

Da Milano a Urbino. Su due canzoni di Giuliano de' Medici e Baldassarre Castiglione*

Giacomo VAGNI
Université de Fribourg

Abstract: Le rime di Giuliano de' Medici e Baldassarre Castiglione si legano al soggiorno dei due coetanei nelle corti di Milano e Urbino, e all'incontro con Pietro Bembo. È offerto un saggio di lettura su due rispettive canzoni, che lasciano emergere aspetti peculiari della produzione lirica in Italia nel passaggio tra Quattro e Cinquecento.

Keywords: Rinascimento, corti, lirica, petrarchismo, Pietro Bembo

Pressoché coetanei, Giuliano di Lorenzo de' Medici (1479-1516) e Baldassarre Castiglione (1478-1529) parteciparono insieme, tra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi del secolo successivo, alla corte milanese di Ludovico il Moro e poi a quella urbinata di Guidubaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga. A quei contesti risalgono molte delle loro composizioni in versi, che nessuno dei due volle mai dare alle stampe.¹ Una parte dei loro *corpora* lirici circolò in alcune delle sillogi manoscritte che fin dai primissimi lustri del Cinquecento diffusero, ben prima del successo delle *Prose*, le prove dei poeti di corte più ricettivi del magistero di Pietro Bembo. Al di là della diversa caratura letteraria degli autori, si tratta di due esperienze peculiari tra quelle dei cortigiani arrivati alla maturità all'epoca della pubblicazione degli *Asolani* (1505). Se ne offre un esercizio di lettura, su due testi di media lunghezza che occupano una posizione privilegiata nelle rispettive produzioni.

* La lettura della canzone castiglionesca, proposta al punto 2 in forma ampiamente rielaborata, è stata oggetto del mio intervento alla *Giornata di Studi Italiani* coordinata da Amelia Juri all'Università di Friburgo il 21 ottobre 2014.

¹ Vd. rispettivamente Giacomo Vagni, *Per una nuova edizione delle Rime di Giuliano di Lorenzo de' Medici*, in «Filologia italiana», XIII, 2016, pp. 193-224 e Baldassarre Castiglione, Cesare Gonzaga, *Rime e Tirsi*, a cura di Giacomo Vagni, Bologna, Emil, 2015.

I. Giuliano de' Medici

I Quel dì ch'Amor da' vostri ochi me guida
 sol quei temo e disio,
 e sì me allegro e impalidisco forte
 che, tacendo, pietà mia vista grida,
 e vedo l'esser mio 5.
 dubio di vita in voluntaria morte,
 né più domina sorte
 ma voi mia vita: poiché Amor me tolse,
 e 'n voi ligando sciolse
 ogni ligame mio, poi me reavvinse 10.
 e 'n troppo alto splendor forte me strinse.

II Ma, per esser molti anni arso in tal fiamma,
 più volentier sostengo,
 assüefatto: e non per ciò men sento,
 anzi, del mio martir non manca dramma, 15.
 ed ogni giorno io vengo
 crescendo e disiando arder contento,
 né d'amar mai me pento,
 ma cerco essere ognor più preso e stretto,
 e me stringe uno aspetto 20.
 e virtù tale, e sguardo alto e suave
 vostro, ch'ogni diletto senza è grave.

III L'essere in libertà né da voi preso
 mi saria forte e duro,
 e 'l non patir per voi passione extrema, 25.
 e, per esser per voi mio lume acceso,
 vedere altro non curo
 né d'alcun discontento che 'l cor prema:
 in amar cresce e scema
 sempre mia vita, in modo che ad un tratto 30.
 d'amor fia ciascuno atto,
 e poca vita aràn mei membri infermi,
 e sol d'Amor fien quei, sempre in voi fermi.

Va' tu, Canzona, ancora
 a far fede di questo dove è lei, 35.
 ove son vòlti e fermi e' pensier' mei.²

2 Il testo è qui riprodotto dal ms. originale secondo criteri di moderato ammodernamento formale (oltre a quelli consueti, è stata eliminata h anche etimologica, e si sono normalizzati il nesso *-ct-* e la preposizione *ad* davanti a consonante); esso si legge anche al num. LVII in Giuliano de' Medici duca di Nemours, *Poesie*, a cura di Giuseppe Fatini, Firenze, Le Monnier, 1939.

La canzone è conservata a c. 29v del ms. Pal. 210 della Biblioteca Nazionale di Firenze: un piccolo codice cartaceo di inizio Cinquecento che trasmette la maggior parte delle rime note del Medici, copiate da un'unica mano e sporadicamente corrette dall'autore.³ In testa alla lirica, come accade sovente in quelle precedenti, si legge una data: 6 settembre 1500. Negli otto sonetti seguenti non compariranno più rubriche di questo tipo.⁴ La canzone è l'unica in coda alla quale sia apposta la nota *Finis*, e in origine essa era seguita da una carta bianca (poi coperta da un sonetto burlesco assai più tardo): pare dunque di rilevare una forma di stacco nella raccolta, che collocherebbe la canzone nella posizione di una (provvisoria) conclusione di quella che altrove ho ipotizzato essere una prima silloge di testi.⁵

La sintassi e l'argomentazione appaiono elementari e particolarmente trascurate. L'orchestrazione sintattica è quasi integralmente giocata sulla successione sindetica in paratassi (basti osservare che 17 versi su 36 si aprono con una congiunzione di questo tipo). Una funzione più importante assumono i richiami fonici (vd. i rapporti tra le serie rimiche, nonché le allitterazioni e assonanze ai vv. 8, 15, 18-19, 21 e 32) o lessicali: frequente è la ripresa in poliptoto da un verso all'altro (vv. 4-5 *vista/vedo*, 9-10 *ligando/ligame*, 19-20 *stretto/stringe*) o a breve distanza (vv. 12-17 *arso/arder*), così come la ripetizione del medesimo lessema (vv. 6-8 e 30-32 *vita*, 19-23 *preso*, 33-36 *fermi*). Lo schema rimico AbC.AbC, cDdEE è tratto da *Rvf* 268: dal modello, ridotto il numero di stanze e mutato il congedo, non derivano però significativi impulsi tematici. Dai *Fragmenta* sono ricavate diverse tessere, per lo più collocate in clausola: v. 4 «tacendo ... grida» da *Rvf* 71 6 «la doglia mia la qual tacendo i' grido»; v. 6 «voluntaria morte» da *Rvf* 135 7; v. 21 «alto e suave» da *Rvf* 72 29; vv. 12:15 la coppia rimica (già dantesca) *fiamma : dramma* da *Rvf* 125 13:14 (ripresa, quest'ultima, assai comune nella lirica di corte tardo-quattrocentesca). La struttura dell'*incipit* riecheggia forse l'attacco della canzone 127 dei *Fragmenta* «In quella parte dove Amor mi sprona». Simili citazioni (così come gli echi, appena più frequenti, dalle «canzoni degli occhi» *Rvf* 71, 72 e 73) esercitano una funzione decorativa più che strutturale, e la loro esposta riconoscibilità sembra voler riscattare un'argomentazione che procede per accumulo di triti *tōpoi* lirici.

Sono degni di interesse alcuni contatti con le rime 79 e 80 di Bembo, composte probabilmente per Maria Savorgnan tra il maggio 1500 e il settembre 1501.⁶ La forma dei testi è assai prossima: sono canzoni di tre stanze (senza congedo), con un'estensione molto simile (79, di 31 versi) o identica (80) a quella giuliana. Il sintagma «alto splendor» (v. 11) si legge all'ultimo

3 Vagni, *Per una nuova edizione*, cit., pp. 203-204.

4 Si veda la tavola del codice, con la trascrizione di tutte le rubriche, *ibidem*, pp. 204-206.

5 *Ibidem*, p. 217.

6 Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Editore, 2008, pp. 180-183.

verso della canzone 80: e la formula non ha sostanzialmente riscontri nella tradizione lirica precedente a Bembo (unica eccezione, un sonetto di Fileño Gallo). Due passi avvicinano il dettato giuliano a 79: i vv. 9-11 sembrano richiamare i vv. 20-22 della canzone bembiana: «[quella voglia] che con sì forte laccio il cor *mi strinse* [variante attestata: *distrinse*] / quando primieramente *Amor lo vinse*, / rallenti il nodo suo, non pur *discioglia*»; mentre i vv. 17-18 riecheggiano da vicino i vv. 26-27: «che di lui [’l mio dolor] *mai non mi pento*, / anzi son *di languir sempre contento*». Anche l’attributo *fermi*, ripetuto dal Medici ai vv. 33 e 36, potrebbe avere un corrispettivo in 79, vv. 5-7 «s’io potessi un di [...] / queste due luci desiose in lei / *fermar* quant’io vorrei». La canzone di Giuliano, come si è visto, è datata settembre 1500; egli giunse a Venezia nell’aprile 1499 e dovette rimanervi, se si presta fede alle rubriche del codice Palatino, almeno fino all’11 gennaio 1500. Non è impossibile che durante quel soggiorno frequentasse il futuro autore delle *Prose della volgar lingua*, e che nei mesi successivi, trasferitosi a Bologna, ricevesse in lettura i nuovi testi composti dall’amico: se così fosse, la canzone ne conterrebbe un precocissimo omaggio.⁷

A livello tematico, il motivo principale è quello tradizionale della schiavitù amorosa del poeta, non solo accettata ma desiderata (con il consueto corredo ossimorico/paradossale: vv. 2, 3, 4, 9, 17, 25 e 29). Sulle due soglie traspare un cenno alla lontananza del poeta che, non potendo lasciarsi *guidare* fino all’amata per gli effetti annichilenti della sua presenza (vv. 1-6), invia il testo dove ella si trova (vv. 34-36), dopo aver garantito che la propria originaria soggezione (vv. 7-11) non è mutata (vv. 12-28), anzi diverrà presto dipendenza integrale (vv. 29-33). Parrebbe insomma di poter leggere questi versi come tentativo di riparazione e giustificazione per una mancata visita alla dedicataria (da Bologna a Venezia?): i *tòpoi* lirici fungono da dispositivo nobilitante ossia generalizzante, che depurano il brano da ogni riferimento puntuale all’occasione concreta plasmandolo in forma di rinnovata dichiarazione di fedeltà ad Amore. Gli ultimi versi sembrano così recuperare gli elementi chiave dell’attacco del primo capitolo del ms. Palatino (vv. 1-3 «*Li membri di quel spirto qual con voi, / madonna, stassi or cercon noto farve / parte delli infiniti affanni suoi*»), chiudendo il percorso poetico come si era aperto nel primo sonetto (vv. 1-2 «*Se ’l Fato el mio partir tristo concede / e ch’io rimanga di mia vita privo...*»): nel segno di una *distanza* da colmare.⁸ Frequenti richiami avvicinano la canzone a un sonetto trascritto poco prima, che dovette accompagnare l’invio di uno strumento musicale.⁹ Nel sonetto

7 Sugli spostamenti del Medici: Giacomo Vagni, *Intorno alle Rime di Giuliano di Lorenzo de’ Medici*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e percorsi storiografici*, a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, Emil, 2017 (in corso di stampa).

8 I due testi, a cc. 1r-3v, si leggono ai numeri I e II dell’edizione Fatini.

9 Il sonetto, a c. 28r, è il LV dell’edizione Fatini.

l'occasione galante è più esposta, ma si osservano formule e strategie analoghe: dall'affermazione che il poeta non può recarsi nel luogo cui appartiene veramente, ossia dove si trova l'amata (vv. 1-2 «Va', poi ch'io son da chi te chiede preso, / dov'io non posso andar, dove io son tutto»), alla funzione testimoniale dell'oggetto/testo inviato (vv. 9-10 «E se per caso la sua man si bella, / sonando pur degnasse de toccarte / rendi di me ver testimonio a quella»). Si tratta, come già ripetuto, di figure topiche nella tradizione lirica cortese: ma attraverso queste l'autore costruisce la propria immagine di amante esiliato, ponendola in implicita ma trasparente corrispondenza con la propria situazione biografica.¹⁰

2. Baldassarre Castiglione

- I Sdegnasi il tristo cor talor, s'avviene
 che, per celar gli interni miei dolori,
 mostri la bocca un riso a ciò composto,
 e dice seco: «Le mie dure pene
 forse rimedio arian, se scritto fuori 5.
 nel viso fusse il duol c'ho dentro ascosto,
 ma chiuso in sì riposto
 carcer son che i bei lumi, ove è mia pace,
 veder non pòn l'acerbo e grave affanno,
 e questa, che 'l mio danno 10.
 far palese devria, falsa e mendace,
 di fuor dà segno di letitia e gioia,
 io serbo dentro sol tormento e noia».
- II Così, tradito onde soccorso attende,
 con interpreti fidi e scorte nove 15.
 cerca d'acquistar fede a' suoi tormenti,
 e per dolersi più forza riprende,
 tal che, gemendo, dal profondo move
 un stuol sì denso di sospir' ardenti
 che impetuosi venti 20.
 e faci accese son, per cui sovente
 l'aria s'infiamma, e in crudi accenti insieme
 tutto risona e geme,
 e movesi a pietà chi il vede o sente.
 Pentita alor la bocca si vergogna 25.
 de la fallace sua vana menzogna.

¹⁰ Le date nel Palatino (febbraio 1496-settembre 1500) risalgono tutte all'esilio quasi ventennale (1494-1512) dei Medici da Firenze.

- III Il cor, che vive sì dolente vita,
temendo che per farne fede a pieno
testimon solo di sospir' sia poco,
col dolor gli occhi a lacrimar invita, 30.
e, perché 'l tristo umor non venga meno,
in acqua si distilla a poco a poco
al dolce e caro foco
ov'arso, qual fenice, si rinnova.
Dagli occhi un largo fiume alor trabocca, 35.
che la fallace bocca
accusa, e il suo mentir mostra per prova,
e il cor per gli occhi si dilegua in tanto:
così fin del mio riso è sempre il pianto.
- IV Se in quel momento poi avvien che giri 40.
madonna in me la dolce amata vista,
ov'alcun segno almen di pietà sia,
fuggon sdegni, dolor, pianti e sospiri
sì come nebbia al vento, e l'alma trista
sì rasserena, e 'l duol in tutto oblia: 45.
apron gli occhi la via,
ebri ingordi, al gentil splendor soave,
pascendo dolcemente di quest'uno
l'anima e 'l cor digiuno,
ch'altro sì caro cibo mai non have; 50.
e ben ch'io arda, sì dolce è 'l tormento,
che de le pene mie sol piacer sento.
- V Poco in tal stato la mia vita dura,
ché in tenebre son gli occhi e in pianto amaro
tosto che 'l vivo sol non è più meco. 55.
Così, breve è mia pace e mal sicura,
lungo il martir, ché di sé troppo è avaro
il viso che mia vita porta seco,
e il disio folle e cieco
segue lui sempre, come 'l corpo l'ombra: 60.
questo è 'l fren sol che mi governa e regge,
e con sì varia legge
or di piacer, or di dolor m'ingombra,
però che fatto l'hanno il cielo e Amore
luce degli occhi miei, fiamma del core. 65.
- Canzon, se la mia donna
fede non presta al tuo parlar, dirai:
«Da la fallace bocca i' non derivo,
ma dal cor, che pur vivo
lassato ho in foco ancor, né saprei mai 70.

dir come ardenti sian quelle faville,
né di sue pene a pena una di mille».¹¹

La canzone, che risale con ogni probabilità agli anni trascorsi a Urbino (forse al 1507-08), è una delle liriche castiglionesche più diffuse.¹² Lo schema rimico ABC.ABC, cDEeDFF è desunto dalla celeberrima *Di pensier in pensier, di monte in monte* (Rvf 129); si ritrova identico in *D'uno in altro desir quest'alma stanca*, del cugino e co-autore del *Tirsi* Cesare Gonzaga,¹³ e in due canzoni "gemelle" degli *Asolani* di Bembo (I xxxii e xxxiii):¹⁴ numerosi richiami puntuali mostrano come Castiglione e Gonzaga composero a gara col modello bembiano, tenuto sotto gli occhi accanto alla fonte petrarchesca. Bembo aveva reso esplicito il richiamo a *Di pensier in pensier* attraverso calibrate riprese, a partire dal modulo sintattico collocato in apertura del secondo piede della prima canzone: «*di pena in pena et d'uno in altro scempio*». Cesare Gonzaga, per parte sua, esibiva entrambe le fonti, estraendone di peso tessere e moduli e arrivando a replicarne alcune particolarità sintattico-ritmiche. Tre testi si aprono ad esempio con un'inarcatura che pospone il verbo principale: Petrarca (vv. 1-2) «*Di pensier in pensier [...] mi guida*», Gonzaga (vv. 1-4) «*D'uno in altro desir [...] guido*»; Bembo, su diversa struttura periodale (xxxii, vv. 1-8), «*Poscia che [...] / [...] ha spento / [...] nebbia et polvere [...] / son fatto*». Nella canzone petrarchesca il primo piede di ogni stanza (con la parziale eccezione della quarta) è sintatticamente concluso nel limite dei tre versi: Bembo imprime invece uno scarto, violando nella prima stanza la scansione metrica con un periodo di 8 versi che scavalca la fronte e spinge il predicato all'ultimo verso, con effetto accentuato di attesa e tensione. Lo schema sintattico 8+3+2, analogo a quello bembiano per quanto riguarda la fronte, struttura la prima stanza dell'assai meno esperto Gonzaga, a rimarcare il tentativo di adesione a tutte le dimensioni esperite dal modello, qui sotto il segno della *gravitas*.

Pur inserito entro lo stesso quadro, Castiglione si mosse diversamente: nella prima stanza non si riscontra alcuna delle particolarità sopra descritte, e l'ambientazione – a differenza degli altri – esclude ogni riferimento a luoghi impervi e deserti o all'assenza della donna fuggitiva.¹⁵ Il brano sviluppa il tema topico – per così dire esistenziale e metaletterario – del dissidio interiore del poeta innamorato, rappresentato attraverso il dialogo-scontro

11 Si riproduce il testo critico da Castiglione, Gonzaga, *Rime e Tirsi*, cit., pp. 55-56, procedendo per uniformità agli ammodernamenti grafici segnalati per il Medici.

12 *Ibidem*, pp. cxlvi e 54.

13 *Ibidem*, pp. 107-117.

14 Qui e di seguito si cita dall'edizione della *princeps* del 1505: Pietro Bembo, *Asolani*, a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991, pp. 117-121.

15 Un punto di raccordo, discreto ma significativo, con la prima stanza della canzone gonzaghesca è la parola-rima *pace*, rispettivamente ai vv. 7 di Castiglione e 8 di Gonzaga.

tra parti di sé discordanti (la *bocca* e il *cuore*). La sintassi delle prime stanze si adegua senza frizioni alla divisione metrica, con una scansione “leggera” e scorrevole. L’apertura, tuttavia, lascia trasparire una densità letteraria più marcata, recuperando un passo tibulliano (*Elegie* III VI 34-35 «difficile est *tristi* fingere *mente* iocum, / nec bene mendaci *risus* componitur ore»), mentre la chiusura della prima stanza (vv. 11-13) ricalca esattamente il punto omologo della seconda canzone bembiana, ponendo tre dittologie in clausola che corrispondono, con inversione dei poli nella coppia antitetica finale, a quelle del modello (*acerbo et grave / dolce et soave* in Bembo, *letitia e gioia / tormento e noia* in Castiglione).¹⁶ Egli sembra voler instaurare un dialogo con le proprie fonti capace di problematizzare il rapporto, di mescolare le carte. Il motivo di apertura, la non congruenza fra interno ed esterno, si sviluppa recuperando una prosa degli *Asolani* (I XXIX rr. 25-29), ma è modulato in modo da contrapporsi all’assioma tradizionale della corrispondenza fra volto e anima che, forte di una lunghissima tradizione, fa bella mostra di sé nel cuore della prima stanza di *Rvf* 129 (vv. 6-10), ove Petrarca afferma che il volto segue l’anima dove lei vuole condurlo, per cui alla dolorosa oscillazione del desiderio corrisponde il continuo mutamento degli stati d’animo e della loro espressione. Tale intreccio ha l’effetto di dare particolare evidenza a un nodo di riflessione che a Castiglione doveva apparire particolarmente urgente, fino a diventare uno dei fondamenti del sistema del *Cortegiano*: dalle notazioni sulla *moda* («le cose estrinseche spesso fan testimonio delle intrinseche», *Cort.* II 27), fino alla disamina dell’esperienza amorosa che chiude il libro.

Nella seconda stanza, in esplicita continuità narrativa, è messo in scena il tentativo del *cuore*, tradito dalla *bocca*, di comunicare all’esterno il proprio stato (vv. 14-16): ecco l’origine dei sospiri, venti impetuosi e incandescenti che spingono alla compassione i circostanti (vv. 17-24), finalmente provocando nella bocca truffaldina un moto di vergogna (vv. 25-26). La stanza seguente mette fine alla prima parte: il percorso, inaugurato da un sorriso mendace, non può che terminare in un fiume di lacrime (vv. 35-39). Con sensibilità musicale raffinata, alla sostenuta coerenza tematica e narrativa fa da contrappunto la variazione sintattico-ritmica: nella terza stanza Castiglione imposta un modello sintattico 8 (4+4)+3+2, in sostanza analogo a quello sopra descritto per Bembo e Gonzaga, che rompe la continuità con lo schema metrico. Tale *variatio*, unica nella canzone, si colloca esattamente nella stanza centrale, con una costruzione “a cuspide” che, come ha mostrato Marco Praloran, è tipica di molte canzoni petrarchesche (anche se non della 129).¹⁷

16 Inoltre, a rendere inequivocabile il riferimento, Castiglione estrae di peso la dittologia del v. 12 di Bembo, «acerbo et grave», e la colloca tre versi sopra (al v. 9).

17 Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a cura di Arnaldo Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013.

La quarta stanza imprime una svolta al movimento argomentativo. L'altercazione tra bocca e cuore è cancellata dall'improvvisa apparizione, sulla scena del testo, dello sguardo dell'amata (vv. 40-45). Il passaggio è sottolineato attraverso una sorta di sintesi della prima parte: l'attacco rimanda all'*incipit* (vv. 1-2 «Sdegnasi [...] se avviene / che», v. 40 «Se [...] poi avvien che»), così come il primo sostantivo («sdegni») dell'*enumeratio* al v. 43, cui seguono «dolor» (protagonisti della prima stanza), «pianti» (della terza) e «sospiri» (della seconda). Solo ora l'«alma trista», come «tristo» era il «cor» a v. 1, «si rasserena» (vv. 44-45: con verbo estratto dalla clausola di *Rvf* 129 10).

Il passo successivo, nell'ultima stanza, salda la riflessione a quella petrarchesca, portando su un tono alto e intenso un'argomentazione apertasi su note apparentemente disimpegnate. L'attacco (v. 53) riscrive *Rvf* 129 II «et in un esser picciol tempo dura», con le rispettive rime «secura», «assecura», mentre i due versi seguenti ricalcano *ad verbum* due passi che connotano in senso funebre l'assenza dell'amata: il primo emistichio del v. 54 da *Rvf* 363 1-2 «Morte ha spento quel sol ch'abagliar suolmi, / e 'n tenebre son gli occhi interi e saldi»; la clausola del v. 55 da *Rvf* 276 13-14 «poscia che 'l dolce et amoroso et piano / lume degli occhi miei non è più meco». Si affaccia così, suggerito dalla vischiosità intertestuale, il tema della morte, definitiva ipoteca a ogni giocosa divagazione sui piaceri amorosi. I versi seguenti (vv. 56-57) si strutturano intorno a una nuova coppia oppositiva, che rimanda a un distico della prima canzone di Bembo (vv. 44-45 «Hor se' tu al fin de la tua *breve gioia* / Et nel principio del tuo *lungo affanno*»).

Sono riprese a questo punto le fila del discorso: nel congedo tornano alcune parole-motivo dell'esordio (*fede*, *fallace bocca*, *cor*: vv. 67-69), a segnare una circolarità tematica che offre una puntuale conclusione al problema posto in apertura. La comunicazione della sofferenza d'amore, fin qui testimoniata da sospiri (v. 16) e lacrime (vv. 28-29), si affida ora alla stessa poesia (v. 67), che si dice sincera e veridica, afferente non al campo dell'apparenza (della bocca-*fuori*) ma a quello dell'autenticità (del cuore-*dentro*). Tuttavia, in conclusione (vv. 70-72), anch'essa deve denunciare la propria inadeguatezza, l'incapacità a riproporre integralmente il vissuto. Le ultime stanze hanno mostrato lo scacco della passione, la «*varia legge*» che, nel segno agostiniano della *dissimilitudo*, impedisce al soggetto desiderante quella piena e stabile coincidenza con sé stesso che sola potrebbe dargli *pace*. Simile scacco si riflette, nel congedo, sull'incapacità della parola poetica di corrispondere senza residui all'esperienza. È negata così l'ipotesi di apertura (vv. 4-6 «Le mie dure pene / forse rimedio harian, se scritto fuori / nel viso fusse il duol»), che derubricava la sofferenza d'amore a un *deficit* comunicativo, al limite emendabile per via letteraria: essa ha radici più profonde, intricate in nodi psicologici ed esistenziali che la scrittura aiuta a identificare, ma non può sciogliere.

3. Conclusioni

I due brani si situano entrambi nel comune contesto legato ai «piacevoli intertenimenti» (*Cort.* I XLIV) della conversazione cortigiana nel passaggio tra Quattro e Cinquecento. La sproporzione qualitativa, tralasciando le ragioni individuali del talento innato, sembra collocarsi soprattutto a livello della complessità dell'orchestrazione sintattica e della modalità di assimilazione e riuso delle fonti, messe al servizio di una diversa profondità speculativa. Parrebbe, in questo senso, che la qualità del tirocinio classico, greco e latino, di Castiglione in qualche modo lo abilitasse a una non comune capacità di recepire pienamente la portata della proposta bembiana (dopo la pubblicazione degli *Asolani* e la composizione delle *Stanze*), instaurando con il veneziano un dialogo (quasi) alla pari.¹⁸

Ciò sembra confermare la fecondità, per liriche come queste, di una lettura che non si limiti al reperimento di tessere lessicali e debiti petrarcheschi, ma cerchi di considerarne più ampiamente gli elementi tematici e argomentativi. Anche la (timida) emersione, in due testi a un primo sguardo del tutto convenzionali, di temi o problemi riconducibili a una situazione assai più prossima al vissuto o al pensiero degli autori parrebbe infine offrire una prima, minore, conferma, registrata ad altezze letterarie diverse, di quanto di recente è stato osservato per scrittori come Bembo e Della Casa. Anche in tale temperie precocemente “petrarchista”, cioè, il tentativo di approdare a un codice espressivo omogeneo e riconoscibile non dovette costituire innanzitutto *lo scopo* (formale e autoreferenziale) quanto *il mezzo*: la via, entro la rete di rapporti di una società eletta, «per parlare e raccontare di sé, in termini beninteso non-romantici».¹⁹

giacomo.vagni@icloud.com

18 Vd. ora Amelia Juri, *Lottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS, 2016.

19 Simone Albonico, *Appunti su “forma” e “materia” nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530*, cit.