fissa grazie a tre strumenti: le grammatiche (Fortunio 1516, Bembo 1525), i tipografi, l'esempio dei grandi autori che si adeguano (Ariosto nel 1532).

11.3 La fortuna dell'italiano in Europa

Mentre in Italia si discuteva quale italiano scrivere, l'Europa imparava l'italiano. Nel Cinquecento la nostra lingua è, dopo il latino, la grande lingua di cultura del continente: la parlano i diplomatici e i mercanti, la studiano i nobili inglesi e francesi che compiono il viaggio in Italia, la usano i musicisti e gli artisti. Le ragioni sono quelle che hai visto nei paragrafi precedenti: il prestigio delle corti italiane come modelli di eleganza, la superiorità dell'arte italiana, il primato delle banche e dei commerci (fiorentini, genovesi, veneziani avevano filiali in tutte le grandi città), la forza della tipografia veneziana.

11.3.1 I libri italiani tradotti

Il *Cortegiano* è il libro italiano che più ha viaggiato. Lo tradusse in castigliano il poeta catalano Juan Boscán, che lo pubblicò a Barcellona nel 1534, e in inglese Thomas Hoby, che lo pubblicò a Londra nel 1561; seguirono traduzioni in francese, in latino, in tedesco. In tutta Europa il *Cortegiano* diventò il manuale del gentiluomo, e lo stesso accadde, più tardi, al *Galateo*. Lo stesso Boscán racconta di aver cominciato a scrivere sonetti ed endecasillabi alla maniera italiana dopo una conversazione, a Granada, con l'ambasciatore veneziano Andrea Navagero: insieme all'amico Garcilaso de la Vega, introdusse la metrica italiana nella poesia spagnola.

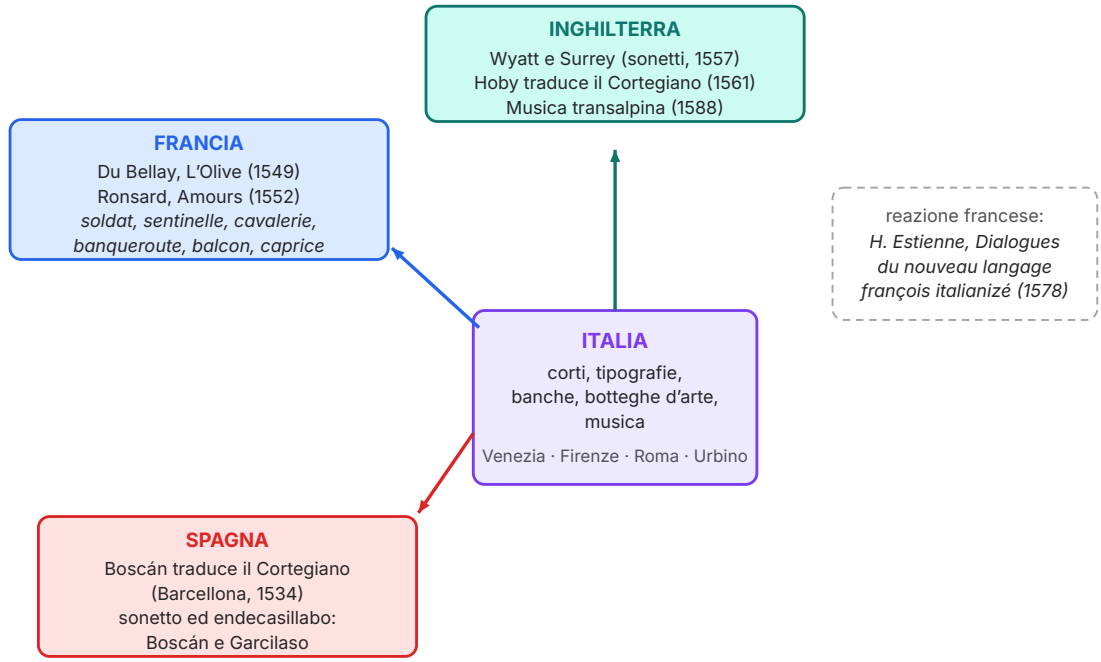
11.3.2 Le parole italiane nelle altre lingue

Il segno più duraturo di questa egemonia sono gli **italianismi**, cioè le parole che le altre lingue hanno preso in prestito dall'italiano. Nel Cinquecento ne entrano moltissimi soprattutto in francese, nei campi in cui l'Italia faceva scuola: la guerra (*soldat* da *soldato*, *sentinelle* da *sentinella*, *cavalerie* da *cavalleria*), la banca e il commercio (*banqueroute* da *banca rotta*), l'architettura (*balcon* da *balcone*), la vita di corte e i sentimenti (*caprice* da *capriccio*). Furono così tanti che nel 1578 il tipografo e filologo francese Henri Estienne scrisse un libro polemico, i *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé* («Due dialoghi del nuovo linguaggio francese italianizzato»), per deridere i cortigiani che infarcivano il francese di parole italiane. Anche l'inglese prende dall'italiano parole della letteratura e della musica, come *sonnet*, *stanza*, *madrigal*; nel

1588 esce a Londra la *Musica transalpina*, una raccolta di madrigali italiani con testo inglese. (La grande ondata di termini musicali come *sonata*, *concerto*, *allegro*, *soprano* arriverà invece nel Seicento e nel Settecento, con l'opera e la musica strumentale.)

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> Non confondere l'**italianismo** (una parola italiana entrata in un'altra lingua: francese *balcon*) con il **forestierismo** o prestito (una parola straniera entrata in italiano: *bar*, *sport*). È la stessa operazione vista dai due lati: nel Cinquecento l'italiano soprattutto *dà* parole; nei secoli successivi soprattutto le *riceve*, prima dal francese e poi dall'inglese. E non attribuire al Cinquecento ogni parola italiana che trovi in inglese: molte, come *piano* o *graffiti*, sono arrivate molto più tardi.

La Figura 11.4 riassume le direzioni di questa influenza. Tieni presente che la poesia petrarchista europea, di cui parleremo nell'ultimo paragrafo, è anch'essa un capitolo della fortuna dell'italiano: per un poeta francese o inglese del Cinquecento imparare a scrivere sonetti voleva dire leggere Petrarca, e spesso Bembo, in lingua originale.



schema non in scala: le posizioni ricordano solo la direzione geografica

Figura 11.4 L'italiano in Europa nel Cinquecento: traduzioni, forme metriche e parole (schema non in scala; sono riportati solo dati certi). In corsivo, alcuni italianismi entrati in francese.

11.4 Il *Cortegiano* e il *Galateo*

11.4.1 Castiglione e le serate di Urbino

Baldassarre Castiglione (Casatico, presso Mantova, 1478 – Toledo, 1529) è il cortigiano per eccellenza: soldato, diplomatico, uomo di lettere, servì i Gonzaga di Mantova, i duchi di Urbino e infine il papa, che lo mandò come nunzio presso Carlo V in Spagna, dove morì. Il *Libro del Cortegiano*, a cui lavorò per molti anni, uscì a Venezia nel 1528, nella tipografia aldina, guidata dopo la morte di Aldo Manuzio dai suoi eredi.

Il libro è un dialogo in quattro libri, ambientato a **Urbino nel marzo del 1507**, alla corte del duca Guidobaldo da Montefeltro. Il duca, malato, si ritira presto; nelle sale del palazzo la duchessa Elisabetta Gonzaga e la sua amica Emilia Pia guidano la conversazione dei gentiluomini, tra i quali compaiono anche Pietro Bembo e Giuliano de' Medici. Per quattro sere si propone un gioco: «formar con parole un perfetto cortegiano». Il primo libro descrive le qualità del corti-

giano (nobiltà, abilità nelle armi, cultura, grazia; e vi si discute anche della lingua); il secondo spiega come e quando esercitarle, e contiene una lunga trattazione delle facezie, i motti di spirito; il terzo è dedicato alla «donna di palazzo», la dama di corte; il quarto discute il rapporto tra il cortigiano e il principe, che il cortigiano deve consigliare e guidare verso la virtù, e si chiude con il discorso di Bembo sull'amore.

Quando il libro esce, quella corte non esiste più: Guidobaldo è morto nel 1508, molti interlocutori sono scomparsi, l'Italia è devastata dalle guerre. Il *Cortegiano* è anche un libro di memoria, il ritratto ideale di un mondo perduto, e questo spiega il velo di malinconia che lo attraversa.

COLLEGAMENTI

Filosofia · L'amore platonico nel quarto libro

Il *Cortegiano* si chiude con un discorso affidato a Pietro Bembo, che descrive l'amore come una scala: dalla bellezza di una donna l'anima sale alla bellezza universale e infine a Dio, fonte di ogni bellezza. È la dottrina neoplatonica di Marsilio Ficino (cap. 10), che risale al *Simposio* di Platone e che Bembo aveva già esposto negli *Asolani*. Per questo nel Cinquecento si parla di **amore platonico**: un amore che non cerca il possesso, ma la contemplazione. Confrontalo con la donna-angelo dello Stilnovo (cap. 2): anche lì la donna è una via verso il cielo, ma la spiegazione è teologica e non filosofica.

11.4.2 Grazia e sprezzatura

La qualità che riassume tutte le altre è la **grazia**: quel modo di fare le cose che le rende gradevoli a chi guarda, e che non si identifica con nessuna abilità particolare. Alcuni la ricevono dalla natura, «dalle stelle»; gli altri possono impararla, imitando i migliori. Ma come si impara la grazia? Il conte Ludovico da Canossa, che nel primo libro guida la discussione, risponde con una regola valida «in tutte le cose umane». Leggiamola nella Tabella 11.2.

Tabella 11.2 Castiglione, *Cortegiano* I, 26: la regola della sprezzatura (testo dell'edizione Cian) e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quegli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima,	Ma, poiché ho già pensato molte volte tra me e me da dove nasca questa grazia, lasciando da parte quelli che l'hanno ricevuta in dono dalla natura, trovo una regola valida in tutti i casi,
la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra:	che a questo proposito mi sembra valere, in tutte le azioni e le parole degli uomini, più di qualunque altra:
e ciò è fuggir quanto più si può, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione;	cioè evitare il più possibile, come uno scoglio aspro e pericoloso, l'affettazione (l'artificio troppo evidente);
e, per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura,	e, per usare una parola forse nuova, adoperare in ogni cosa una certa disinvoltura,
che nasconda l'arte, e dimostri, ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.	che nasconda lo studio e faccia sembrare che ciò che si fa e si dice venga fatto senza fatica e quasi senza pensarci.

Guida alla lettura

Il passo è costruito come un ragionamento: una domanda (*onde nasca questa grazia*), una regola negativa (*fuggir… la affettazione*) e una positiva (*usar… una certa sprezzatura*). L'**affettazione** è il difetto di chi mostra la fatica e lo sforzo, di chi vuole apparire a tutti i costi: la paragona a uno scoglio, con una metafora nautica che fa del comportamento in società una navigazione rischiosa. La **sprezzatura** (Castiglione stesso la presenta come *una nuova parola*, ricavata da *sprezzare*) è il suo contrario: fare cose difficili come se fossero facili, nascondendo l'esercizio che c'è dietro.

Subito dopo il conte spiega perché funziona: tutti sanno quanto siano difficili le cose ben fatte, e perciò la facilità suscita «grandissima maraviglia», mentre lo sforzo visibile toglie valore a ogni cosa. E conclude che si può chiamare vera arte quella che non sembra arte. È un principio che viene dalla retorica antica (Castiglione stesso ricorda gli oratori antichi che fingevano di non conoscere le lettere) e che vale per la danza, per la conversazione, per la scrittura. Ma la sprezzatura ha anche un lato inquietante: è una forma di dissimulazione. Il cortigiano perfetto controlla ogni gesto per sembrare spontaneo; la naturalezza è il risultato di un calcolo. In un mondo in cui la carriera dipende dal favore del principe, l'apparenza è una cosa seria.

ERRORE FREQUENTE

Sprezzatura non vuol dire «disprezzo» né «arroganza». Il verbo *sprezzare* qui indica il «non dare importanza», il non mostrare di tenere troppo a ciò che si fa. La sprezzatura non è trascuratezza: Castiglione mette in guardia anche dall'eccesso opposto, la sciatteria esibita, che diventa a sua volta una forma di affettazione. Oggi la parola, entrata anche in inglese, si usa soprattutto per una certa eleganza disinvolta nel vestire: è un significato vicino, ma più povero.

11.4.3 Giovanni Della Casa e il *Galateo*

Trent'anni dopo, il fiorentino Giovanni Della Casa (Mugello, 1503 – Roma, 1556), arcivescovo di Benevento e uomo di curia, scrive un trattato più breve e più pratico: il *Galateo overo de' costumi*, pubblicato postumo a Venezia nel 1558. Il titolo viene dal nome latinizzato (Galatheus) di Galeazzo Florimonte, vescovo di Sessa, amico dell'autore. La finzione è semplice: un vecchio «idiota», cioè senza studi, insegna a un giovinetto come comportarsi. Il libro non parla al principe né al perfetto gentiluomo, ma a chiunque viva in società: come stare a tavola, come conversare senza annoiare, come vestirsi, che cosa non fare in pubblico. Il suo successo fu tale che *galateo* è diventato in italiano il nome comune delle regole di buona educazione.

Nel primo capitolo il vecchio spiega perché le buone maniere, che sono virtù minori della giustizia o della generosità, contano tanto:

> [...] e certo, come i peccati gravi più nuocono, così questo leggieri più noia o noia almeno più spesso; e sì come gli uomini temono le fiere salvatiche e di alcuni piccioli animali, come le zanzare sono e le mosche, niuno timore hanno, e non di meno, per la continua noia che eglino ricevono da loro, più spesso si ramaricano di questi che di quelli non fanno, così adiviene che il più delle persone odia altrettanto gli spiacevoli uomini et i rincrescevoli quanto i malvagi, o più.
>
> (Della Casa, *Galateo*, cap. I)

Guida alla lettura

Il «peccato leggero» è la scortesia, la *spiacevolezza* dei modi. Della Casa la confronta con i peccati gravi attraverso una similitudine costruita con cura: le belve feroci (*fiere salvatiche*) fanno paura, ma si incontrano di rado; zanzare e mosche non fanno paura a nessuno, ma infastidiscono di continuo, e perciò ce ne lamentiamo di più. Così le persone sgradevoli (*rincrescevoli*, «che danno noia») finiscono per essere odiate quanto i malvagi. Nota il gioco tra *nuocere* (fare danno) e *noiare* (dare fastidio), i latinismi della sintassi (il verbo spesso in fondo, il periodo lungo e ben bilanciato) e la lingua fiorentina di stampo boccacciano, perfettamente bembiana. La tesi è moderna: la convivenza dipende più dai piccoli gesti quotidiani che dalle grandi virtù, che si esercitano raramente. Rispetto al *Cortegiano*, il *Galateo* sposta l'attenzione dalla grazia che distingue il singolo alla buona educazione che rende possibile la vita in comune.

11.5 La lirica del Cinquecento: petrarchismo e antipetrarchismo

11.5.1 Bembo e il canone petrarchesco

Hai incontrato il termine *petrarchismo* nel volume dello scorso anno (vol. 2, cap. 8): l'imitazione di Petrarca come modello della lirica. Nel Cinquecento il petrarchismo diventa un fenomeno di massa: centinaia di poeti, uomini e donne, nobili e borghesi, chierici e cortigiani, scrivono canzonieri di sonetti e canzoni sul modello dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Il responsabile di questa trasformazione è ancora Bembo. Con le *Prose* indica in Petrarca il modello unico della poesia; con le sue *Rime* (1530) mostra come imitarlo. Il **canone** petrarchesco, cioè l'insieme dei modelli riconosciuti, fissa un lessico (selezionato, senza parole basse né tecniche), dei temi (l'amore non corrisposto, la lontananza, il tempo, il pentimento), delle forme (sonetto, canzone, sestina, ballata, madrigale) e perfino delle immagini, come i capelli d'oro, gli occhi-stelle, le labbra di rubino.

Il petrarchismo non va inteso come semplice copia. Imitare, per un letterato del Cinquecento, significa misurarsi con un modello: riprenderne le parole per dire qualcosa di proprio, come un musicista che varia un tema noto. Il lettore colto riconosceva le citazioni, e il piacere della lettura stava anche in questo riconoscimento. Il rischio, naturalmente, era la ripetizione meccanica, e molti dei canzonieri del secolo vi cadono. Ma il codice comune lascia spazio a voci molto diverse: lo stesso Della Casa, l'autore del *Galateo*, scrisse sonetti di tono grave e meditativo, lontani dalla dolcezza di Bembo. Leggiamo il sonetto con cui Bembo traccia il ritratto ideale della donna amata.

11.5.2 Pietro Bembo, «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura»

È il quinto componimento delle *Rime* nell'edizione del 1530: un sonetto con schema ABBA ABBA CDE DEC. Leggilo prima di seguito ad alta voce, poi con la parafrasi della Tabella 11.3.

Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura,
ch’a l’aura su la neve ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che ’l sole,
da far giorno seren la notte oscura,

riso, ch’acqueta ogni aspra pena e dura,
rubini e perle, ond’escono parole
sì dolci, ch’altro ben l’alma non vòle,
man d’avorio, che i cor distringe e fura,

cantar, che sembra d’armonia divina,
senno maturo a la più verde etade,
leggiadria non veduta unqua fra noi,

giunta a somma beltà somma onestade,
fur l’esca del mio foco, e sono in voi
grazie, ch’a poche il ciel largo destina.

(Bembo, *Rime* V)

Tabella 11.3 Bembo, *Crin d’oro crespo*: parafrasi.

Testo	Parafrasi
Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura, / ch’a l’aura su la neve ondeggi e vole,	Capelli ricci, color dell’oro e dell’ambra lucida e limpida, che ondeggiate e volate nel vento sul candore (del collo),
occhi soavi e più chiari che ’l sole, / da far giorno seren la notte oscura,	occhi dolci e più luminosi del sole, capaci di trasformare la notte buia in un giorno sereno,
riso, ch’acqueta ogni aspra pena e dura, / rubini e perle, ond’escono parole / sì dolci, ch’altro ben l’alma non vòle,	sorriso che placa ogni pena aspra e dolorosa, labbra rosse come rubini e denti bianchi come perle, da cui escono parole così dolci che l’anima non desidera nessun altro bene,
man d’avorio, che i cor distringe e fura,	mano bianca come l’avorio, che stringe e ruba i cuori,
cantar, che sembra d’armonia divina, / senno maturo a la più verde etade, / leggiadria non veduta unqua fra noi,	canto che sembra un’armonia del cielo, saggezza matura nella più giovane età, grazia mai vista prima tra gli uomini,
giunta a somma beltà somma onestade, / fur l’esca del mio foco, e sono in voi / grazie, ch’a poche il ciel largo destina.	e la massima onestà unita alla massima bellezza: (tutte queste cose) furono il combustibile del mio fuoco d’amore, e sono in voi doni che il cielo, generoso, concede a poche donne.

Guida alla lettura

La struttura. Il sonetto è un solo, lunghissimo periodo. Per dodici versi Bembo accumula i soggetti, ciascuno con la sua apposizione o relativa (*Crin…, occhi…, riso…, rubini e perle…, man…, cantar…, senno…, leggiadria…*), e solo al v. 13 arriva il verbo principale: *fur l’esca del mio foco*. È

una lunga **enumerazione** che tiene il lettore in sospeso fino alla fine; il verbo arriva come uno scioglimento. L'ultimo verso cambia ancora prospettiva: queste bellezze sono *in voi*, la donna è presente e il poeta le si rivolge direttamente.

Le immagini. Il ritratto procede dall'alto in basso (capelli, occhi, bocca, mano) e poi passa dal corpo alle doti dell'anima (canto, senno, leggiadria, onestà), come voleva la tradizione della lode. Le immagini sono tutte metafore preziose, fatte di materiali rari: oro, ambra, neve, rubini, perle, avorio. Sono le immagini che diventeranno il repertorio fisso del petrarchismo. La bellezza della donna è quasi astratta, ideale: non c'è nessun tratto individuale.

Petrarca dentro Bembo. L'ultimo verso riprende quasi alla lettera l'inizio di un sonetto del *Canzoniere*, «Grazie ch'a pochi il ciel largo destina» (*RVF* 213), cambiando solo *pochi* in *poche*, perché qui si parla di donne. Il lessico è quello petrarchesco (*aura*, che ricorda il nome di Laura, *soavi*, *leggiadria*, *esca* e *foco*); le forme sono quelle del Trecento (*vole* per «vola», *vòle* per «vuole», *unqua* «mai», *etade*, *onestade*). Il sonetto è una dimostrazione pratica della teoria delle *Prose*.

11.5.3 Le donne poeta: Vittoria Colonna e Gaspara Stampa

Una delle novità del petrarchismo è che permette anche alle donne di prendere la parola in poesia: il codice è comune, si impara sui libri, e una donna colta può usarlo come un uomo. **Vittoria Colonna** (Marino, 1490 – Roma, 1547), di una delle grandi famiglie romane, sposò Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara, uno dei comandanti dell'esercito imperiale, che morì nel 1525, pochi mesi dopo la battaglia di Pavia. Le sue *Rime* sono dedicate prima alla memoria del marito, il *bel Sole* scomparso, e poi a temi religiosi: è la stagione della riforma cattolica, e la Colonna frequenta gli ambienti che chiedevano un rinnovamento spirituale della Chiesa. Il suo canzoniere si apre con il verso «Scrivo sol per sfogar l'interna doglia»: la poesia nasce dal dolore, non dal desiderio di gloria. Ebbe un'amicizia profonda con Michelangelo, che le dedicò alcune delle sue rime più belle.

Gaspara Stampa (Padova, ca. 1523 – Venezia, 1554) visse a Venezia, in un ambiente di musicisti e letterati; era una cantante e suonatrice di liuto apprezzata. Le sue *Rime*, pubblicate dalla sorella Cassandra nel 1554, poco dopo la sua morte, raccontano soprattutto l'amore per il conte Collaltino di Collalto, che la lasciò. Leggiamo il sonetto che apre la raccolta.

11.5.4 Gaspara Stampa, «Voi, ch'ascoltate in queste meste rime»

Sonetto, schema ABBA ABBA CDE CDE. Nell'edizione da cui citiamo, il sonetto è preceduto da un titoletto: «A chi legge. Dalle sue meste rime spera gloria, non che perdono».

Voi, ch'ascoltate in queste meste rime,
in questi mesti, in questi oscuri accenti
il suon degli amorosi miei lamenti
e de le pene mie tra l'altre prime,

ove fia chi valor apprezzi e stime,
gloria, non che perdon, de' miei lamenti
spero trovar fra le ben nate genti,
poi che la lor cagione è sì sublime.

E spero ancor che debba dir qualcuna:
— Felicissima lei, da che sostenne
per sì chiara cagion danno sì chiaro!

Deh, perché tant'amor, tanta fortuna
per sì nobil signor a me non venne,
ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro?

(Gaspara Stampa, *Rime* I)

Guida alla lettura

Il modello. Il primo verso riprende l'attacco del sonetto proemiale di Petrarca, «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono» (*RVF* 1, che hai letto nel capitolo 8), ma con una variazione: le rime non sono *sparse*, sono *meste*, tristi; e l'aggettivo è ribadito subito dopo (*mesti*, *oscuri accenti*, cioè «parole dolenti»), con una anafora (*in queste… in questi… in questi*) che insiste sul dolore.

Il rovesciamento. Petrarca, nel suo proemio, sperava di trovare «pietà, nonché perdono» e provava vergogna per il suo «vaneggiar». Stampa, ai vv. 5–8, spera invece di trovare tra le persone nobili d'animo (*ben nate genti*) che sanno apprezzare il valore (*ove fia chi valor apprezzi e stime*, «dovunque ci sia qualcuno che apprezzi e stimi il valore») *gloria, non che perdon*: «non solo perdono, ma gloria». Il suo amore non è un errore di cui pentirsi, perché la sua causa, l'uomo amato, è *sublime*.

La voce femminile. Le terzine immaginano la reazione di un'altra donna (*qualcuna*) che legge: «Felicissima lei, che ha sopportato un danno così illustre per una causa così illustre!» (nota il **chiasmo** *chiara cagion / danno… chiaro*), e che poi si chiede perché a lei non sia toccato un amore tanto grande per un signore tanto nobile, per poter stare alla pari (*andar a paro*) con una donna come Gaspara. Il destinatario della poesia lirica, che in Petrarca era un generico «voi», qui diventa anche un pubblico di lettrici; e la donna non è più l'oggetto silenzioso della lode, ma il soggetto che ama, soffre e scrive.

11.5.5 Michelangelo, «Non ha l'ottimo artista alcun concetto»

Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 – Roma, 1564) scrisse per tutta la vita sonetti, madrigali e frammenti, che non pubblicò mai: furono stampati, rimaneggiati, solo nel 1623 da un pronipote. Sono versi aspri, spesso faticosi, lontani dalla levigatezza di Bembo, e per questo oggi molto apprezzati. Il sonetto che leggiamo (n. 151 nell'edizione di Enzo Noè Girardi) è probabilmente legato a Vittoria Colonna; lo schema è ABBA ABBA CDE CDE.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
in te, donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde; e perch'io più non viva,
contraria ho l'arte al disïato effetto.

Amor dunque non ha, né tua beltate
o durezza o fortuna o gran disdegno
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;

se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

(Michelangelo, *Rime* 151, ed. Girardi)

Guida alla lettura

La prima quartina enuncia una teoria della scultura: anche il migliore artista non ha nessuna idea (*concetto*) che un blocco di marmo non contenga già dentro di sé, nel suo materiale in eccesso (*superchio*); e a quella forma arriva solo la mano che obbedisce all'intelletto. Scolpire significa togliere il superfluo e liberare la figura nascosta. È un'idea di origine neoplatonica: la forma esiste prima, l'artista la scopre.

Il resto del sonetto applica la teoria all'amore, con un'**analogia** rigorosa: la donna è come il marmo, e contiene insieme il male che il poeta fugge e il bene che spera (*morte e pietate*, v. 12). Se il poeta ne ricava solo la morte, la colpa non è dell'Amore, della bellezza, della durezza o del disdegno della donna, né del destino (la lunga serie di soggetti negati, vv. 9–11, è un polisindeto con *o… o…*): è del suo *basso ingegno*, che, bruciando d'amore (*ardendo*), non sa estrarre dal marmo la figura giusta. Il lessico petrarchesco (*donna leggiadra*, *pietate*, *ardendo*) è piegato a un ragionamento quasi filosofico, con una sintassi densa e spezzata. Il petrarchismo, nelle mani di un grande artista, diventa una lingua per pensare.

ESEMPIO SVOLTO

Scomporre un periodo difficile: i vv. 5–8

Testo. «Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto, / in te, donna leggiadra, altera e diva, / tal si nasconde; e perch'io più non viva, / contraria ho l'arte al disïato effetto.»

- **Trova il verbo principale.** *si nasconde*: soggetti sono *il mal* e *'l ben*, ciascuno con la sua relativa (*ch'io fuggo*, *ch'io mi prometto* = «che spero»).
- **Isola gli incisi.** *donna leggiadra, altera e diva* è un vocativo; *tal* = «allo stesso modo», cioè come la figura nel marmo.
- **Seconda frase.** *perch'io più non viva* = «perché io non viva più» (finale con valore di conseguenza: «così che muoio»); *contraria ho l'arte al disïato effetto* = «la mia arte va contro il risultato che desidero». Nota la dieresi in *disïato*, che conta quattro sillabe.
- **Parafrasi.** «Allo stesso modo il male che fuggo e il bene che spero si nascondono in te, donna graziosa, superba e divina; e, per farmi morire, la mia arte ottiene il contrario dell'effetto desiderato.»

11.5.6 Contro Petrarca: Berni, Aretino, Folengo

Un modello così forte genera anche la sua parodia. Con il termine **antipetrarchismo** si indica la poesia che rovescia il codice petrarchista, deformandone i temi e le immagini; più in generale si parla di **anticlassicismo** per gli scrittori che rifiutano le regole del gusto classicista. Il caso più celebre è un sonetto del toscano Francesco Berni (ca. 1497–1535), che risponde punto per punto a *Crin d'oro crespo*: la sua donna ha «Chiome d'argento fino, irte e attorte», cioè capelli bianchi e ispidi, e poi occhi di perle (bianchi, dunque, come i denti di una bella donna), labbra di latte, «denti d'ebeno rari e pellegrini», neri e pochi. Il ritratto della vecchia brutta funziona solo se il lettore ha in mente il ritratto ideale: l'antipetrarchismo presuppone il petrarchismo.

Pietro Aretino (Arezzo, 1492 – Venezia, 1556) vive invece a Venezia della sua penna, come un giornalista ante litteram: lettere, satire, commedie, dialoghi licenziosi, scritti per lodare o ricattare i potenti (Ariosto, nel *Furioso*, lo chiama «il flagello / de' principi, il divin Pietro Aretino»). Teofilo Folengo (Mantova, 1491 – Campese, presso Bassano, 1544), monaco benedettino, scrive con lo pseudonimo di Merlin Cocai il *Baldus*, un poema eroicomico in **latino maccheronico**: parole italiane e dialettali con desinenze latine, inserite in esametri perfetti. L'effetto comico nasce dal contrasto tra la forma classica e la materia bassa (contadini, risse, mangiate). La Figura 11.5 riassume le diramazioni del petrarchismo e delle sue parodie.

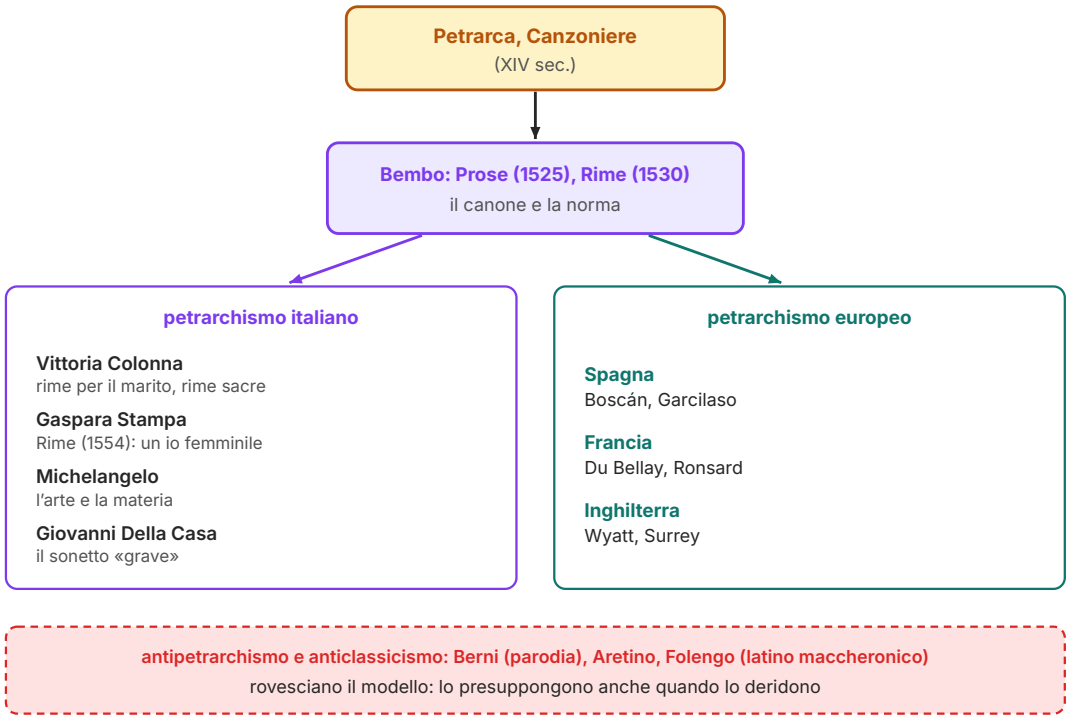


Figura 11.5 Il petrarchismo del Cinquecento (schema): dal modello di Petrarca, attraverso la norma di Bembo, alla lirica italiana ed europea; in rosso, il controcanto antipetrarchista.

IN SINTESI

Tabella 11.4 Bembo, Stampa, Michelangelo e Berni: quattro modi di usare il codice petrarchesco.

Autore	Rapporto con Petrarca	Tratto caratteristico
Bembo	imitazione esemplare: lessico, forme, perfino versi	levigatezza, equilibrio, bellezza ideale
Gaspara Stampa	riprende il proemio e lo rovescia (gloria, non perdono)	io lirico femminile, amore rivendicato
Michelangelo	usa il lessico per un ragionamento personale	asprezza, analogia arte-amore, sintassi densa
Berni	parodia: rovescia le immagini	comicità che presuppone il modello

APPROFONDIMENTO

Il petrarchismo europeo

Nel capitolo 8 hai visto che il sonetto passa in Inghilterra, Francia e Spagna. Ecco come. In Spagna Boscán e Garcilaso de la Vega (morto nel 1536) adottano endecasillabo e sonetto dopo il 1526; le loro opere escono insieme nel 1543. In Francia Joachim Du Bellay pubblica nel 1549 *L'Olive*, il primo canzoniere francese di sonetti, e nello stesso anno la *Défense et illustration de la langue française*, che difende la dignità del francese con argomenti presi in parte dal *Dialogo delle lingue* dell'italiano Sperone Speroni (1542); Pierre de Ronsard pubblica i suoi *Amours* nel 1552. In Inghilterra Thomas Wyatt e Henry Howard, conte di Surrey, traducono e imitano Petrarca: i loro sonetti escono nel 1557 in una raccolta nota come *Tottel's Miscellany*. Gli inglesi modificheranno il sonetto in tre quartine e un distico finale, la forma che userà Shakespeare (vol. 2, cap. 8, «sonetto inglese»). Il petrarchismo è così la prima grande moda letteraria europea, e parla italiano.

SINTESI

- *Rinascimento* è un nome dato dagli storici dell'Ottocento (Michelet, Burckhardt) alla stagione in cui i modelli degli umanisti diventano norme condivise e si diffondono in Europa.
- Le guerre d'Italia (1494–1559), con il sacco di Roma del 1527, tolgono agli Stati italiani l'indipendenza; nello stesso tempo la cultura italiana conosce la sua massima fortuna.
- La corte è il centro della vita culturale: il principe offre protezione e committenza, cortigiani, letterati e artisti offrono servizio, opere e prestigio.
- La questione della lingua nasce dalla stampa e dal desiderio di dare al volgare la dignità del latino; si confrontano il fiorentino letterario (Bembo), la lingua cortigiana (Castiglione, Trissino) e il fiorentino vivo (il *Discorso* attribuito, con dubbi, a Machiavelli).
- Bembo, nelle *Prose della volgar lingua* (1525), applica al volgare il classicismo: Petrarca per la poesia, Boccaccio per la prosa. La sua proposta vince grazie alle grammatiche (Fortunio 1516), ai tipografi e all'adesione degli autori (Ariosto 1532).
- Nel Cinquecento l'italiano è una lingua di cultura europea: il *Cortegiano* è tradotto in castigliano (1534) e in inglese (1561), e molti italianismi entrano in francese e in inglese.
- Il *Cortegiano* (1528), ambientato a Urbino nel 1507, descrive il gentiluomo ideale; la sua qualità essenziale è la grazia, che si ottiene fuggendo l'affettazione e usando la sprezzatura.
- Il *Galateo* di Della Casa (1558) insegna le buone maniere della vita quotidiana: le piccole scortesie infastidiscono più dei grandi vizi.
- Il petrarchismo, codificato da Bembo (*Rime*, 1530), diventa la lingua comune della lirica italiana ed europea.
- Vittoria Colonna e Gaspara Stampa usano il codice petrarchesco per far parlare un io femminile; Michelangelo ne fa uno strumento di riflessione sull'arte e sull'amore.
- Berni, Aretino e Folengo rovesciano o deridono il modello classicista: l'antipetrarchismo presuppone il petrarchismo.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Il termine *Rinascimento* come nome di un periodo storico:
   - **A.** fu coniato da Petrarca per indicare la propria epoca
   - **B.** si afferma nella storiografia dell'Ottocento, con Michelet e Burckhardt
   - **C.** compare per la prima volta nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo
   - **D.** fu introdotto dagli umanisti fiorentini del Quattrocento per indicare il ritorno del latino

2. ● Quale di queste affermazioni descrive meglio il rapporto tra politica e cultura nell'Italia del primo Cinquecento?
   - **A.** l'Italia è politicamente unita e culturalmente divisa
   - **B.** le guerre d'Italia interrompono ogni attività letteraria e artistica
   - **C.** gli Stati italiani perdono l'indipendenza mentre la cultura italiana diventa un modello per l'Europa
   - **D.** la Spagna e la Francia impongono all'Italia la propria lingua letteraria

3. ●● Secondo Bembo, chi scrive in volgare deve:
   - **A.** imitare la lingua parlata a Firenze nel suo tempo
   - **B.** usare la lingua comune delle corti italiane
   - **C.** scrivere in latino, perché il volgare non ha regole
   - **D.** imitare Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa

4. ●● Perché la stampa rende urgente la questione della lingua?
   - **A.** perché i tipografi hanno bisogno di una norma unica per vendere i libri in tutta Italia
   - **B.** perché i libri stampati devono essere obbligatoriamente scritti in fiorentino
   - **C.** perché la stampa permette per la prima volta di scrivere in volgare
   - **D.** perché i tipografi veneziani rifiutano di stampare libri in latino

5. ●● Trissino sostiene la lingua cortigiana anche con un argomento storico. Quale?
   - **A.** Boccaccio aveva scritto il *Decameron* in una lingua mista
   - **B.** Dante, nel *De vulgari eloquentia*, aveva cercato un volgare illustre che non coincidesse con quello di una sola città
   - **C.** Petrarca aveva scritto le sue lettere in volgare cortigiano
   - **D.** la corte di Federico II aveva già unificato la lingua italiana

6. ●● Nel *Cortegiano*, la *sprezzatura* è:
   - **A.** il disprezzo che il cortigiano deve mostrare verso chi è inferiore
   - **B.** la trascuratezza nel vestire, segno di nobiltà
   - **C.** la capacità di far sembrare facile e spontaneo ciò che costa studio e fatica
   - **D.** il rifiuto di servire un principe ingiusto

7. ●● Quale di questi testi è una parodia del petrarchismo?
   - **A.** *Voi, ch'ascoltate in queste meste rime* di Gaspara Stampa
   - **B.** *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* di Michelangelo
   - **C.** *Crin d'oro crespo* di Bembo
   - **D.** *Chiome d'argento fino, irte e attorte* di Berni

Comprensione e parafrasi

8. ● Spiega con parole tue il significato delle seguenti parole nei testi letti: *dee*, *vago* (Bembo, *Prose*); *affettazione*, *sprezzatura* (Castiglione); *rincrescevoli* (Della Casa); *superchio* (Michelangelo).

9. ●● Fai la parafrasi della seconda frase di Bembo che hai letto («e molto meglio faremo noi altresí… che non ragioniamo noi»).

10. ●● Fai la parafrasi della prima quartina di *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*.

11. ●● Fai la parafrasi completa del sonetto di Gaspara Stampa *Voi, ch'ascoltate in queste meste rime*.

12. ●● Riassumi in 4–5 righe il ragionamento di Della Casa nel passo del *Galateo*: qual è la tesi, quale l'argomento, quale la similitudine?

13. ●●● Nella dedica del *Cortegiano* Castiglione scrive di aver scritto «nella mia, e come io parlo, ed a coloro che parlano come parl'io». Spiega che cosa intende con *nella mia* e perché questa frase è una presa di posizione nella questione della lingua.

Analisi del testo

14. ● Scrivi lo schema delle rime di *Crin d'oro crespo* e indica le parole-rima delle due quartine.

15. ●● Scandisci i vv. 1 e 10 di *Crin d'oro crespo*: conta le sillabe metriche, segna le sinalefi e indica gli accenti principali.

16. ●● In *Crin d'oro crespo*, elenca le metafore che indicano parti del corpo della donna e spiega quale materiale indica ciascuna. Che effetto produce questa scelta?

17. ●● Nel sonetto di Bembo, dove si trova il verbo principale del periodo? Spiega l'effetto di questa costruzione sintattica.

18. ●● Nel sonetto di Gaspara Stampa individua: un'anafora, un chiasmo, una ripresa da Petrarca. Per ciascuna figura spiega la funzione.

19. ●●● In *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* l'analogia tra scultura e amore si regge su una serie di corrispondenze. Completa: il marmo corrisponde a…; la figura nascosta nel marmo corrisponde a…; la mano dell'artista corrisponde a…; il *superchio* corrisponde a…

20. ●●● Confronta la prima frase di Bembo (*Prose* I, XVIII) e il passo del *Galateo*: individua in entrambi almeno due tratti della prosa classicista (ordine delle parole, coppie, lessico).

Contestualizzare e collegare

21. ●● Collega la teoria linguistica di Bembo alla terza edizione dell'*Orlando furioso* (1532): che cosa cambia Ariosto e perché?

22. ●● Confronta la donna di *Crin d'oro crespo* con la donna-angelo dello Stilnovo (cap. 2): che cosa hanno in comune, che cosa cambia?

23. ●● *Storia*. Spiega con un esempio il rapporto tra committenza e opera letteraria nel Rinascimento, usando quello che sai dell'*Orlando furioso* o del *Cortegiano*.

24. ●●● *Inglese / Francese*. Spiega perché gli italianismi entrati in francese nel Cinquecento riguardano soprattutto la guerra, la banca, l'architettura e la vita di corte, mettendo in relazione questi campi con la storia dell'Italia del tempo.

Scrivere

25. ●● Scrivi un commento di 10–15 righe al sonetto di Gaspara Stampa, mettendo in evidenza il rapporto con Petrarca e la novità della voce femminile.

26. ●● Scrivi un breve testo argomentativo (15–20 righe): la sprezzatura descritta da Castiglione è una virtù o una forma di ipocrisia? Sostieni una tesi con due argomenti e rispondi a un'obiezione.

27. ●●● Immagina un dialogo di 15–20 righe, ambientato nel 1525, tra un seguace di Bembo e un sostenitore della lingua cortigiana: ciascuno deve esporre la propria tesi e un argomento contro l'altro.

Verso la verifica

28. ●● Rileggi la tabella con la regola della sprezzatura (*Cortegiano* I, 26). a) Individua la regola negativa e quella positiva. b) Spiega la metafora dello *scoglio*. c) Che cosa significa *per dir forse una nuova parola*? d) In 5 righe, spiega perché la sprezzatura è legata alla vita di corte.

29. ●●● Rileggi *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*. a) Indica lo schema delle rime. b) Scandisci il v. 8, segnalando la dieresi. c) Spiega a chi il poeta attribuisce la colpa della propria sofferenza e a chi la nega. d) In 6–8 righe, spiega perché questo sonetto è petrarchista e, insieme, molto diverso da quello di Bembo.

PER APPROFONDIRE

- [MIG] I capitoli sul Cinquecento: la questione della lingua, le grammatiche, la fortuna dell'italiano in Europa.
- [FER] Il Rinascimento, la corte, Bembo, Castiglione, Della Casa e la lirica del Cinquecento.
- [CAN] Il *Canzoniere* di Petrarca: confronta *RVF* 1 e 213 con i sonetti di Stampa e di Bembo.
- [BEL] Il sonetto e la sua storia, dal Trecento al petrarchismo europeo.
- [FUR] La terza edizione del *Furioso* (1532), esempio della norma bembiana applicata a un poema.

Glossario del capitolo

Affettazione
Ostentazione dello sforzo e dell'artificio, desiderio troppo evidente di apparire; per Castiglione il difetto da fuggire.

Amore platonico
Nel Cinquecento, l'amore inteso secondo il neoplatonismo: dalla bellezza di una persona l'anima sale alla bellezza universale e a Dio.

Anticlassicismo
Atteggiamento degli scrittori del Cinquecento che rifiutano o deridono le regole del gusto classicista (Berni, Aretino, Folengo).

Antipetrarchismo
Poesia che rovescia in parodia temi e immagini del petrarchismo (per esempio i sonetti di Berni).

Canone
L'insieme degli autori e delle opere riconosciuti come modelli in una tradizione; nella lirica del Cinquecento, il canone petrarchesco.

Classicismo
Idea che una lingua o un'arte abbia raggiunto la perfezione in certi autori, da prendere come modelli da imitare; in Bembo, Petrarca e Boccaccio.

Committenza
La richiesta di un'opera da parte di chi la paga, che ne orienta spesso i temi e la destinazione.

Corte
L'insieme delle persone che vivono intorno a un principe, al suo servizio; nel Rinascimento è il principale centro di produzione culturale.

Cortigiano
Gentiluomo che vive a corte al servizio di un principe; nel *Cortegiano* di Castiglione, il modello ideale dell'uomo di società.

Grazia
Nel *Cortegiano*, la qualità che rende gradevole ogni azione e parola del cortigiano; si ottiene evitando l'affettazione.

Guerre d'Italia
Conflitti tra Francia e Spagna-Impero per il controllo della penisola, dalla discesa di Carlo VIII (1494) alla pace di Cateau-Cambrésis (1559).

Italianismo
Parola italiana entrata in un'altra lingua (francese *balcon*, inglese *sonnet*).

Koinè
Lingua comune di una regione o di un ambiente, formata attenuando i tratti locali; per esempio la lingua delle cancellerie padane del Quattrocento.

Latino maccheronico
Lingua comica formata da parole italiane e dialettali con desinenze e metrica latine, usata da Folengo nel *Baldus*.

Lingua cortigiana
Nella questione della lingua, la proposta di scrivere nella lingua comune delle corti italiane, di base toscana ma aperta all'uso di altre regioni (Castiglione, Trissino).

Rinascimento
Nome dato dagli storici dell'Ottocento (Michelet, Burckhardt) alla civiltà europea, con centro in Italia, tra la fine del Quattrocento e la metà del Cinquecento.

Sprezzatura
Parola coniata da Castiglione: disinvoltura che nasconde lo studio e fa sembrare facile e spontaneo ciò che si fa e si dice.

Soluzioni

1. B. A e D sono falsi: gli umanisti parlavano di «rinascita» delle lettere e delle arti, ma il nome del periodo è ottocentesco; C è falso, le *Prose* parlano di lingua.

2. C. A rovescia la realtà; B è contraddetto da Ariosto, Machiavelli, Castiglione, Raffaello; D è falso: la lingua letteraria resta l'italiano, che anzi si diffonde in Europa.

3. D. A è la posizione del fiorentino vivo, B quella della lingua cortigiana; C è la posizione iniziale di Ercole Strozzi nel dialogo, che Bembo confuta.

4. A. B, C e D sono falsi: si stampavano libri in volgare e in latino, senza obblighi; il problema è che il mercato è nazionale e richiede una lingua uniforme.

5. B. Trissino tradusse il trattato di Dante (1529) e lo usò per sostenere che il padre della lingua aveva voluto una lingua «italiana», non fiorentina.

6. C. *Sprezzare* qui vale «non dare importanza»; la trascuratezza esibita è per Castiglione un'altra forma di affettazione.

7. D. Berni rovescia punto per punto il ritratto di *Crin d'oro crespo*: capelli d'argento, denti d'ebano.

8. *dee*: deve; *vago*: bello, leggiadro (la lingua deve mantenersi «in vago e in gentile stato», bella e nobile); *affettazione*: ostentazione dello sforzo, artificio evidente, il voler apparire a tutti i costi; *sprezzatura*: disinvoltura studiata, che fa sembrare facile ciò che è difficile; *rincrescevoli*: noiosi, molesti, che danno fastidio; *superchio*: il materiale in eccesso, il marmo che lo scultore toglie.

9. Parafrasi: «E anche noi faremo molto meglio se nelle nostre pagine scriveremo con lo stile di Boccaccio e di Petrarca, piuttosto che scrivere con il nostro, perché senza alcun dubbio essi scrissero molto meglio di quanto non scriviamo noi.» Nota che *ragionare* vale qui «esprimersi, scrivere» e *carte* «pagine».

10. Parafrasi: «Il migliore degli artisti non ha alcuna idea che un blocco di marmo non racchiuda già in sé, nella materia in eccesso; e a quella forma arriva soltanto la mano che obbedisce all'intelletto.»

11. Parafrasi modello: «Voi che ascoltate, in queste rime tristi, in queste parole dolenti e cupe, il suono dei miei lamenti d'amore e delle mie pene, superiori a tutte le altre, spero di trovare per i miei lamenti, dovunque ci sia qualcuno che apprezzi e stimi il valore, non solo perdono ma gloria, tra le persone di animo nobile, poiché la loro causa è così alta. E spero anche che qualche donna dirà: "Felicissima lei, che ha sopportato un danno così illustre per una causa così illustre!" Ah, perché non è toccato anche a me un amore così grande, una sorte simile, per un signore così nobile, così che anch'io potrei stare alla pari con una donna come lei?»

12. Traccia: tesi: le buone maniere, pur essendo una virtù minore, sono utilissime nella vita sociale; argomento: i piccoli difetti di comportamento, come la scortesia, danno fastidio più spesso dei grandi vizi, e perciò rendono una persona odiosa quanto un malvagio o di più; similitudine: come le zanzare e le mosche, che non fanno paura ma infastidiscono continuamente, e di cui ci si lamenta più che delle belve feroci, che si incontrano di rado.

13. Traccia: *nella mia* sottintende «lingua»: Castiglione dichiara di aver scritto nella lingua che parla lui, un lombardo colto, e che parlano i suoi lettori, cioè la società delle corti. È una presa di posizione contro chi (i seguaci di Bembo, i toscani) gli rimproverava di non aver imitato Boccaccio né il toscano: per lui il criterio è l'uso vivo della gente colta, non l'imitazione di un modello del Trecento. È la tesi della lingua cortigiana, espressa con ironia («questa lor lingua toscana tanto difficile e recondita»).

14. ABBA ABBA CDE DEC. Parole-rima: *pura, vole, sole, oscura*; *dura, parole, vòle, fura*. Le quartine hanno le stesse rime (A in *-ura*, B in *-ole*), con la rima equivoca *vole* (vola) / *vòle* (vuole).

15. v. 1: Crin / d'o / ro / cre / spo e / d'am / bra / ter / sa e / pu / ra = 11 sillabe (sinalefi: *crespo e*, *tersa e*), endecasillabo piano; accenti sulla 2ª (*d'òro*), 4ª (*crèspo*), 6ª (*àmbra*), 8ª (*tèrsa*) e 10ª (*pùra*): endecasillabo a minore, dal ritmo regolarissimo. v. 10: sen / no / ma / tu / ro a / la / più / ver / de e / ta / de = 11 sillabe (sinalefi: *maturo a*, *verde etade*; tra *senno* e *maturo* non c'è sinalefe, perché la seconda parola comincia per consonante); accenti sulla 1ª (*sènno*), 4ª (*matùro*), 8ª (*vèrde*) e 10ª (*etàde*): endecasillabo a minore.

16. Capelli = oro e ambra (colore e luminosità); collo/carnagione = neve (il candore); labbra = rubini (il rosso); denti = perle (il bianco); mano = avorio (il bianco levigato). Sono materiali preziosi e rari: la donna diventa un oggetto di contemplazione, una bellezza ideale e quasi inalterabile, senza tratti individuali; sono le immagini che il petrarchismo ripeterà di continuo.

17. Il verbo principale è *fur* (v. 13: «fur l'esca del mio foco»), preceduto da una lunga serie di soggetti. La costruzione crea attesa: il lettore attraversa il ritratto come un elenco di meraviglie e solo alla fine scopre che tutte queste bellezze sono state la causa dell'amore del poeta; il periodo unico dà al sonetto compattezza e solennità.

18. Anafora: *in queste… in questi… in questi* (vv. 1–2), insiste sulla tristezza delle rime. Chiasmo: *chiara cagion / danno… chiaro* (v. 11), mette in rilievo che la nobiltà della causa nobilita anche il dolore. Ripresa da Petrarca: il v. 1 riprende *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (*RVF* 1), e *gloria, non che perdon* rovescia la speranza di «pietà, nonché perdono» del proemio petrarchesco: dove Petrarca chiedeva perdono, Stampa chiede gloria.

19. Il marmo = la donna; la figura nascosta = il bene e il male (pietà e morte) che la donna contiene insieme; la mano dell'artista = l'ingegno del poeta-amante, che dovrebbe «estrarre» dalla donna la pietà; il *superchio* = ciò che nasconde la forma, l'ostacolo che l'ingegno deve rimuovere. Poiché il suo ingegno è *basso* e offuscato dalla passione (*ardendo*), ne ricava solo la morte.

20. Traccia. Bembo: verbo in fondo alla frase (*non dee a quella del popolo accostarsi*), coppie di termini (*gravità / grandezza*, *discostare / dilungare*, *vago / gentile*), forme trecentesche (*dee*, *altramente*). Della Casa: periodo lungo e bilanciato con correlazioni (*come… così*, *sì come… così*), coppie (*spiacevoli… et rincrescevoli*, *più nuocono… più noia*), verbo spesso in fondo (*niuno timore hanno*, *non fanno*), lessico boccacciano (*adiviene*, *niuno*).

21. Traccia: Ariosto, ferrarese, aveva scritto le prime edizioni (1516, 1521) in una lingua con molti tratti padani; per l'edizione del 1532 rivede tutto il poema secondo la norma di Bembo (forme fiorentine trecentesche, grafia regolare), perché ormai quella era la lingua letteraria riconosciuta in tutta Italia: un poema che voleva essere letto ovunque e durare doveva adeguarsi. È la prova concreta della vittoria di Bembo (vedi cap. 14).

22. Traccia. In comune: la donna è lodata attraverso immagini di luce (occhi più chiari del sole, la notte resa giorno) e ha doti spirituali (onestà, saggezza, armonia divina); è al centro di un discorso di lode. Differenze: la donna-angelo stilnovista è una presenza miracolosa che porta salvezza e ha un significato religioso; in Bembo la donna è soprattutto un ideale estetico, descritto pezzo per pezzo con materiali preziosi; l'amore è causa di un fuoco (petrarchesco), non di una elevazione verso Dio.

23. Traccia: il principe chiede o protegge un'opera che ne accresce il prestigio. Esempio: l'*Orlando furioso* è dedicato al cardinale Ippolito d'Este e celebra Ruggiero e Bradamante come antenati degli Este; oppure il *Cortegiano*, che celebra la corte di Urbino e i suoi signori. La committenza orienta i temi (lode della dinastia) e garantisce all'autore uno stipendio o una carica.

24. Traccia: nel Cinquecento l'Italia è il teatro delle guerre (gli eserciti francesi vi combattono per decenni e imparano tecniche e parole: *soldat*, *sentinelle*, *cavalerie*); i banchieri italiani operano in tutta Europa (*banqueroute*); l'architettura italiana è un modello (*balcon*); la vita di corte italiana è imitata (*ca-*

price). Le parole viaggiano con le cose e con le persone: si prende la parola insieme alla tecnica o alla moda.

25. Criteri: riconoscere la ripresa di *RVF* 1 e il rovesciamento (gloria invece di perdono); notare le figure (anafora, chiasmo) e il ruolo delle terzine con la lettrice immaginata; spiegare la novità: l'io lirico femminile che rivendica il proprio amore; testo ordinato, con citazioni brevi.

26. Criteri: tesi chiara (virtù sociale / ipocrisia); due argomenti fondati sul testo (la regola di I, 26, la vera arte che non pare arte; il contesto della corte e la dipendenza dal principe); una obiezione esplicita e la sua confutazione; collegamento possibile con l'attualità (la disinvoltura studiata nella comunicazione di oggi).

27. Criteri: il seguace di Bembo difende l'imitazione di Petrarca e Boccaccio (lingua stabile, durata nel tempo, regole precise, modelli perfetti) e obietta che la lingua cortigiana non ha confini certi; il sostenitore della lingua cortigiana difende l'uso vivo delle persone colte (Castiglione, Trissino, il *De vulgari eloquentia*) e obietta che nessuno parla come Boccaccio; registro adeguato all'epoca, rispetto dei dati storici.

28. a) Regola negativa: fuggire l'affettazione; regola positiva: usare in ogni cosa una certa sprezzatura. b) L'affettazione è come uno scoglio aspro e pericoloso contro cui la nave può naufragare: il comportamento in società è una navigazione in cui un errore può far perdere la stima e la carriera. c) Castiglione avverte che *sprezzatura* è una parola nuova, usata in un senso nuovo: lui stesso la conia per un concetto che prima non aveva un nome. d) Traccia: a corte tutto dipende dall'apparenza e dal giudizio degli altri; chi mostra fatica o desiderio di piacere appare meschino, chi sembra spontaneo suscita meraviglia; la sprezzatura è dunque uno strumento per ottenere il favore del principe.

29. a) ABBA ABBA CDE CDE. b) con / tra / ria ho / l'ar / te al / di / sï / a / to ef / fet / to = 11 sillabe; sinalefi: *contraria ho*, *arte al*, *disïato effetto*; dieresi su *disïato* (di-sï-a-to); accenti sulla 2ª, 4ª, 8ª e 10ª. c) Il poeta nega la colpa all'Amore, alla bellezza, alla durezza, alla fortuna, allo sdegno della donna e al destino; la attribuisce al proprio *basso ingegno*, che non sa ricavare dalla donna altro che la morte. d) Traccia: è petrarchista per la forma (sonetto), il lessico (*leggiadra*, *pietate*, *ardendo*), il tema dell'amore doloroso; è diverso da Bembo perché non descrive la donna ma ragiona, con un'analogia tratta dalla scultura; la sintassi è densa e spezzata, il tono è aspro e personale invece che levigato.