

Sommario

Premessa.	2
Vita di Gaspara Stampa.	5
Storia del testo.	13
Tavola delle figure.	43
Temi e stile.	50
Commenti.	68
Bibliografia.	393

Premessa.

Nella sua introduzione alle *Rime* di Giovanni Della Casa¹, Roberto Fedi, a proposito dei giudizi critici sul poeta, scrive che “come talvolta accade nella pratica letteraria [...] la sua immagine è venuta allora a realizzare un paradosso: quello di inserirsi stabilmente nel panorama delle recenti tendenze della ricerca come l’esempio altissimo di un lirico compiutamente addestrato nel campo del classicismo di primo Cinquecento, eppure - al tempo stesso - divaricante, eccentrico, dilacerato nella stoica ricerca di un’autonomia.”. Fatti tutti i distinguo del caso, si può dire che intorno alla figura di Gaspara Stampa il panorama critico, se appiattito sincronicamente e presentato per sommi capi, mostra non uno ma *molti* di questi paradossi. Partendo, come per il Della Casa, dal denominatore comune di una sua *originalità* rispetto ai canoni del petrarchismo, la critica ha indagato molto a proposito delle ragioni di questa originalità, producendo tesi e risultati divergenti quando non apertamente conflittuali.

A proposito delle ragioni legate alla *vis* scrittoria della Stampa, si incontrano critici che vedono nella poetessa un talento poetico naturale e quasi primitivo, poco o per nulla mediato da reminiscenze ed echi di precedenti letterari, taluni evidenziandone l’autenticità dell’ispirazione e la forza espressiva, talaltri insistendo di più sulla mancanza di raffinatezza e maniera; al contempo, altri critici e critiche fanno risalire l’eccentricità della poetessa al sapiente riutilizzo di modelli alternativi e paralleli a quello dominante del Petrarca. Ecco che la poetessa avrebbe “la voce più spontanea e immediata della poesia erotica italiana del sedicesimo secolo” (Ceriello 1954, p. 5) colorita e ravvivata da una certa “eloquenza borghese” (Baldacci 1957, p. 105)², ma contemporaneamente la sua poetica sarebbe “petrarchesca [...] dantesca, ovidiana, boccacciana, ariostesca e persino bernesca, nutrita insomma dell’insegnamento di altri maestri e maestre” (Farnetti 2014, p. 239).

Concentrandosi invece sulle *Rime* come opera letteraria e come macrotesto, c’è una generale concordanza sul maggiore “tasso di realismo” e conseguentemente sulla natura meno libresca delle vicende narrate: tuttavia c’è chi vede nella raccolta stampiana un canzoniere ancora petrarchesco nella struttura, un insieme di liriche volte a ricostruire l’iter pseudobiografico³ di un’esperienza amorosa esemplandolo sui *Fragmenta* (Baldacci 1957⁴); c’è chi invece vede nel *povero libretto*⁵ una raccolta di

¹ Della Casa 2008, p. 5 e ss.

² Si noti la dicotomia presente all’interno della stessa posizione “spontaneistica”.

³ Nel suo caso particolarmente biografico, e a ciò si deve la sua originalità.

⁴ Il fatto stesso che le poesie della Stampa trovino spazio nell’antologia di Baldacci certifica che la poetessa fu considerata dal critico nel solco del “petrarchismo nel segno della nuova scuola bembiana” (p. XXVI). Per Baldacci “il petrarchismo fu veramente imitazione del Petrarca, cioè imitazione dell’uomo e dell’artista”. (p. XXIII).

⁵ Così la Stampa si riferisce alle *Rime* nella dedicatoria a Collaltino, anteposta alle liriche.

poesie troppo vicine come ispirazione alla prosa, una sorta di diario in versi (Croce 1930) o di romanzo epistolare (Donadoni 1919).

A proposito di “prosa poetica”, la critica ha sempre sottolineato la diversità che separa la lingua e lo stile della Stampa da quelli del Petrarca: c’è chi le rimprovera una certa “sciatteria nella forma” che però, se “non condusse la forma a maggiore perfezione”¹ ebbe perlomeno il pregio di “rompe[re]il petrarchismo” (Croce 1950, p. 225); c’è anche chi, riconosciuta la sciatteria, la considera piuttosto sprezzatura definendola una “idea innovativa e irregolare di poesia che mette a frutto l’imperfezione e l’accordo piacevolmente dissonante” tra diversi registri (Forni 2011, p. 167 e ss); di contro, c’è chi parla per la poesia della Stampa di “tenero canto aggraziato” (Binni 1951²). Riassumendo, e toccando due opposti estremi, il giovane Benedetto Croce, mai clemente nei giudizi sulla Stampa, sacrificò la poetessa sull’altare della poesia “pura” affermando con tanto di esattezza matematica che “quattro quinti del canzoniere di Gaspara non è poesia”³; invece, secondo R. M. Rilke, la poetessa con i suoi versi è diventata l’emblema delle *amanti*, e tra tutte la sola degna di una menzione nella prima delle *Elegie Duinesi* (vv. 45 - 48 “Hai pensato abbastanza / a Gaspara Stampa? [...] / che io possa eguagliarla?”⁴).

Per ultimo, fin d’ora non si può tacere il paradosso legato alla vita della poetessa, che forse paradosso non è: a notizie biografiche quanto mai scarse ha fatto seguito una *querelle* dalla quale sembra impossibile smarcarsi riguardo le possibili ricostruzioni. Qui più che in precedenza la critica si è divisa in fazioni: c’è chi (Salza 1913, 1917, 1917_a) afferma che ella fu senza dubbio una “cortigiana onesta” come Veronica Franco o Tullia d’Aragona; ma con altrettanta certezza c’è chi sostiene che non lo sia stata⁵, e c’è anche chi ne fa una poetessa sensibile ai temi della cristianità riformata nonché lettrice dei testi sacri (Amaduri 2015).

Non è facile dunque muoversi su un terreno critico così scivoloso: tanta varietà di interpretazioni e di opinioni va intesa come riflesso di un testo la cui complessità è ancora lungi dall’essere sciolta (motivo che lo rende ancora un testo ricco di fascino). Il che è di nuovo un fatto paradossale, vista la natura dell’opera, che ad una lettura superficiale potrebbe sembrare solo la storia di

¹ Prerogativa del Petrarca.

² Leggiamo il giudizio da Bianchi 2013, p. 64, nota 69.

³ La citazione è riportata dal Salza in Salza 1917, p. 53, che la leggeva in Benedetto Croce, *G. Stampa*, in *La rassegna degli interessi femminili*, Roma I, 1887, pp. 173 - 175.

⁴ Traduzione di Anna Lucia Giavotto Kunkler in Rilke 2000.

⁵ Ad esempio Farnetti in Farnetti 2014, secondo cui “gli studi di Martha Feldman hanno tolto ogni dubbio” riguardo al fatto che la Stampa non fosse una cortigiana.

una giovane donna, bella, adorna di cultura e d'ingegno, modesta, affettuosa, delicata e amante, amante perdutamente, senza ritegno; amante e abbandonata dall'uomo amato; vissuta ancora qualche anno tra i ricordi di quell'amore e il disegnersi di un nuovo affetto nel cuore che aveva già provato la passione, e morta ancora assai giovane [...] Non sembra di aver innanzi, personificato, il dramma dell'amore giovanile e femminile, puro, ingenuo, irrefrenabile, lieto e doloroso insieme? (Croce 1950, pp. 223)

L'inesauribile fortuna delle *Rime*, sintomo di un interesse mai scemato da parte di critici e lettori, rivela da sé che le *Rime* sono questo, ma fortunatamente sono anche molto altro. Per questo motivo, abbiamo accolto l'invito e la sfida che lancia Monica Farnetti nella sua introduzione ai testi stampiani antologizzati nel volume *Liriche del Cinquecento*:

“Ma attenzione reclama tutto il corpus delle *Rime*, che nel corso del tempo ha beneficiato di sette edizioni in tutto: [...] ancora attende un commento adeguato e ancora abbisogna di un taglio critico forte e insieme equilibrato, che sappia indicare la solida tradizione da cui consapevolmente il libro discende e allo stesso tempo l'originalità e la dirompenza con cui se ne distacca”. (Farnetti 2014, pg. 238)

Si è scelto dunque di far partire le nostre considerazioni prima di tutto da un confronto a tutto tondo con il *testo*: dopo un'analisi delle edizioni delle *Rime* dalla *princeps* del 1554 a Stampa - Franco 1913 abbiamo proposto una rilettura su basi filologiche e critiche del canzoniere stampiano che, nell'impossibilità di risalire pienamente alle ultime volontà della Stampa¹, sia almeno più in sintonia con la lezione della *princeps*. Segue poi un'analisi complessiva dei temi trattati nella raccolta e dello stile della poetessa, e infine un'ampia sezione dedicata al commento dei singoli testi di un selezionato *corpus* di sonetti.

¹ La *princeps* del 1554 è un'edizione postuma, come avremo modo di vedere nei capitoli che seguiranno.

Vita di Gaspara Stampa.

Gaspara Stampa nacque a Padova intorno al 1523¹, e si trasferì a Venezia con la madre Cecilia quando era ancora bambina, in seguito alla morte del padre Bartolomeo (di origine milanese, già morto nell'ottobre del 1529²). Ebbe un fratello, Baldassarre, ed una sorella, Cassandra: con loro “ricevette una solida cultura sotto la guida del grammatico viterbese Fortunio Spira, amico di molti letterati del tempo, e del musicista franco-fiammingo Perissone Cambio, che avviò le due sorelle al liuto e al canto” (Ricciardi 2011, p. 312). Se la professione di Bartolomeo, che fu un commerciante di gioielli, garantì un alto tenore di vita alla famiglia Stampa negli anni padovani, la situazione economica dovette cambiare con il trasferimento a Venezia: per questo motivo la madre fece di casa sua un ridotto dove le figlie poterono esibirsi nel canto e nella musica ed entrare in contatto con l'aristocrazia cittadina (pur non essendo nobili di famiglia).³

Gaspara morì a Venezia il 23 aprile 1554⁴, e fu sepolta nella chiesa veneziana dei Santi Rocco e Margherita (Campo Santo Stefano, Sestriere di San Marco). Le informazioni pervenuteci sulla vita della poetessa sono straordinariamente poche: si sa che ebbe una relazione con Andrea Gritti (quasi certamente non il doge che morì nel 1538 a più di ottant'anni; più probabile fosse Andrea di Giovanni di San Martin, giovane esponente della stessa famiglia), e che da questa relazione nacquero due figlie, Elisabetta e Sulpizia; da uno dei sonetti contenuti delle *Rime*, *Il gran terror de le nimiche squadre* (*Rime* 265), si deduce che ella fu presente alla festa di carnevale tenutasi a Murano nel 1549 in cui trovò la morte il duca di Ferrandina, Antonio Castriota; dai complimenti che le riservano alcuni letterati suoi contemporanei (Girolamo Parabosco, Perissone Cambio, Orazio Brunetti, Anton Francesco Doni,

¹ I dati sulla vita della poetessa sono ricavati principalmente da Cesaracciu Veronese 1976-1977, Ricciardi 2001, Bianchi 2013 e dagli articoli sul Giornale storico della letteratura italiana Salza 1913, Salza 1917, Salza 1917_a. Sull'origine patavina della Stampa fa peraltro fede un sonetto delle *Rime* (*Rime* 253) dedicato a Sperone Speroni, *Speron ch'a l'opre chiare ed onorate*. Cfr. vv. 9 - 14 “sì che, come ambedue produsse un nido, / ambedue alzi un vol, vostra mercede, / e venga in parte anch'io del vostro grido. // Così d'Antenor quell'antica sede / e questo d'Adria fortunato lido / faccian de' vostri onor mai sempre fede.”.

² Cesaracciu Veronese 1976 - 1977, pp. 91 - 92, nota 10.

³ L'ipotesi che il ridotto nella casa di Cecilia Stampa fu aperto per ragioni economiche è proposta dal Salza in Salza 1917, pp. 53 e ss. Ma cfr. anche l'introduzione a Stampa 2010: “Cecilia Stampa's house in the neighborhood of what is now San Trovaso seems to have been visited by a number of cultural figures who gathered around the young Baldassarre” (p. 7). Sull'importanza del fratello per i rapporti di Gaspara con l'alta società veneziana cfr. Salza 1913.

⁴ Bianchi riporta due documenti a riprova della data di morte della poetessa. “M.a Gaparina Stampa, zà 15 zorni am.ta. (ammalata) San Trovaso” (Archivio di Stato di Venezia, Provveditori di Sanità, Necrologi, reg. 796, 23 aprile 1554, c. 70 verso); “M.a Gasparina Stampa in le case de Messer Hieronymo Morosini la qual è stà malà da febre, et mal colico, et mal de mare, zorni 15, è morta in questo zorno” (Archivio Storico della Parrocchia dei santi Gervasio e Protasio [San Trovaso] di Venezia, Registri dei Morti, reg. 1, fasc. 1 [24 marzo 1553 - 2 febbraio 1556], sotto la data 23 aprile 1554). Si è speculato alquanto sulla natura di questo “mal de mare”: c'è chi interpreta “mal di madre”, ovvero isteria (crediamo così anche noi); c'è chi parla di avvelenamento (cfr. Salza 1917_a per un vaglio delle ipotesi).

Ortensio Lando) si sa che insieme alla sorella Cassandra fu una musica e una suonatrice di chiarissima fama a Venezia¹. La relazione con Collaltino di Collalto, eternata dalle *Rime*, risalirebbe al periodo dal 1548 al 1551.

In un esemplare dell'antologia *Il sesto libro delle rime di diversi et eccellenti autori* (Venezia, 1553)², la breve sezione di sonetti della poetessa veneziana porta scritta a mano nell'intestazione la nota "Puttana venetiana": la scrisse il letterato siciliano Girolamo Ferlito, contemporaneo della Stampa, a cui appartenne la copia dell'antologia; Marco Forcellini, che nel settecento scrisse una *Vita* di Sperone Speroni, riporta un epigramma dell'intellettuale padovano che recita "Dimmi, qual è più divina, / Cassandra o Gasparina? / Dimmi, qual è più landra [sgualdrina, ma anche prostituta], / Gasparina o Cassandra?"³.

Abdelkader Salza, in Salza 1913, tentò di dimostrare (con infaticabile vena documentaristica) come la Stampa fosse stata di fatto una "cortigiana onesta", una cortigiana d'alto bordo, anche se caratterialmente più temperata rispetto alla cortigiana per eccellenza (e senza remore) Veronica Franco. Scovò peraltro un'altra fonte cinquecentesca, un anonimo sonetto-epitaffio dedicato a Gaspara nel quale ella, parlando in prima persona, dice di sé di essere stata "donna e reina / di quante unqua puttane fur tra voi" (vv. 3 - 4) oltre a riferire che "m'ebbe vergine il Gritti" ma che poi si concesse a numerosissimi altri amanti (vv. 5 - 6). Lo stesso Salza nel 1917 pubblicò altri due studi, Salza 1917 e Salza 1917_a, tornando a sostenere la sua tesi che, se invero ebbe alcuni illustri sostenitori nel suo secolo (uno su tutti Croce), suscitò un generale scandalo tra quelli che appunto il Croce definì "misocritici e misofilologi",

¹ Cfr. Bianchi 2013, pp. 36 - 39. Sulla Stampa musicista insiste molto la critica americana ed anglosassone, cfr. Falkied - Feng 2016 e, indirettamente, Feldman in *The accademy of Domenico Venier* (1991): "As we know, her *Rime* were only published posthumously, and to her contemporaries she was known mainly as a *virtuosa* in different *ridotti* or *cenacoli*. Martha Feldman has stressed that "the most lauded solo singer usually associated with the first decade of [Domenico] Venier's *ridotto* was the eminent female poet Gaspara Stampa and at least part of her own poetic collection was set to music" (p. 168). Ma sullo stesso tema, cfr. anche l'introduzione a Stampa 2010.

² Si trova nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con la collocazione Rinasc. Op. Gen. 314.

³ La testimonianza di Forcellini è particolarmente fededegna poiché con tutta probabilità egli, dai soli nomi, non risalì all'identità delle due donne (e quindi non può essere considerata una falsa e maliziosa attribuzione *a posteriori* allo Speroni). L'epigramma non è riportato nella *Vita* in quanto testo poetico, ma come parte di un aneddoto a proposito di *due cortigiane*. Nell'impossibilità di confrontarci con l'originale, riportiamo quanto scrive Croce in Croce 1950: Forcellini "narra che lo Speroni, udendo un giorno suonare e cantare due cortigiane, esprese la sua ammirazione con questa domanda esclamativa in versetti improvvisati (*segue citazione dei primi due versi*). E tosto, rivolgendosi agli astanti, invertita l'interrogazione e cangiata la rima (*segue citazione della seconda coppia di versi*)" (pp. 228 - 229). Forse proprio all'inconsapevolezza di F. dobbiamo la testimonianza dell'aneddoto. La *Vita* dello Speroni è del 1740: nel capitolo che seguirà parleremo di un'operazione di censura che il conte Rambaldo di Collalto operò sulla biografia stampiana nell'edizione delle *Rime* del 1738.

“sentimentali e estetizzanti”¹: quei critici cioè che a suo dire contribuirono a formare un mito eccessivamente *romantico* della figura di Gaspara Stampa².

Il Settecento e soprattutto l'Ottocento, il secolo che riscoprì la Stampa dopo almeno due secoli e mezzo di buio critico, non conobbero infatti le informazioni che poi Salza pubblicò nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (o se le conobbero, non ne tennero conto³), e ricostruirono la biografia della poetessa sull'immagine che ella offre di sé nelle *Rime*: una giovane donna, sprovveduta e follemente innamorata, sedotta e abbandonata tanto dal primo quanto dal secondo amore, sofferente per amore fino quasi a morire. Un esempio della fortuna di questa Stampa eroina romantica è il romanzo epistolare di Luigi Carrer, *Amore infelice di Gaspara Stampa, lettere scritte da lei medesima* (1851), che rielabora in prosa il rapporto Stampa - Collaltino nella forma di uno scambio epistolare tra la poetessa e l'amica Ippolita Mirtilla⁴: la Stampa nel romanzo muore come impazzita d'amore⁵. La brusca virata del Salza verso una Stampa più smaliziata e moralmente stigmatizzata creò come dicevamo non poche reazioni da parte degli studiosi. Menzioniamo in modo sommario titoli e autori di alcuni contributi cronologicamente prossimi agli studi di Salza, per rendere conto del dibattito (e del tono del dibattito): *Per Gaspara Stampa* (Enrico Castelnuovo, in “Atti del Reale Istituto veneto di Scienze Lettere e Arti, 1913); *In difesa di Gaspara Stampa* (Elisa Innocenzi Greggio, in “L'ateneo Veneto”, XXXVIII, gennaio-aprile 1915, vol. I, fasc. 1 - 2); *Gaspara Stampa donna e poetessa* (Giovanni Alfredo Cesareo, Napoli, Perella, 1920); *Le più belle pagine di Gaspara Stampa, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Isabella Morra* (Giuseppe Toffanin, Treves, Milano, 1935). I titoli fanno ben intendere le direzioni percorse dai saggi: una riqualifica morale della donna Gaspara Stampa; un tentativo di separarla dalla *brutta compagnia* di Veronica Franco.

Il fatto che per certi versi lascia stupiti è che questo dibattito sulla vita della poetessa veneziana non solo con il tempo non ha trovato una soluzione definitiva⁶, ma gli studiosi che in tempi recenti si sono pronunciati al riguardo sembrano ancora irrimediabilmente catturati dalla *querelle* primonovecentesca: il peccato originale di Salza, che ha fatto della Stampa una cortigiana onesta, sembra non essere ancora

¹ Croce 1950, pp. 229 e ss. Croce e Salza, seppur partendo da una base storico-documentaristica incontrovertibile, insisteranno molto sull'ipotesi della Stampa cortigiana, con parole spesso un poco grette, o forse solo figlie del loro tempo.

² Sulla *mitografia* (o meglio, automitografia) di Gaspara Stampa torneremo nel capitolo *Temì e stile*.

³ Ci riferiamo all'edizione delle *Rime* datata 1738 (cfr. nota 3, p. 6). Ne parleremo nel dettaglio nel prossimo capitolo.

⁴ Secondo Salza anch'essa cortigiana, cfr. Salza 1917_a.

⁵ “Non vogliono che legga, non vogliono che scriva. Vogliono dunque che pensi, e pensi, e pensi. Misero il mio stato! Non posso più, non posso più. La testa mi gira, il cuore è tutto fiamme, e mi sento nelle viscere continui spasimi mortali. Addio, ricordati di me; che ti ho avuta presente in queste ore affannose di pura agonia.”. Queste le ultime parole dell'ultima lettera di Gaspara Stampa secondo il Carrer. (Carrer 1851, p. 182). Probabile che lo scrittore fosse anche al corrente dell'ipotesi di una morte per avvelenamento della poetessa.

⁶ Cosa abbastanza comprensibile se si pensa alla penuria di fonti che abbiamo a disposizione.

emendato nelle menti dei critici se è vero che Farnetti, in Farnetti 2014 (ad un secolo di distanza dagli articoli del *Giornale Storico*) sente il bisogno di scrivere che “l’enormità della sua idea dell’amore e della scrittura le costò alcuni così clamorosi fraintendimenti (quello relativo alla sua condizione e al suo karma di cortigiana, per esempio: cfr. Salza 1913 e 1917)”; oppure Forni, in Forni 2011, in un contributo che non tocca nemmeno la questione biografica della Stampa, ci tiene comunque a chiarire fin da subito che

Anzitutto ciò ci permette un’osservazione sulle insidie avvolgenti del romanzesco: gli articoli di Abdelkader Salza editi sul *GSLI* nel 1913 e 1917 col titolo ammiccante di *Madonna Gasparina Stampa*, le fantasticherie documentarie con cui il Salza costruisce il personaggio della “cortigiana scaltra” - ricostruirebbero un romanzo - aggiornato e attraente, sotto le parvenze tutte congetturali di un’inappuntabile scienza storica. (Forni 2011, p. 181).

La stessa cosa accade, in modo più sottile, nell’altro fronte del campo di battaglia. Stefano Bianchi, nel utilissimo libro *La scrittura poetica femminile nel cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco* accosta in modo “sospetto” la Stampa e la Franco, in ottemperanza agli studi di Salza e all’edizione delle *Rime* stampiane curata proprio da Salza (Stampa - Franco 1913) in cui, alle poesie della Stampa, seguono appunto le *Terze Rime* della Franco¹. In più, nel capitolo relativo alla biografia della nostra poetessa, riporta immediatamente le notizie cinquecentesche che dicono ciò che già abbiamo letto della sua vita sentimentale, come per chiarire subito da che parte sta (cfr. Bianchi 2013, p. 35).² Dal canto nostro, senza timore di sembrare troppo ecumenici, crediamo che entrambe le posizioni abbiano delle parti di verità, e che inquadrino due punti di vista possibili sulla vita della Stampa, ma non necessariamente antitetici.

Quale che sia stato lo stile di vita della Stampa, nel suo tempo fu sussunto alla categoria “cortigiana onesta”, cioè cortigiana illustre, conosciuta e dalle frequentazioni altolocate. Una categoria dai contorni sfuggenti non tanto per il pudore di chi scrive, ma perché dalle parole di un documento riportato da Salza in Salza 1917 si intuisce che innanzitutto era molto facile per una donna ritrovarsi inclusa tra le *meretrici*³: categoria generica di cui le cortigiane rappresentavano un sottoinsieme dalla status sociale più

¹ Sospetto ma non dichiaratamente “salziano”: le due sono indubbiamente le voci più significative del cinquecento veneto.

² Questo per quanto riguarda gli studi propriamente critici. Ma anche nei brevissimi commenti di parafrasi dell’edizione divulgativa delle *Rime*, Stampa 1954, Gustavo Rodolfo Ceriello ogni tanto coglie l’occasione per dissociarsi dal Salza. Cfr. ad esempio le note a *Rime* 265 a p. 187.

³ “La Repubblica, se consideriamo le sue carte, quelle letterarie e quelle a carattere giuridico sembra riconoscere al proprio interno due figure contrapposte di donna, la donna “onesta” e la meretrice.” (cfr. Zancan 1998, capitolo *Genesi e storia*)

elevato. Lo studioso riporta una delibera suntuaria vigente a Venezia nel 1543 che vorrebbe far chiarezza in questo senso:

Sono accresciute in tanto eccessivo numero le meretrice in questa nostra città [...]; che, ritenuta la parte presa circa al vestir de le donne et l'hornamento di casa” si stabilisce che “ogni meretrice in questa terra non possi vestir né in alcuna parte della persona portar oro [...]; che se intendino meretrice quale non essendo maritate havevano comertio et praticcha con uno over più homeni, et etiam quelle che havendo marito non habitano con sui mariti, ma stano separate.

Vietando alle *meretrice* di indossare capi o gioielli d'oro, la legge ci rivela che ne esistevano di ricche abbastanza, in virtù delle loro *liasons*, da potersi permettere un alto tenore di vita; ma soprattutto, la legge ci dice che la sola vita sentimentale moralmente tollerata per una donna nubile era la ricerca di un uomo da sposare (si badi, *ricerca*, non “comertio e praticcha”, e per altro ricerca ad opera dei parenti maschi): il concetto moderno di donna *single* era ancora molto di là da venire. La Stampa dunque, che non ha marito, che ha una relazione con Collaltino di Collalto al di fuori del matrimonio, che ebbe prima una relazione con Andrea Gritti¹, e che dopo la storia con il conte ne avrà un'altra con un patrizio di nome Bartolomeo Zen² (è il “secondo amore” cui sono dedicati 15 sonetti nelle *Rime*), per le leggi vigenti a Venezia nel 1543, tenne un comportamento da *meretrice*. È per questo che le testimonianze cinquecentesche glielo rinfacciano, ed anzi, crediamo che l'anonimo autore del sonetto infamante, lo Speroni e Ferlito avessero coscienza che la categoria “meretrice”, così larga come ce la presenta la legge suntuaria, includeva al suo interno una varietà di donne diversissime tra loro. L'epiteto *puttana* molto probabilmente non è affibbiato alla Stampa come offesa generica, ma relativamente all'insieme delle meretrici, con intento denigratorio e con la volontà di insultarla abbassandola dalla sua condizione di cortigiana. La legge suntuaria sopracitata infatti non annovera il pagamento della prestazione sessuale come elemento dirimente tra una *meretrice* e una *non-meretrice*: una donna (come lo fu la Stampa) in grado di attirare le attenzioni di uomini nobili³ in virtù del suo fascino, della sua cultura, delle sue abilità canore e della sua personalità era tanto meretrice, almeno per legge, quanto una prostituta in senso stretto.

A riprova, riportiamo un noto aneddoto sulla biografia della Franco. Cortigiana di straordinaria fama, la Franco si ritrovò inserita all'interno del *Catalogo de tutte le principali et più honorate cortigiane di Venetia*: a dispetto del nome si trattava di un

¹ Con cui ebbe anche due figlie, cosa che certo non dovette passare inosservata ai suoi contemporanei: quando la Stampa amò Collaltino era già madre.

² E che con ogni probabilità si fece da loro mantenere. Vedi sopra p. 5 nota 3.

³ Nel caso di Collaltino “più che nobili”, giacché si tratta del rampollo di una delle famiglie feudatarie più potenti della penisola.

catalogo clandestino per così dire “ad uso dei clienti”, risalente ad un periodo tra gli anni '60 e '70 del 1500. Il suo tariffario recitava “Veronica Franca a Santa Maria Formosa, pieza so mare [intermediaria/mezzana sua madre], scudi 2”¹: un prezzo relativamente basso se comparato alla sua notorietà. C'è chi ha ipotizzato infatti si trattasse di uno scherzo di cattivo gusto ai suoi danni (Floriana Calitti¹ parla di “volontà denigratoria”); c'è chi (Bianchi 2013) sostiene che il prezzo sia adeguato alla giovane età della Franco, nata nel 1546. Considerando entrambe le ipotesi, la sua presenza all'interno del catalogo dimostra che esisteva una gerarchia tra quelle che la legge suntuaria definiva *meretrici*: se fosse vero quanto sostiene Bianchi, andrà notato che comunque nel 1574 Enrico III Re di Francia in visita a Venezia “volle sperimentarne personalmente la valentia amatoria”², e questa è una clientela che non si ottiene grazie ai cataloghi. La Stampa, da parte sua, non figura in nessuno dei cataloghi pervenuti.

Andrà poi notata un'altra cosa: per una sensibilità moderna, la vita amorosa descritta nelle poesie della Stampa è assolutamente normale e non ha alcuna caratteristica in comune con quella di una *meretrice* ma, per un uomo del Cinquecento, già versi come

E, se questo non basta, un altro amore
si prenda, e lassi questo onde ora avampo,
e così vinca l'un l'altro dolore. (*Rime* 127, vv. 9 - 11)

versi in cui si fa esplicita menzione di una possibile infedeltà femminile, erano sufficienti per un giudizio negativo e spregiativo sulla moralità di una donna. Stando così le cose, in una società in cui ad una donna bastava avere una vita sentimentale prematrimoniale per essere additata come meretrice, è più che probabile che vi fossero donne la cui vita domandava maglie più larghe con le quali essere giudicata, maglie in grado di distinguere caso per caso. Scendendo nel concreto, è altamente probabile che la Stampa *a)* in un momento della sua vita abbia approfittato delle attenzioni³ di uomini nobili nei suoi confronti per godere di possibilità altrimenti a lei precluse: in tal caso, non si può credere che ella non sapesse di andare incontro all'etichetta di *meretrice*; c'è sicuramente una parte di consapevolezza nel suo comportamento, un'accettazione del rischio che fa di lei una “cortigiana”, una donna compresa nel *mare magnum* di coloro che intrattenevano relazioni extraconiugali⁴ con uomini di posizione

¹ Bianchi 2013 riporta la citazione della voce *Franco, Veronica*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1998, I, pp. 209 - 213.

² Bianchi 2013, p. 82.

³ Non necessariamente sessuali. Senza fare illazioni, limitiamoci alla terminologia del 1543: “commertio e praticha”.

⁴ Vedi nota precedente.

socialmente molto elevata; *b*) ma che allo stesso tempo, dal suo punto di vista e in base ai suoi sentimenti, considerasse la storia con Collaltino una storia d'amore vero, e non una relazione utile solo a farsi mantenere da un uomo ricco e nobile; *c*) è altresì possibile che la relazione con Collaltino abbia conosciuto entrambe le fasi: nata come un rapporto di convenienza, Gaspara poi si innamorò e il conte la ricambiò tepidamente. Questi tre aspetti possono coesistere abbastanza serenamente, a patto di considerare Gaspara Stampa una donna, come noi la riteniamo, che visse le relazioni amorose con una sensibilità molto moderna: in grado di discernere quando un amore le conveniva, e quando invece il suo cuore batté per un sentimento sincero. Proprio "per colpa" di questa fedeltà a sé stessa e alle proprie emozioni prima ancora che alla moralità cinquecentesca, la Stampa fu molto fraintesa: gli uomini del suo tempo non dovettero considerarla più di una semplice, e ingenua, cortigiana (come dimostrano le fonti ingiuriose nei suoi confronti), e Collaltino fu diffidente verso l'amore della donna forse anche in virtù dei giudizi su di lei.

Se ci è concessa una piccola divagazione, un esempio vicino al nostro tempo a cui paragonare Gaspara Stampa per fare chiarezza sui casi della sua vita potrebbe essere, con le dovute proporzioni, il personaggio di Holly Golightly (Audrey Hepburn) nel film *Colazione da Tiffany* (1961). Holly non si ritiene affatto una prostituta, e la sua relazione con Paul Varjack (George Peppard) da parte di entrambi è vissuta con amore sincero: ciò non di meno ella vive incassando "i cinquanta dollari per la toeletta" (e per il taxi, e per il custode...) dei suoi accompagnatori, considera l'idea di sposare il ricco José da Silva Pereira col solo scopo di farsi mantenere da lui, e in una celebre scena del film lo stesso Paul, dopo averle dichiarato il suo amore, le dice provocatoriamente che se lei non lo riama con altrettanto sentimento, egli le pagherà la giusta tariffa per l'amore che gli ha concesso fino a quel momento. È noto come il romanzo di Capote da cui è tratto il film sia più esplicito riguardo alla professione della protagonista: il film dice e non dice¹, in omaggio alle convenzioni del perbenismo e dell'amore romantico; proprio come fa la Stampa nelle sue poesie, che non accennano mai alla sua attività di musicista e suonatrice nei ridotti veneziani, ma che in qualche modo lasciano trapelare indizi di carattere che sfidava le convenzioni del suo tempo in termini di moralità femminile.

Non si deve infatti dimenticare che il canzoniere fu preparato dopo la morte della poetessa, e ricevuto da chi ne curò l'edizione: né mi par da pensare che tutto ciò ch'ella aveva scritto fosse

¹ E gioca sul tema del dire e non dire: nella famosa scena della festa a casa di Holly, uno degli invitati chiede a Paul, a proposito di Holly: "secondo lei... lo è, o non lo è?", nello stesso senso con cui noi ci interroghiamo su chi fosse o chi non fosse la Stampa. Paul non coglie il senso della domanda, e l'invitato glissa sull'argomento replicando che intendeva dire se era o non era "una matta...".

pubblicato, anzi è lecito ritenere che le poesie più libere e schiette fossero per diversi riguardi sacrificate.

Questa è l'opinione di Salza (Salza 1917, p. 53): dal nostro punto di vista è più probabile che quella della Stampa sia stata una sorta di preventiva autocensura che fortunatamente non ha "emendato" del tutto gli aspetti più vivi e autentici della sua poetica. Sicuramente frutto di un'"autocensura" in omaggio alle convenzioni del perbenismo e dell'amor cortese sono invece le lusinghiere poesie cinquecentesche dedicate alla Stampa, molte delle quali (soprattutto in morte di lei) si possono leggere nel paratesto della *princeps* del 1554: poesie che la rappresentano come la "Saffo de' giorni nostri", "d'ogni gran valor segnata"¹, "de' nostri dì Saffo novella", ricetto "d'ogni alto valor"², dove la comunanza di lessico e immagini denuncia la natura prima di tutto convenzionale e di circostanza di queste lodi³.

Riassumendo, si può dire che se la Stampa fu una cortigiana nel senso cinquecentesco del termine e fu per questo come detto moralmente stigmatizzata, da un lato considerarla *solo* una cortigiana limita molto la prospettiva sulla modernità e sul fascino della sua personalità così libera per il suo tempo; dall'altro opporsi strenuamente alla definizione di cortigiana è una battaglia poco proficua, figlia della sovrapposizione impropria dei concetti di cortigiana e prostituta.

¹ I due versi sono tratti dal sonetto di Benedetto Varchi *Benzon se 'l vero qui la fama narra* (vv. 4 e 12), contenuto nel paratesto della *princeps*.

² I due versi sono tratti dal sonetto di Giulio Stufa *Ben è ragion Varchi gentil s'avampa* (vv. 4 e 9), anche questo presente nel paratesto della *princeps*.

³ E, vista la loro collocazione in apertura della *princeps*, non poteva essere altrimenti.

Storia del testo.

Le *Rime*, pubblicate postume per la prima volta a Venezia nel 1554, sono una delle raccolte di liriche più corpose del petrarchismo italiano, l'unica con un numero di testi paragonabile al modello del *Canzoniere* petrarchesco. Sono una raccolta metricamente composita: nel *corpus* della *princeps*, si contano 310 componimenti (diventati 311 nel percorso di stabilizzazione del testo)¹, in larghissima parte sonetti, ad esclusione di una trentina di liriche (6 capitoli in terza rima, 19 madrigali, 2 canzoni, 2 sestine, 1 ode saffica). Per via della sostanziale fedeltà delle sue forme metriche a quelle ammesse dai *Fragmenta* e dai canzonieri cinquecenteschi², si è soliti riferirsi alle *Rime* come al *canzoniere* di Gaspara Stampa, ma la definizione, per quanto corretta, merita di essere prima argomentata, se è vero che, come scrive Marina Zancan, le *Rime* ci appaiono come un canzoniere “forse previsto e almeno in parte organizzato [...] ma di fatto ogni volta rifinito”, e quindi in “apparente disordine”³.

Se si pensa infatti alla forma *canzoniere* come una silloge di liriche nella quale è possibile “definire Alfa e Omega”, cioè una lirica (o un gruppo di liriche) iniziale e una finale, passando per “un ben ordinato alfabeto progressivo, correlato secondo il principio *unicuique suum*: a ciascun individuo il suo posto” (Gorni 1993, p. 194), non è difficile individuare la zona “Alfa” delle *Rime* e buona parte del loro “alfabeto progressivo”. Fin dal secondo sonetto della raccolta, *Era vicino il dì che 'l creatore*, si fa riferimento ad una storia d'amore inquadrata *in medias res*, non ancora conclusa (“Da indi in qua pensieri e speme e sguardi / volsi a lui tutti” vv. 12 - 13), e in procinto di essere raccontata. Per quanto riguarda “l'alfabeto progressivo”, in estrema sintesi questo è costituito dalle tappe della storia d'amore fatta di (pochi) alti e (moltissimi) bassi tra la Stampa e il conte Collaltino di Collalto, e, in seguito alla rottura del rapporto con il conte, tra la Stampa e Bartolomeo Zen, un patrizio veneziano non meglio identificato.

Individuare con chiarezza quale sia la zona Omega delle *Rime* è invece un esercizio meno immediato, dal momento che per leggerla non basta sfogliare la raccolta fino all'ultima pagina: non è tuttora chiaro infatti se le 311 *Rime* come le leggiamo

¹ Ne renderemo conto nei capitoli che seguono.

² I capitoli in terza rima sono stati la forma metrica tipica della poesia cortigiana, dal secondo quattrocento fino alla seconda metà del cinquecento (le *Terze rime* della Franco furono pubblicate nel 1575). All'epoca della Stampa i capitoli erano in usi soprattutto nella poesia burlesca e satirica, molto più raramente in quella lirica. Si tratta dunque di una forma estranea a quelle usate dal Petrarca, ma un capitolo è presente anche nel canzoniere del Bembo: *Amor è, donne care, un vano e fello*. L'ode invece non è ricollegabile né al Petrarca né al petrarchismo, e la sua presenza all'interno delle *Rime* è ritenuta da Bianchi un “importante segnale di ricezione delle istanze del più recente sperimentalismo metrico” (Bianchi 2013, p. 53). Tra i primi a farne uso fu Bernardo Tasso, “secondo un ricercato gusto classicistico e alternativo alla lezione del Bembo” (*ibid.*, p. 52). Per quanto riguarda i sonetti, la Stampa usa nel 99,5% dei casi schemi rimici attestati dai *Fragmenta* (il dato è in Afriso 2009, p. 170).

³ Zancan 1998, pp. 161 - 171.

contengano *sia* il “canzoniere” di Gaspara Stampa propriamente detto, *sia* liriche che originariamente non avrebbero dovuto farne parte; oppure se tutte le liriche delle *Rime* siano da considerarsi parte di un unico canzoniere.

Anche in tempi molto recenti (almeno fino allo studio di Giorgio Forni intitolato *Oltre il classico. Come leggere il povero libretto di Gaspara Stampa*, oggi in Forni 2011) la critica si è interrogata sull’ordito del canzoniere stampiano qual è nella lezione della *princeps*, per capire se questo risponda ad un disegno almeno parzialmente sovrapponibile alla volontà della Stampa oppure se la morte prematura della poetessa ci abbia consegnato un canzoniere magari completo nel numero delle liriche, ma con un finale “da ricostruire”. Questa seconda ipotesi conduce evidentemente in un terreno molto scivoloso¹, ma fu proprio partendo da tali presupposti che, negli anni dieci del novecento, lo studioso Abdelkader Salza lavorò ad un riordino complessivo dei componimenti delle *Rime*. L’esito di tale lavoro fu la pubblicazione dell’edizione delle *Rime* del 1913, da lui curata: l’ordine delle liriche e il finale della *princeps* fu in buona parte modificato, secondo molti addirittura stravolto (Zancan 1998, Forni 2011, Bianchi 2013, Farnetti 2014, Farnetti 2017), eppure quell’edizione si impose a tal punto come la *vulgata* del testo stampiano che ancora oggi le edizioni commerciali del testo sono esemplate sull’ordine stabilito dal Salza.

Parlare dei contenuti delle *Rime* significa dunque necessariamente confrontarsi prima anche con la (breve) storia editoriale del testo, se non altro per prendere posizione a proposito del finale della storia che quel testo ci racconta: qualunque esso sia, il finale si trova nella *princeps*? Oppure si tratta di un canzoniere incompleto? Ha avuto ragione Salza ad apportare delle modifiche? Giudicare un libro prima di essere sicuri di averne capito l’epilogo non ci pare insomma una buona prassi.

Una descrizione delle edizioni delle *Rime* è già presente in Bianchi 2013 (pp. 35 - 50, davvero molto dettagliata) e prima ancora nel saggio di Marina Zancan cui si è fatto riferimento in precedenza: la nostra non vuole essere solo una ricognizione dei testimoni ma un resoconto del processo di stabilizzazione dell’ordine delle liriche nel testo e anche un’ipotesi di superamento delle posizioni del Salza.

I.

I tre studi di Abdelkader Salza comparsi nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (Salza 1913, Salza 1917 e Salza 1917_a) testimoniano la fitta rete di relazioni della Stampa all’interno della società e della cultura veneziana del suo tempo. Tuttavia durante l’arco della sua vita furono stampati soltanto tre suoi sonetti, che comparvero

¹ Non esiste alcuna tradizione manoscritta delle *Rime*. La prima forma stabile del testo è la *princeps*.

nel 1553 nell'antologia *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*¹. Si tratta di *Vieni, Amor, a veder la gloria mia* (foglio 68 verso, *Rime* 51); *O ora, o stella dispietata e cruda* (foglio 69 recto, *Rime* 70); *Fa' ch'io riveggia, Amor, prima ch'io moia* (foglio 69 recto, *Rime* 75): tutti e tre saranno presenti anche nella *princeps* del 1554, ma *Rime* 75, nel secondo emistichio dell'incipit, riporterà la variante *anzi ch'io moia*. Si tratta di una variante di poco conto, ma è l'unica di cui disponiamo, non avendo alcuna tradizione manoscritta delle *Rime*. Questa modifica andrebbe nella direzione di una maggiore fedeltà al modello dei *Fragmenta*: cfr. RVF 37, v. 106 “vederla anzi ch'io mora”; RVF 125, v. 45 “la dolce mia nemica anzi ch'io moia”².

La prima edizione delle *Rime* di Gaspara Stampa fu pubblicata postuma a Venezia nel 1554³, dal tipografo Plinio Pietrasanta. Chi la sfogliasse, incontrerebbe: a) La prima pagina che riporta titolo, autrice, nome del tipografo, luogo e data della stampa. b) Un'epistola firmata da Cassandra Stampa, che dedica la raccolta dei testi della “molto cara e molto amata sorella” al monsignor Giovanni Della Casa, poiché si dice sicura che così facendo rispetterà la volontà della “benedetta anima della amata sorella mia, se di là s'ha alcun senso o memoria delle cose di questo mondo, la quale vivendo ebbe sempre per mira vostra Signoria Reverendissima, come uno de' più belli lumi d'Italia”. c) In pagine non numerate, sette sonetti in morte e in lode della poetessa. I primi due sono scritti da Benedetto Varchi e rivolti a Giorgio Benzone⁴. Segue un sonetto di Giulio Stufa rivolto a Benedetto Varchi, cui risponde ancora il Varchi con un altro sonetto⁵. Poi un sonetto di Giorgio Benzone⁶ e due di Torquato Bembo⁷ d) Un'epistola scritta dalla Stampa e dedicata “Allo illustre mio signore”, Collaltino di Collalto, in cui, tra le lodi dedicate all'amato e la professione della propria estrema fedeltà, la poetessa fa esplicita menzione della volontà di fare delle sue liriche sparse un libro unitario (“mi son rissoluta di ragrunarle tutte in questo libro”; sul finire lo definirà “povero libretto”). e) Le liriche, in pagine numerate, organizzate come spiegheremo. Riferiremo anche alcuni particolari riguardanti la veste grafica dell'edizione che saranno d'aiuto per le riflessioni che seguiranno:

¹ IL SESTO LIBRO | DELLE RIVE | DI DIVERSI ECCEL | LENTI AVTORI | NUOVAMENTE RACCOLTE, ET | MANDATE IN LUCE | Con un discorso di GIROLAMO RUSCELLI | AL MOLTO REVERENDO, ET | HONORATISSIMO MOSIGNOR | GIORLAMO ARTUSIO | Con gratia & privilegio, IN VINEGIA A SEGNO DEL PUZZO, M. D. LIII.

² Nei *Fragmenta* ci sono molte occorrenze di *prima ch'io*, ma nessuna seguita dal verbo *morire*.

³ RIME DI MA= | DONNA GASPARA | STAMPA. CON GRATIA ET | PRIVILEGIO| In Venetia, per Plinio Pietrasanta / M. D. LIII.

⁴ *Benzon, se 'l vero qui la fama narra; Ben diss'io 'l ver, ch' alla colomba, e al cigno.*

⁵ *Stufa: Ben è ragion, Varchi gentil s'avampa. Varchi: Giulio, quel duol ch'entro 'l mio cor s'accampa.*

⁶ *Ben è d'alta vaghezza 'l mondo scarco*

⁷ *Or ne rendi al Tirreno il corso, e l'onde; Se 'l veder, e l'udir, splendor', e 'l canto.*

- i. Da p. 1 a p. 116 si susseguono 220 liriche: 216 sonetti, 2 sestine, una canzone e in conclusione (p. 115) una singolare ode saffica in cui l'io lirico si riferisce a sé stesso usando il maschile. Raccontano la storia dell'amore per Collaltino e (in parte molto minore) per il "secondo amore", tale Bartolomeo Zen¹. L'intestazione di p. 1 è occupata da un fregio nel quale è disegnato uno scudo circondato da un motivo floreale, cui segue il titolo *Rime di Madonna Gaspara Stampa*. Lo stesso fregio scudato era anteposto alla lettera dedicatoria "Allo illustre mio signore".
- ii. A pp. 117 e 118 vi sono due sonetti dedicati a Enrico II di Valois re di Francia e alla regina Caterina de' Medici.² A p. 117, dove compare il sonetto per il re, l'intestazione riporta un fregio con disegnato un volto dai tratti leonini circondato da un motivo floreale: segue il titolo *Al cristianissimo re di Francia, Henrico Secondo*. Lo stesso fregio leonino era anteposto alla lettera di Cassandra dedicata al Della Casa.
- A p. 118, dove compare il sonetto per la regina, nell'intestazione è riproposto il fregio scudato di p. 1: segue il titolo *Alla cristianissima reina di Francia, Caterina De' Medici*. Senza l'ausilio di fregi introduttivi né di titolazioni seguono immediatamente, da p. 119 a p. 152, 62 sonetti e una canzone: sono in massima parte dedicati a vari amici e letterati³ frequentati dalla poetessa, ma gli ultimi (p. 147 e ss.) tornano a parlare dell'amore per Collaltino, questa volta in un contesto che mescola cristianità e neoplatonismo.
- iii. Segue a p. 153, una sezione che riporta il titolo *Capitoli* preceduto dal fregio leonino: consta di 6 capitoli ternari.
- iv. Segue a p. 168 una sezione che riporta il titolo *Madrigali* preceduto dal fregio leonino: consta di 19 madrigali. Dopo l'ultimo verso dell'ultimo madrigale, compare la scritta *il fine*.
- v. Segue a p. 177 un sonetto in lode della Stampa scritto da Leonardo Emo⁴. La pagina porta nell'intestazione il fregio leonino.

¹ Il sonetto acrostico *Rime* 219 (le iniziali di verso compongono il nome *Bartholomeo Zen*) certifica che è lui il secondo amore. Parimenti acrostico è *Rime* 146 (*Conte Collaltin*).

² I due regnanti sono legati alla vicenda biografica di Collaltino. Le *Rime* infatti fanno continua menzione dei viaggi francesi del conte, che sicuramente nel 1549 combatté al servizio Enrico II per la riconquista della fortezza di Boulogne - sur - Mer.

³ Tra gli altri: Luigi Alamanni, Domenico Venier, Sperone Speroni, Girolamo Molin, Trifone Gabriele, Ortensio Lando, Leonardo Emo.

⁴ *Qual sacro ingegno o 'n prosa sciolta o n' rima*. A questo testo segue una *Tavola* che riporta i capoversi dei sonetti riuniti in ordine alfabetico per iniziale, e tra quelli con la stessa iniziale in ordine di occorrenza. Alla fine una pagina con gli *Errori incorsi nello stampare*.

Due ultime note: Forni (Forni 2011, p. 167) segnalò che il sonetto *Poiché da voi, signor, m'è pur vietato* (Rime 131, nel blocco *i.* del precedente elenco) compare identico nelle *Rime* del Berni date alle stampe nel 1555, qualche mese dopo quelle stampiane. L'esiguo lasso di tempo tra un'edizione e l'altra rende difficile attribuire certamente la maternità/paternità del sonetto all'una o all'altro. A p. 131 la *princeps*, tra le liriche del blocco *ii.*, ospita il sonetto *S'Amor Natura a nobil intelletto*, una lirica evidentemente non stampiana in quanto è dedicata proprio alla Stampa. La poetessa rispose per le rime con il sonetto *È si gradito e sì dolce l'obietto* (Rime 264, nella *princeps* segue il precedente a p. 131).

Anche la descrizione più meccanica e “fotografica” della *princeps* pone alcuni interrogativi riguardo l'ordine compositivo della raccolta e di conseguenza su quale fosse la volontà della Stampa a proposito del suo *povero libretto*. Le pagine fregiate sembrano suggerire (concentrandoci per un attimo sulle sole liriche, abbandonando le epistole e il sonetto di Emo) una struttura quadripartita: una prima parte composta dalle prime 220 liriche; una seconda parte che va dal sonetto per Enrico II alla sezione *Capitoli*; a seguire *Capitoli* e *Madrigali* costituirebbero la terza e la quarta parte. Le titolature parrebbero segnalare invece la diversa natura delle sezioni *Capitoli* e *Madrigali* rispetto al *corpus* di liriche descritte ai punti *i.* e *ii.*, e forse anche l'indipendenza dei due sonetti dedicati alla famiglia reale francese (anche se andrà notato che al sonetto dedicato a Caterina De' Medici non segue nessun fregio né titolo). Per ora ci limiteremo a dire che se la divisione per forme metriche degli ultimi due capitoli sembra obbedire ad un gusto organizzativo e ad una prassi editoriale cinquecenteschi¹, non c'è dubbio che almeno il blocco di liriche *i.* (ma noi crediamo anche il blocco *ii.*) conservi qualche memoria di un disegno organizzativo voluto dalla Stampa².

Anche dal punto di vista contenutistico vi sono alcune problematicità, una su tutte la contraddizione tra un canzoniere che parla di due amori (Collaltino e Bartolomeo Zen) e la dedicatoria che la Stampa gli avrebbe anteposto, nella quale ella si dice amante “fidissima e infelicissima” del solo Collaltino. Potrebbe essere un indizio che la lettera “Allo illustre mio signore” risale ad un periodo in cui il progetto di canzoniere non prevedeva un secondo amore.

¹ E sono quindi divisioni da attribuire con tutta probabilità al Pietrasanta e a chi con lui approntò l'edizione.

² Una singolare coincidenza vuole ad esempio che i sonetti n.ro 100 e 200 della *princeps* (si trovano nel blocco *i.*, rispettivamente alle pp. 56 e 105) descrivano il primo l'agognato arrivo in Italia di Collaltino che si trovava in Francia; il secondo la definitiva partenza di Collaltino dall'Italia per la Francia, che di fatto segna la fine della relazione tra l'io lirico e il conte.

Le ultime liriche del blocco *ii.* poi, dopo un intervallo di oltre cinquanta sonetti, tornano a parlare dell'amore per Collaltino (sembra "dimenticato" invece l'amore per Bartolomeo), questa volta inserendolo in un contesto dove convivono religiosità e neoplatonismo: testimoniano un passaggio dall'amore terreno e sensuale per il conte all'amore platonico per le sole sue virtù. Una di queste, *Mesta e pentita de' miei gravi errori* (*Rime* 311) nel il lessico e nella forma (*Mesta, pentita, gravi, errori*) rinvia tanto al primo sonetto del blocco *i.* ("Voi, ch'ascoltate in queste meste rime", v. 1) quanto al primo sonetto dei *Fragmenta* ("errori", "pentita", ma oltre l'incipit troviamo "vaneggiar"), rivendicando dunque la sua natura di "sonetto da canzoniere" e non di rima d'occasione o di semplice lirica religiosa.

Le interpretazioni di Forni e Zancan, che partendo da un principio di estrema fedeltà alla *princeps* giungono ad esiti fortemente divergenti, esemplificano due possibili approcci al testo. Forni, nel saggio precedentemente citato, sostiene che le prime 220 liriche da sole compongono coerentemente il *povero libretto* stampiano, mentre il resto della raccolta sarebbe composto da materiale poetico che ne avrebbe preceduto la stesura. Propone una suggestiva ma lambiccata lettura del "ciclo collaltiniano", che invero non ci convince del tutto: lo studioso afferma che l'ode conclusiva del blocco *i.* (p. 115 della *princeps*) sarebbe scritta dalla prospettiva di Collaltino, che piange per amore poiché la Stampa è ora tra le braccia di Bartolomeo Zen: "La Stampa trova infine in Bartolomeo Zen un nuovo amore che non cancella del tutto il primo ma più quieto e puro. Chi sia l'amante infelice [...] non è così arduo da intendere: al Collalto tocca ora un destino d'amore simile a quello che egli aveva imposto alla *misera Anassilla*" (Forni 2011, p. 189), nome con cui la Stampa si riferisce a sé stessa nelle *Rime*.

Zancan invece considera tutte le liriche delle *Rime* (compresi quindi capitoli e madrigali) parte della progressione di un unico canzoniere pur rendicontando un "apparente disordine" nell'ordito finale della silloge. La chiusura all'insegna dell'amore (i madrigali sono tutti a tema amoroso e prendono ispirazione dalla relazione con Collaltino), estranea alla cornice petrarchesca "errore - pentimento - redenzione" sarebbe uno dei tanti segni della proverbiale originalità della Stampa rispetto al modello dei *Fragmenta*. Non siamo troppo persuasi nemmeno da questa lettura delle *Rime*: capitoli e madrigali sono evidentemente separati dal resto delle *Rime*, nella veste grafica della *princeps* (le rispettive sezioni sono titolate), nella forma metrica (le prime 220 sono metricamente composite e la *princeps* le riunisce in un unico blocco, mentre si premura di separare appunto capitoli e madrigali) e nei contenuti. I madrigali, per esempio, a differenza dei sonetti, non riportano alcuno sviluppo narrativo all'"epica amorosa" Stampa/Collaltino/Bartolomeo, ed anzi tornano

su temi già trattati (le ferite per le frecce dell'Amore; la crudeltà del conte che non ricambia l'amore dell'io lirico; il desiderio amoroso) ma con la levità di toni propria del genere madrigale. Crediamo che madrigali e capitoli appartengano a una produzione stampiana parallela, anche se comunque ispirata dalla storia d'amore con il conte di Collalto: per quanto concerne i madrigali sembra che si tratti di poesia scritta per essere musicata e cantata (così Tower e Tylus in Stampa 2010, p. 10, che trovano d'accordo anche Bianchi 2013), mentre i capitoli (compresi quelli dedicati a Collaltino) hanno molto in comune da un lato con la poesia bucolica/pastorale e dall'altro con la poesia gnomica/morale.

Alla nostra opinione riguardo la struttura interna delle *Rime* sarà dedicato il capitolo conclusivo di questa panoramica sulla storia del testo stampiano.

Seguendo l'ordine cronologico di apparizione, segnaliamo due liriche che entreranno a far parte delle edizioni successive delle *Rime* a partire da quella del 1738: il sonetto *Dotto, saggio, gentil, chiaro Bonetto* (*Rime* 263) dedicato a Giovan Jacopo Bonetto e il capitolo morale / religioso *Felice in questa e più nell'altra vita* (*Rime* 298). Il sonetto comparve nel 1559 nella raccolta *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, opera di Lodovico Domenichi. Il capitolo invece era nella silloge *Nuova scelta di rime di diversi begli ingegni* allestita da Cristoforo Zabata (Genova, Bellone, 1573, pp. 194 - 198)¹. Su questo capitolo, scrive così Bianchi in Bianchi 2013:

Sull'autenticità di questo capitolo [...] Salza avanzò qualche dubbio, in quanto colei che lo scrive dice di essere una donna sposata [...]; ma forse a legittimare ancor più le perplessità attributive concorre il generale tono moralistico del componimento, sostanzialmente estraneo alle liriche religiose della Stampa.

Bianchi ipotizza che, se autentico, la Stampa lo avrebbe scritto per suor Angelica Paola Antonia de' Negri, con cui tenne una sicura corrispondenza epistolare (ci è pervenuta una lettera della suora, inclusa come vedremo nell'edizione delle *Rime* del 1738). Bianchi spiega però che il capitolo e i sonetti religiosi (come il già citato *Rime* 311) non furono composti per onorare la morte della stessa, giacché ella morì un anno dopo la Stampa (di capitoli e sonetti per una monaca parla ancora Zancan 1998).

La seconda edizione completa delle *Rime* arriva a quasi due secoli di distanza dalla *princeps*. Nel 1738 videro la luce le *Rime di Madonna Gaspara Stampa con alcune*

¹ Per la descrizione di questo testimone e dell'edizione delle *Rime* del 1882 ci affidiamo a quanto riportano Zancan 1998 e Bianchi 2013.

*altre di Collaltino e di Vinciguerra conti di Collalto e di Baldassare Stampa*¹: furono stampate da Francesco Piacentini e curate da Luisa Bergalli grazie all'aiuto di Apostolo Zeno e Gasparo Gozzi (futuro marito della Bergalli), per iniziativa e contributo di un discendente di Collaltino, il conte Antonio Rambaldo di Collalto.

L'edizione si apre con *a*) una lunga poesia della Bergalli dedicata al conte suo mecenate (*O tu che onori ogni scienza, ed arte*) *b*) Segue la lettera di Cassandra Stampa al Della Casa contenuta nella *princeps* *c*) Poi un avviso *A' lettori* nel quale la curatrice esplicita le proprie fonti, e avverte dell'inclusione del sonetto e del capitolo inediti di cui si è parlato in precedenza. *d*) Seguono le *Memorie intorno alla vita di Gaspara Stampa e intorno a Collaltino e Vinciguerra II conti di Collalto*, scritte da Antonio Rambaldo di Collalto e le *Testimonianze onorevoli*: una serie di contributi biografici (settecenteschi ma anche rinascimentali²) su Gaspara, Collaltino, il di lui fratello Vinciguerra II, e Baldassarre Stampa (fratello di Gaspara). Salza, in Salza 1917, nel capitolo *Gaspara Stampa nella malfida biografia settecentesca e nell'inedita biografia di Alessandro Zilioli*, provò che da questi contributi fu scientemente escluso quello di Zilioli, poiché riportava la notizia che la Stampa fosse una cortigiana. *e*) Seguono gli otto sonetti in morte e in lode della Stampa presenti anche nella *princeps* (quello conclusivo di Leonardo Emo fu unito ai primi sette). A questi furono aggiunti anche un sonetto di Girolamo Parabosco³, uno di Ippolita Mirtilla⁴, uno di Fioridano Malatesta⁵, ed anche il sonetto *S'Amor Natura a nobil intelletto*, che la *princeps* attribuiva alla Stampa. Da questa edizione in poi sarà definitivamente espunto dal *corpus* delle *Rime*⁶ *f*) Seguono le poesie di Gaspara, e poi quelle di Collaltino, di Vinciguerra II, e di Baldassarre Stampa. L'ordine delle liriche stampiane segue quello della *princeps*. *Dotto, saggio, gentil, chiaro Bonetto* rimpiazza il sonetto spurio; il capitolo ternario di dubbia attribuzione è posto alla fine della "sezione" dei capitoli. Non si può parlare propriamente di sezione perché la Bergalli mantenne distinti capitoli e madrigali senza però farli precedere da una titolatura che ne marcasse lo stacco nell'impaginazione, come accade invece nella *princeps*. *g*) In conclusione sono posti vari componimenti in lode della Stampa scritti dalla Bergalli, Antonio Rambaldo di Collalto e altri loro contemporanei. In più, sono incluse epistole (tra cui quella, come

¹ RIME | DI MADONNA | GASPARA STAMPA; | CON ALCUNE ALTRE | DI COLLALTINO, E DI VINCIGUERRA | CONTI DI COLLALTO: | E DI BALDASSARE STAMPA. | Giuntovi diversi componimenti di varj Autori | in lode della medesima. | IN VENEZIA, | MDCCXXXVII | Appresso Francesco Piacentini.

² Tra i quali la dedicatoria a Gaspara Stampa che Francesco Sansovino antepose alla sua edizione dell'*Ameto* di Boccaccio.

³ *Se mira il ciel questa divina Stampa.*

⁴ *O sola qui tra noi del ciel fenice.*

⁵ *Si dolci sa il mio sol tesser gli inganni.*

⁶ Salvo ricomparire in Tower-Tylus 2010, edizione americana esemplata sulla *princeps*.

anticipato, di suor Angelica Paola Antonia de' Negri) e dedicatorie cinquecentesche che fanno menzione della Stampa e di Collaltino.

In questa edizione, frutto di un lavoro documentaristico encomiabile ma troppo “provinciale” - interessato più ad elogiare la famiglia Collalto che ad approfondire il testo stampiano - le *Rime* sembrano un po' incastrate nel copiosissimo paratesto. La Bergalli inaugurò l'abitudine di presentarle ai lettori accompagnate dalle liriche del fratello e dei rampolli cinquecenteschi della famiglia Collalto; abitudine che durò fino all'edizione del 1913.

Anni di disinteresse separarono ancora la seconda dalla terza edizione delle *Rime* che comparve a più di un secolo di distanza dalla seconda, nel 1877, a cura di Pia Mestica Chiappetti¹. La curatrice eliminò i sonetti cinquecenteschi in lode e in morte della Stampa presenti nella *princeps*, lasciando soltanto le lettere di Cassandra e Gaspara (in quest'ordine) precedute da una prefazione e una biografia della poetessa. Le liriche della Stampa, numerate, seguono l'ordine dell'edizione del 1738 con alcune novità nell'impaginazione. I testi sono numerati in base al metro: dopo l'ode saffica conclusiva (*Rime* 223, che la Mestica Chiappetti chiama canzone) segue una sezione intitolata *Rime di vario argomento* che comprende tutte le restanti liriche tranne capitoli e madrigali, che invece tornano ad avere una titolazione (e una numerazione) autonoma come nella *princeps*. A seguire, la curatrice ripropone le poesie di Collaltino, Vinciguerra II e Baldassarre Stampa. Con lo stesso ordine e lo stesso sfoltimento del paratesto iniziale le *Rime* compaiono nella raccolta *Rime di tre gentildonne del secolo XVI*², curata da Olindo Guerrini e stampata nel 1882, che riuniva le *Rime* di Colonna, Stampa (e Collaltino e Vinciguerra II e Baldassarre) e Gambara.

Risale al 1913 l'edizione curata da Abdelkader Salza³, che riporta le *Rime* della Stampa e quelle di Veronica Franco (in quest'ordine). È particolarmente importante per la ricezione del canzoniere stampiano perché, come si diceva, è ancora oggi la base su cui sono esemplate le edizioni commerciali italiane delle *Rime* (Stampa 1954, aggiornata poi nel 1976). Ciò non di meno, è l'edizione meno fedele all'ordine della *princeps*.

Salza divide l'opera in due sezioni, *Rime d'amore* e *Rime varie*: nella prima pone tutte le poesie dedicate a Collaltino⁴ (ivi compresi i madrigali, 4 capitoli a tema amoroso, e qualche lirica da lui considerata “fuori posto” tra quelle esterne alle prime

¹ *Rime di Gaspara Stampa novamente pubblicate*, per cura di Pia Mestica Chiappetti, Firenze, G. Barbera, 1877.

² *Rime di tre gentildonne del secolo XVI*, a cura di Olindo Guerrini, Sonzogno, Milano, 1882.

³ Stampa - Franco 1913.

⁴ Dalle quali espunge, per collocarla nella sezione *Rime Varie*, *S'io non avessi al cor già fatto un callo* (*Rime* 283).

220 liriche) e a Bartolomeo Zen, per un totale di 245 liriche; nella seconda le restanti 66 liriche. In più, all'interno delle rispettive sezioni, apporta ulteriori mutamenti all'ordine dei componimenti, soprattutto tra le *Rime varie*: pone in chiusura della seconda sezione (da *Rime* 299 a *Rime* 311) gli otto componimenti a carattere religioso di cui si parlava nella descrizione della *princeps* preceduti da una serie di cinque liriche¹ che la Stampa scrisse in lode di una donna morta conservando la sua castità². La logica sottesa a questo riordino, anche se non è ammesso esplicitamente, sembra quella di ricreare nelle *Rime* della Stampa un itinerario amoroso simile a quello compiuto dall'io lirico del *Canzoniere* di Petrarca³, in cui l'io lirico nel finale sostituisce gli amori terreni con l'amore per Dio. Il paratesto di liriche in lode e in morte della poetessa, arricchito da altri sei testi⁴, è relegato in una *Appendice* quadripartita immediatamente successiva alle *Rime varie*: la prima parte dell'appendice è dedicata appunto alle liriche in lode e in morte, la seconda alle poesie di Baldassarre Stampa, la terza a quelle di Collaltino, la quarta a quelle di Vinciguerra II (leggiamo un giudizio di valore nell'ordine della loro presentazione). L'epistola di mano della Stampa "Allo illustre mio signore" introduce le *Rime*, quella di Cassandra a Giovanni Della Casa è riportata a titolo informativo nelle *Note* conclusive dell'edizione.

Nel panorama della critica stampiana Salza è sicuramente l'autore più divisivo: sia per quanto riguarda gli studi inerenti alla biografia della poetessa (a lui si deve la prima presa di posizione forte riguardo il suo essere una cortigiana) sia per la sua edizione delle *Rime* così discorde dalla *princeps*, i critici a lui successivi tendono a dividersi in *pro* e *contro* Salza⁵.

Lasciando da parte le partigianerie, valuteremo l'importante eredità che questa edizione ha lasciato nella ricezione delle *Rime*. Innanzitutto la serie di liriche in lode e

¹ Nella *princeps* si trovano tra p. 122 e p. 125.

² Non è chiaro chi sia la donna a cui sono dedicati questi sonetti e la canzone, ma un indizio potrebbe darlo *Rime* 302, che varrà la pena leggere per intero prestando attenzione ai corsivi: "Quelle lagrime spesse e sospir molti, / che mandan fuor i tuoi figli dilette, / poi che salisti al regno degli *elette*, / alma felice, che dal ciel n'ascolti, // sien da la vera tua pietate accolti / qual si conviene a' lor ardenti affetti; / e quei pensier or casti e benedetti / sieno a la cura lor, se mai fûr, vòlti. // *E, sì come qua giù fosti lor guida* / e madre e scorta, così su dal cielo / sii lor la vera tramontana e fida; // *sì che tutti infiammati di quel zelo, / che per dritto sentier a te ne guida, / di quest'ombre qua giù squarciamo il velo.*"

Si parla di una donna *eletta*, guida dei *pensieri* dei *propri figli*, pensieri che grazie al suo esempio saranno *infiammati* di zelo. Crediamo che chiunque fosse questa donna doveva avere un ruolo di rilievo nell'Accademia degli Infiammati: la Stampa conosceva bene Sperone Speroni, membro illustre di quell'Accademia, ma anche altri membri come Luigi Alamanni, Benedetto Varchi e Francesco Sansovino, e forse ne fece parte lei stessa.

³ Gli spostamenti da lui operati, poesia per poesia, sono spiegati nelle note all'edizione, pp. 372 - 373.

⁴ Tra questi, "in morte ma non certo in lode di Gaspara" (Bianchi 2013, p. 49) il sonetto anonimo *Fermati, viator, se saper vuoi*: il perfido e anonimo epitafraso di cui si è parlato nel capitolo dedicato alla vita della Stampa.

⁵ L'ultimo, cronologicamente, dei "contro Salza" è, abbiamo già visto, Forni in Forni 2011.

in morte della poetessa fu “declassata” al grado di appendice; Salza poi scorporò definitivamente l’epistola di Cassandra dalla silloge; e soprattutto, relegò nell’appendice anche il codazzo delle (mediocri) poesie di Baldassarre, Collaltino, e Vinciguerra II: ci pare che dell’edizione del Salza non sia mai stata opportunamente messa in luce l’autonomia e l’autosufficienza accordata dal critico alle liriche della Stampa, che ricominciarono a respirare dopo secoli in cui sembravano soffocate dal paratesto. Si obietterà che invero egli sostituì il paratesto con le liriche di Veronica Franco: tuttavia questo ci sembra un modo sottile con cui lo studioso intese continuare la sua principale “battaglia”, cioè quella di affermare che la Stampa, come la Franco, fosse una cortigiana. Per quanto riguarda i giudizi critici ed estetici invece, Salza non ha dubbi:

“Io non esito ad affermare che la Stampa e la Franco sono le due più caratteristiche poetesse del cinquecento. Il canzoniere della prima [...] è pervaso da un’onda di sentimento che soverchia non poche volte la maniera tradizionale”. (Stampa - Franco 1913, p. 366)

Collaltino è invece un compositore di sonetti di “scarso pregio” (Salza 1913, p. 51). Se fino all’edizione del 1913 non poteva darsi Gaspara Stampa senza Collaltino di Collalto (e Vinciguerra II, e Baldassarre, e Cassandra, e i sonetti in lode e in morte...) da qui in poi la fama della poetessa oscurerà quella dell’amato, con buona pace di Antonio Rambaldo di Collalto, che finanziò l’edizione del 1738 delle *Rime* anche con lo scopo di rinverdirne la memoria.

L’altro grande pregio dell’edizione del Salza fu quello di riportare l’attenzione sul tema del riordino del testo stampiano, riprodotto nelle altre edizioni senza che ciò sollevasse questioni filologiche e critiche. Salza riordinò le poesie sicuramente con eccessiva disinvoltura e con un rigore metodologico discutibile: come abbiamo avuto modo di dire, l’inclusione dei madrigali e dei capitoli all’interno del nucleo delle 220 liriche è a nostro avviso una grossa forzatura. Tuttavia le sue posizioni “interventiste” nei confronti del testo sono diventate con gli anni una sorta di palestra sulla quale si formarono le posizioni più “puriste” di Forni, Zancan, ma anche Tower-Tylus (ne parleremo) e le varie nostalgie della *princeps* lamentate dalla critica che si rifà ai *cultural studies* e ai *gender studies* (Farnetti).

La nozione di “canzoniere incompleto” o di canzoniere “da riordinare” che emerge dagli studi del Salza tiene peraltro conto di una prassi compositiva che interessa molti canzonieri, *in primis* quello di Petrarca: le singole liriche nascono spesso molto prima del progetto di riunirle in un unico canzoniere, e lo stesso progetto base di un canzoniere può risentire col tempo di “scosse di assestamento” e subire revisioni

drastiche. In questo senso, il dato anagrafico relativo alla Stampa avrà un suo peso. Il Gorni, nella sua già citata disamina sulla forma canzoniere, cita come esempi di canzonieri finiti e strutturati sul modello Alfa - Omega quelli del Petrarca, del Bembo, di Celio Magno e del Della Casa: l'ultima fase sicura dell'elaborazione testuale dei *Fragmenta* è del 1374, cioè quando il poeta aveva 70 anni; la prima edizione delle *Rime* del Bembo è del 1530, quando Bembo aveva 60 anni; le *Rime* di Celio Magno furono pubblicate nel 1600, due anni prima della morte del poeta all'età di 66 anni; Della Casa, quando morendo ci lasciò un canzoniere concluso, aveva 53 anni. La Stampa è morta che non ne aveva nemmeno 30¹. Nonostante la pratica dello scrivere poesie, perlomeno di quelle di maggior valore, solitamente coincide con la prima stagione della vita di un poeta, i canzonieri sono in genere riveduti e corretti per una vita intera prima di essere dati alle stampe, per il loro valore di retrospettiva sulla (pseudo)biografia (non solo amorosa) di chi li ha scritti.

In conclusione, segnaliamo le due edizioni complete delle *Rime* successive a quella del Salza: quella curata da Gustavo Rodolfo Ceriello e pubblicata da Rizzoli nel 1954 (successivamente aggiornata e ripubblicata nel 1976 con una introduzione di M. Bellonci), e quella americana, edita nel 2010, frutto del lavoro di Troy Tower e Jane Tylus. Come detto, l'edizione del 1954 rispetta l'ordine delle liriche modificato dal Salza; l'edizione Tower-Tylus invece ritorna all'ordine della *princeps*, reinserendo nel *corpus* il sonetto spurio *S'Amor Natura al nobile intelletto* ma espungendo il sonetto per Giovanni Jacopo Bonetto ed il capitolo di dubbia attribuzione.

II.

L'esame delle edizioni delle *Rime* denota che la stabilizzazione del testo era pressoché conclusa già con l'edizione del 1738, che comprendeva tutte le liriche attribuibili alla Stampa a noi pervenute. La *crux* rimase essenzialmente l'ordine (o il disordine) con cui le liriche compaiono nel testo, e dopo l'edizione Stampa - Franco 1913 (la più interventista nei confronti del testo) in anni più recenti si segnala una netta inversione di tendenza, indirizzata al massimo grado possibile di rispetto dell'ordine della *princeps*. Tuttavia, questa tendenza che abbiamo ironicamente definito “nostalgia della *princeps*” e che spinge verso un superamento dell'edizione del 1913, sembra più mossa da (giuste) considerazioni critico-ermeneutiche che da motivi filologici. Prendiamo ad esempio questi passi tratti, in ordine cronologico, da Zancan 1998, Forni 2011 e Bianchi 2013.

¹ Una parziale eccezione potrebbe essere Veronica Franco che pubblicò le sue Terze rime nel 1575, quando aveva 29 anni. Ma non si tratta di una silloge e non di un canzoniere.

L'analisi della struttura del canzoniere porta invece ad una riflessione in particolare sulla prima e sulla quinta edizione del testo. La prima è la più vicina nel tempo alla sua autrice, è quella in cui è possibile immaginare presente almeno in parte la sua intenzione [...]. L'edizione del 1913 curata da Salza" sarebbe "la più lontana, non solo nel tempo" perché "tutte le rime ad argomento religioso sono disposte in un gruppo a chiudere il canzoniere. Disposto in questa struttura, il canzoniere di Gaspara ne narra la storia d'amore, di trasgressione e di riscatto". (Zancan 1998).

Ricordiamo che secondo Zancan le *Rime* come le presenta la *princeps* sarebbero tutte parte di un unico canzoniere, dal primo sonetto all'ultimo madrigale: essendo i madrigali a tema amoroso, nel finale non vi sarebbe dunque "riscatto" ma la rivendicazione della bellezza dell'amore terreno continuerebbe dal principio alla fine. Forni invece è dell'idea che solo le prime 220 liriche delle *Rime* possano definirsi propriamente "canzoniere". Nello studio Forni 2011 si pone subito in posizione antitetica rispetto a Salza definendo "fantasticherie documentarie" i suoi studi sulla biografia della Stampa, e a proposito dell'ordine delle *Rime* in Stampa - Franco 1913, prima di proporre il suo modello di lettura, scrive che è fuorviante dal punto di vista critico/interpretativo in quanto

La Stampa compiva invece un'operazione inversa: anziché separare il campo immobile e definitivo della poesia spirituale, isolava quello mutevole delle passioni umane entro una partitura narrativa di racconto sentimentale. Non che la sua ispirazione non porti traccia di inquietudini religiose e penitenziali, ma esse non paiono incluse nell'impianto del suo canzoniere, nel "povero libretto" per Collaltino di Collalto. (Forni 2011, p. 182)

Dopodiché, trova nell'analisi della veste grafica della *princeps* dei suffragi alla sua tesi, giacché egli sostiene che tra p. 116 e p. 117 "lo spazio del libro" si presenta "bipartito anche visivamente da un fregio a p. 117". Proprio sulla natura di questi fregi torneremo anche noi tra non molto. Bianchi nel suo studio sul petrarchismo femminile in Veneto non propone nessuna riorganizzazione del testo, ma fa proprie le parole di Mussini Sacchi¹ che parlava a proposito dell'edizione del 1913 di "ricostruire una storia d'amore espungendone testi apparentemente non coerenti con l'ipotizzato svolgimento narrativo" basato sui *Fragmenta*, ponendo "in chiusura dell'intero *corpus* poetico le rime di argomento religioso o di pentimento, nel rispetto di un ideale modello petrarchesco".

È abbastanza chiaro che a "dare fastidio" nell'edizione del 1913 non è tanto l'accorpamento di capitoli e madrigali al primo blocco di liriche per Collaltino, quanto

¹ Mussini Sacchi 1998, p. 49, nota 18.

la nuova “zona Omega” che avrebbero le *Rime*, composta dalle liriche di stampo più petrarchista/neoplatonico, penitenziale e religioso: eppure si tratta di due storture filologicamente equivalenti, ed equidistanti dall’orditura della *princeps*. Anzi, da un punto di vista puramente quantitativo, capitoli e madrigali compiono un percorso a ritroso di molte più pagine rispetto alle rime religiose, passando dall’essere l’ultimo blocco di liriche all’entrare a far parte del primo. Per di più si tratta di uno spostamento che interessa ben 25 liriche: le liriche religiose invece sono solo 13. La chiusura in senso petrarchista-religioso ipotizzata dal Salza sembrerebbe però tradire le immagini che la Stampa offre di sé stessa come poetessa e come donna nelle sue liriche più celebri: immagini che si compenetrano nella novità di un canzoniere femminile dedicato a due amori diversi, che disattende tanto modello di Petrarca¹, quanto soprattutto gli usi e i costumi a lei contemporanei, che richiedevano la fedeltà amorosa alle donne, ma non agli uomini.

Proprio la libertà con cui la Stampa affronta il passaggio da un amore all’altro, ma anche quella con cui si accosta a temi come l’infedeltà, la sessualità, gli amori adulterini, ha fatto sì che, nonostante i lavori sulla poetessa ascrivibili al filone dei *cultural studies* rifiutino l’etichetta di cortigiana², ci sia una generale concordanza nel riconoscere nella Stampa almeno una “donna libera”, dotata di una sensibilità molto moderna per il suo tempo³. Questa sensibilità dunque ne avrebbe fatto una donna ben inserita nella società veneziana, in grado di far valere il proprio *status* di donna e poetessa in quella stessa società veneziana in tal senso ancora renitente⁴, o addirittura una entusiasta amante della vita (qualsiasi cosa ciò significhi)⁵. Tutte qualità che, come si può leggere anche nelle parole citate di Forni, non sembrano essere in sintonia con un canzoniere che, nel finale, si spegnerebbe in un’atmosfera di ritrovata religiosità.

A questo punto scegliamo anche noi di ritornare alla *princeps*, per verificare quanto la chiusa “petrarchista - religiosa” dell’edizione 1913 si distanzi dall’ordine che le

¹ Ma non dal petrarchismo *in toto*, che già nella “prima generazione” di lirici conosce canzonieri dedicati a più amori: pensiamo agli *Amorum libri tres* di Boiardo.

² Il recentissimo Farnetti 2017 parla di “clamorosi fraintendimenti” (p. 21).

³ Speriamo che il nostro contributo nel capitolo precedente abbia contribuito almeno in parte a far luce in questa zona grigia.

⁴ “È facile quindi pensare che Gaspara, che già godeva di un indiscusso successo mondano, abbia potuto progettare per sé, con il canzoniere, un’affermazione più alta, un riconoscimento diverso e duraturo della sua *nobiltà et eccellenza*. In questo senso” si può parlare di “una figura intellettuale femminile in qualche modo dissonante ... o non prevista in quella forma nella società letteraria” di Venezia. (Zancan 1998).

⁵ Questa è in verità un’estremizzazione della posizione precedente che non ci trova del tutto d’accordo. Tuttavia è ribadita in Farnetti 2017 che parla delle *Rime* come di un canzoniere “all’insegna della positività e dell’autodeterminazione” (p. 19).

liriche hanno nella *princeps*. Riepiloghiamo con uno schema le principali differenze nell'ordine delle liriche tra la *princeps* e l'edizione curata da Salza.

1554	1913
i. 220 liriche dedicate a Collaltino e Bartolomeo.	a. 245 liriche dedicate a Collaltino e Bartolomeo (le prime 220 + 3 liriche del gruppo ii. della <i>princeps</i> + 4 dei sei capitoli + 19 madrigali – una lirica non dedicata a Collaltino).
ii. Due liriche dedicate ai regnanti di Francia cui seguono altre 63 liriche.	
iii. Capitoli	
iv. Madrigali	b. Le restanti 66 liriche, chiuse da 13 componimenti a tema religioso.

Leggendo le *Rime* dal testo della *princeps*, si nota che le tre liriche che Salza prelevò dal gruppo ii. della *princeps* non sono tre liriche qualsiasi, ma sono le *ultime tre* di quel gruppo. In particolare si tratta di:

- *Virtuti eccelse e doti illustri e chiare* (*Rime* 204, CCLXXXIII della *princeps*)
- *Quel disir, che fu già caldo ed ardente* (*Rime* 205, CCLXXXIV)
- e l'ultima *Canta tu, musa mia, non più quel volto* (*Rime* 206, CCLXXXV)

Sono tre sonetti riferiti a Collaltino in cui l'io lirico, dopo aver attraversato una sorta di crisi religiosa, afferma di non voler più amare la bellezza terrena e caduca dell'amato ma le sue "virtù eccelse", la sua bellezza spirituale e caratteriale. Che ciò sia dovuto ad una rinnovata fede lo spiega meglio tra gli altri il secondo dei tre sonetti, dove al v. 3 si legge che è stata "l'alta mercé di Dio" ad aver cambiato la direzione di "quel disir ... caldo e ardente" verso un "più fido oriente". Il tritico, che Salza arbitrariamente pone tra la fine dell'amore per Collaltino e l'inizio di quello per Bartolomeo¹, ha un tono evidentemente riepilogativo², che giustifica la sua posizione liminare all'interno del blocco ii. della *princeps*, quello che precede la sezione a sé stante dei *Capitoli*. In particolare ci soffermeremo su *Canta tu, musa mia, non più quel volto*:

Canta tu, musa mia, non più quel volto,
 non più quegli occhi e quell'alme bellezze,
 che 'l senso mal accorto par che prezze,
 in quest'ombre terrene impresso e involto;

¹ Nell'edizione del 1913 *Rime* 207 è il primo sonetto in cui la Stampa menziona "novi lacci e nove faci" di Amore.

² Tornando alle posizioni di Forni e Zancan, è sicuramente più conclusivo sia dell'ode 220 (il finale secondo Forni) sia dell'ultimo dei madrigali (il finale secondo Zancan). Il fatto poi che il finale del blocco ii. della *princeps* interessi più liriche lo rende un finale "preparato", un congedo meno brusco.

ma l'alto senno in saggio petto accolto,
mille tesori e mille altre vaghezze
del conte mio, e tante sue grandezze,
ond'oggi il pregio a tutti gli altri ha tolto.

Or sarà il tuo Castalio e 'l tuo Parnaso
non fumo ed ombra, ma leggiadra schiera
di virtù vere, chiuse in nobil vaso.

Quest'è via da salir a gloria vera,
questo può farti da l'orto a l'ocaso
e di verace onor chiara ed altera.

La Stampa sembra davvero tirare le somme della sua esperienza amorosa. Bianchi, a proposito di questi tre sonetti parla di una “volontà tutta retorica di riscrittura alternativa di quella storia d'amore, in qualche misura imitativo-competitiva nei confronti del modello rappresentato da Vittoria Colonna” (Bianchi 2013, p. 66). Bianchi non avrà torto, giacché Colonna era, negli anni in cui la Stampa scriveva le sue *Rime*, un vero e proprio nume tutelare della poesia al femminile: che sia però un esercizio retorico o una ritrattazione sentita dei contenuti delle *Rime*, il fatto è che dopo il lunghissimo abbaglio per la forma sensibile di Collaltino dovuto al “senso mal accorto”, la poetessa, nel momento di congedarsi dalla prima parte delle *Rime* per passare ai *Capitoli*, chiama in causa la sua musa per cantare ora la bellezza interiore e spirituale dell'amato¹. Ciò non significa che da qui in poi ella debba per forza ricominciare con un nuovo “casto” canzoniere per Collaltino: credo che il sonetto sia più importante per il suo valore riepilogativo e di compiuta palinodia da un amore terreno ad un amore platonico/religioso. Si noti la concentrazione di negazioni e particelle negative della prima quartina (*non, non, mal*), con la quale la Stampa rinnega i principali oggetti del desiderio delle prime 220 liriche per il conte, dove le lodi per il *volto*, gli *occhi* e le *bellezze* dell'amato si sprecano e dove i *sensi amorosi* (*Rime* 33, v. 13) sono stati la bussola dell'io lirico nel mare delle passioni².

¹ Distinzioni tra l'aspetto e l'interiorità dell'amato non sono un tema inedito riservato a questi ultimi componimenti. *Rime* 55 e *Rime* 56 ad esempio, sono un dittico di sonetti che nella finzione letteraria vengono rivolti a tutti gli artisti del mondo (*Rime* 55, v. 1 “Voi, che 'n marmi, in colori, in bronzo, in cera”). Nel primo la Stampa invita gli artisti a ritrarre Collaltino con questo monito “Ritraggete 'l mio conte e siavi a mente / qual è dentro ritrarlo, e qual è fore”, vv. 9 - 10. Nel secondo chiede agli artisti un ritratto di sé stessa sia nell'aspetto sia nell'anima. In *Rime* 26 e in *Rime* 153, la poetessa parla invece di un “occhio interno”, caratteristica di chi ama con amore sincero, in grado di vedere nel cuore dell'amato.

² La metafora del “pelago delle passioni” è nella dedicatoria a Collaltino, “Allo illustre mio signore”.

E si noti anche il tono esortativo e benaugurante delle terzine per l'avvenuta agnizione che "Quest'è via da salir a gloria vera" (v. 12). Il dimostrativo *questa* indica una implicita presa di distanza da *quella via*: una via che, se *questa* porta alla *gloria vera*, avrebbe portato ad una gloria *falsa*. Il riferimento al tema dell'amore come "ricerca della gloria", collega inequivocabilmente questo sonetto (che potrebbe essere) conclusivo con il primo sonetto delle *Rime*:

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.

In questo senso, l'amore terreno per Collaltino avrebbe condotto l'io lirico/Stampa ad una gloria falsa; l'amore per Collaltino dopo l'avvenuta intercessione di Dio, la condurrà invece ad una gloria vera.

Invero il riferimento alla *musa mia* (v. 1) mal si sposa con il clima di rinnovata religiosità, ma crediamo abbia un valore prettamente metaletterario, di esortazione alla scrittura. Questa convivenza tra fede e pantheon classico non è per altro una novità nella lirica cinquecentesca: sia perché la Stampa già nella zona iniziale delle *Rime* alterna sonetti riferiti al *Creatore* (*Rime* 2) ad altri in cui ella afferma di voler scalare il *Parnaso* e l'*Elicona* (*Rime* 10); sia perché non è lei la prima a far convivere Dio e muse nello stesso sonetto. Si pensi al sonetto incipitario delle *Rime* del Bembo:

Dive, per cui s'apre Elicona e serra,
use far a la morte illustri inganni,
date a lo stil, che nacque de' miei danni,
viver, quand'io sarò spento e sotterra.

Ché potranno talor gli amanti accorti,
queste rime leggendo, al van desio
ritoglier l'alme col mio duro exempio,

e quella strada, ch'a buon fine porti,
scorger da l'altre, e *quanto adorar Dio*

*solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio.*¹

Piuttosto, l'invocazione alla musa (con il tema della palinodia) rivela ancora una volta la natura liminare e conclusiva di *Canta tu, musa mia, non più quel volto*: ricordiamo ancora che la *princeps* gli riserva infatti una posizione liminare, giacché è l'ultimo sonetto delle *Rime*, collocato appena prima della sezione intitolata *Capitoli*. Si è detto che il "trittico della palinodia" fa mostra nei contenuti di essere il seguito di una ritrovata religiosità. E infatti, leggendo le *Rime* come le riporta la *princeps*, il trittico è preceduto da un gruppo di otto sonetti religiosi in cui la Stampa parla di una ritrovata religiosità, anche se il ricordo di Collaltino è sempre presente e pronto a riaffiorare. Si tratta di otto delle tredici liriche religiose che Salza pone alla fine delle *Rime Varie*². Riportiamo gli incipit nell'ordine in cui compaiono nell'edizione del 1554:

- *Di queste tenebrose e fiere voglie (Rime 304, CCLXXV nella princeps)*
- *Quelle piaghe profonde e l'acqua e 'l sangue (Rime 305)*
- *Signor, che doni il paradiso e tolli (Rime 306)*
- *Mesta e pentita de' miei gravi errori*³ *(Rime 311)*
- *Volgi a me, peccatrice empia, la vista (Rime 307)*
- *Purga, Signor, omai l'interno affetto (Rime 308)*
- *Volgi, Padre del cielo, a miglior calle (Rime 309)*
- *Dunque io potrò, fattura empia ed ingrata (Rime 310)*

Questi sonetti testimoniano tutti un pentimento per gli errori commessi indugiando troppo e troppo a lungo negli amori terreni (si notino negli incipit "tenebrose e fiere voglie", "miei gravi errori", oppure in *Rime 304*, v. 3 "van disio fallace e frale"): l'io lirico implora Dio di riportarla entro il "miglior calle", che permette di ascendere "ove, amando il nome tuo, si sale / a fruire dei tesori del tuo regno". Di questi, leggiamo in particolare quello che nell'edizione 1913 è *Rime 306*:

Signor, che doni il paradiso e tolli,
doni e tolli a la molta e poca fede

¹ Tutte le citazioni dalle *Rime* di Bembo sono tratte da Bembo 1966.

² Come detto, le liriche religiose dislocate dal Salza sono in tutto 13, ma le prime 5 (*Rime 299 - Rime 303*) si trovano una di seguito all'altra da p. 122 a p. 125 nel mezzo del secondo blocco di liriche, nello stesso ordine in cui le dispone Salza: sono quelle dedicate alla donna morta mantenendo inviolata la propria castità. In questo caso, quella di Salza fu una vera e propria forzatura dell'ordine della *princeps*.

³ Questa è la lirica che Salza sceglie per chiudere le *Rime*, probabilmente in virtù della sua somiglianza con RVF 1 e in parte con *Rime 1*. Anche in questo caso, quella di Salza fu una forzatura.

(per opre no, ch'a sì larga mercede
sono i nostri operar deboli e folli),

da' tuoi alti, celesti e sacri colli,
ov'è 'l soggiorno tuo proprio e la sede,
china gli occhi al mio cor, che mercé chiede
del suo fallir co' miei umidi e molli.

E, perché suol la tua grazia sovente
abuondare, ove il fallo è via maggiore,
per mostrar la tua gloria maggiormente,

nel petto mio, ricetta d'ogni errore,
entra col foco tuo vivo ed ardente,
e, spento ogn'altro, accendivi il tu' amore.

Lo abbiamo scelto tra gli altri perché presenta molti punti di contatto con i sonetti incipitari delle *Rime*: riprendendo la terminologia di Gorni a proposito dei canzonieri, potrebbe trattarsi di un sonetto appartenente alla zona Omega delle *Rime*, che si collega idealmente alla zona Alfa.

Ad un lettore che percorre il sentiero del canzoniere stampiano da *Rime* 1 fino a qui, non può non saltare agli occhi la descrizione che la Stampa fa del Paradiso ai vv. 5 - 6: “da' tuoi alti, celesti e sacri colli, / ov'è 'l soggiorno tuo proprio e la sede”. Il *colle* nelle *Rime* è il *senhal* di Collaltino almeno a partire da *Rime* 3:

che meraviglia fia s'alza ed estolle
me bassa e vile a scriver tanta pièta
quel che può più che studio e che pianeta,
il mio verde, pregiato ed alto colle? (vv. 5 - 8)

Il *colle* in un certo senso sostituisce il *lauro* dei *Fragmenta*: la scalata del colle porterà alla Stampa contemporaneamente la gloria poetica e l'amore del conte. In questo senso, nei sonetti del ritorno alla fede, Dio ha scalzato Collaltino dal posto che più propriamente gli spetta e lo identifica. Ma non solo, nelle terzine Dio prende il posto di Collaltino anche nel *petto* della Stampa, che d'ora in poi vuole essere solo un *ricetto* di fede. Si noti invece cosa scriveva la Stampa in *Rime* 2. Era vicino il giorno di Natale del 1548,

quando degnò l'illustre mio signore,
per cui ho tanti poi lamenti sparsi,

potendo in luogo più alto annidarsi,
farsi nido e ricetto del mio core.

Ond'io sì rara e sì alta ventura
accolsi lieta; e duolmi sol che tardi
mi fe' degna di lei l'eterna cura. (vv. 5 - 11)¹

Collaltino è fin da subito nelle *Rime* una *figura christi*: con una “lietezza quasi materna” (Bianchi 2013, p. 56) la Stampa accoglie dentro di sé facendosi *ricetto* l'amore per il conte, trasfigurato nell'immagine stessa del conte. Si tratta di un'immagine (poeticamente molto evocativa) che pur ponendo l'esperienza amorosa dell'io lirico sotto l'egida della religiosità, è ad un passo dalla blasfemia: il doppio paragone io lirico/Madonna - Collaltino/Gesù è quasi una sovrapposizione, un'identità. Per di più, il fatto che il giorno dell'innamoramento quasi coincida con il giorno dell'Incarnazione di Dio (a differenza dei *Fragmenta*, dove avviene di Venerdì Santo) dà a questo quadro religioso una valenza corporale, carnale, molto poco spirituale. Per questo, in *Rime* 306, alla fine di un percorso in cui l'amore terreno ha avuto il sopravvento sull'iniziale ispirazione cristiana, l'io lirico/Stampa sente il bisogno² di riconsegnare a Dio il posto privilegiato all'interno del proprio cuore, che ospitando un Collaltino viepiù terreno ed “in carne ed ossa” man mano ci si addentra nelle *Rime*, era diventato “ricetto di ogni errore” (*Rime* 306, v. 12). Onde evitare di creare un'immagine troppo devozionale della Stampa, faremo notare che anche in un sonetto di così chiara ispirazione religiosa, l'amore divino è descritto con le stesse metafore dell'amore terreno: che si tratti di Dio o di Collaltino, l'amore è sempre un “foco vivo ed ardente” (v. 13), in grado quasi ossimoricamente di spegnere tutti i precedenti fuochi (Collaltino... ma anche Bartolomeo dunque?). Zancan, che come noi riconduce gli otto sonetti religiosi ad un unico ciclo compositivo, parla di “un *itinerarium ad deum* [...]” in cui “il modello petrarchesco è rivissuto con un sentimento ancora una volta del tutto terreno”.

Come si diceva infatti, in queste liriche la memoria di Collaltino riaffiora qua e là, talvolta sotto forma di *senhal*, talvolta evocata esplicitamente. Ecco ad esempio cosa scrive la Stampa, rivolgendosi a Dio, in *Rime* 308:

¹ La stessa metafora è anche in *Rime* 44, un sonetto in cui l'io lirico si rivolge a Venere, di cui Collaltino è il “figlio diletto”: “Se tu vedessi, o madre degli Amori, / e teco insieme il tuo figlio diletto, / l'accese e vive fiamme del mio petto” (vv. 1 - 3)

² Magari solo retorico e imitativo di V. Colonna, come evidenziava Bianchi, magari per una remora culturale, per una sorta di autocensura. Tuttavia il bisogno di religiosità c'è.

La bellezza *ch'io amo* è de le rare
che mai facesti; ma poi ch'è terrena,
a quella del tuo regno non è pare. (vv. 9 - 11)¹

Il passo è decisivo perché la Stampa afferma di amare ancora Collaltino, ma che la sua bellezza è alternativa e minore rispetto a quella divina. Ciò non di meno, non ha intenzione di abbandonarne del tutto la memoria, ma solo di “correggere il tiro”, cioè di amare quella parte della bellezza di Collaltino che più lo avvicina a Dio: e a questo punto, nella *princeps*, arrivano i sonetti di cui si è parlato in precedenza, il “trittico della palinodia”. Il primo di questi, con un evidente segno di progresso narrativo, nelle terzine, dice:

Or, racquistato alquanto del mio lume,
potrò specchiarmi in quel bel raggio ardente,
che da prima m'elessi per mio nume;

e di cibo miglior pascer la mente,
dove io pasceva i sensi per costume
di cosa, che si fugge via repente. (Rime 204, vv. 9 - 14)

Crediamo che la panoramica sui contenuti degli ultimi 13 sonetti delle *Rime* come li riporta l'edizione del 1554 dimostri che si tratta di un unico ciclo ordinato di liriche, disposte secondo un itinerario narrativo che prevede un pentimento per l'amore terreno riservato a Collaltino, una richiesta di perdono a Dio, e un benaugurante ritorno all'amore per Collaltino questa volta alla luce di una rinnovata fede. A questo punto la questione è: è *questo* il finale delle *Rime* stampiane? La posizione liminare di queste liriche parrebbe suggerire una risposta affermativa. Se si ritorna allo schema compositivo della *princeps* e si considerano i blocchi *i.* ed *ii.* come un unico blocco di liriche, quello sarebbe il *povero libretto* stampiano: un canzoniere di 285 liriche che parla dell'iniziale innamoramento per Collaltino vissuto cristianamente (*Era vicino il dì che 'l Creatore, Rime 2*); della progressiva sfumatura sempre più terrena di questo

¹ Oltre a questo, chiarissimo, riferimento a Collaltino, citiamo gli altri distribuiti negli otto “sonetti religiosi”: *Rime* 304, vv. 2 - 4 “ch'io drizzai ad amar cosa mortale / seguendo il van disio fallace e frale / che sì rio frutto di sue opre coglie”; *Rime* 305, vv. 9 - 11 “Scancella queste piaghe d'amor vano / che m'hanno quasi già condotta a morte / pur rimirando un bel sembiante umano” (il riferimento è a *un* bel sembiante umano, non genericamente alle bellezze terrene); *Rime* 307, vv. 4 - 5 “sì mi trasforma Amor empio e contrista / e d'altro foco il cor arde ed accende”; *Rime* 308, vv. 5 - 8 “Sgombra con la tua grazia dal mio petto / tutt'altre voglie e tutt'altri disiri; / e le cure d'amor tante e i sospiri / che m'accompagnan dietro al van diletto.” (in questo caso il lessico è decisamente “collaltiniano”, soprattutto per il termine *voglie*, ma anche per il riferimento al *petto* che deve essere sgombrato dall'ingombro che lo aveva occupato in *Rime 2*). *Rime* 311 potrebbe essere citato per intero, ma riportiamo solo alcuni lemmi che vi compaiono: *mesta, pentita, gravi errori, vaneggiar, tanto, lieve, vani amori*. Oltre ad un ritorno a Collaltino, il sonetto marca un deciso ritorno a Petrarca.

amore; dell'abbandono del primo amore per un secondo amore; di un pentimento per aver dedicato così tanta intensità e così tanto tempo agli amori terreni; di un ritorno all'amore *vero*, quello per Collaltino, mediato e "raddrizzato" nelle sue storture da una rinnovata fede religiosa. Si tratta di una lettura che va comunque considerata con cautela, giacché, ribadiamo, l'ordine della *princeps* rivela un più che probabile intervento postumo (cfr. la separazione di *Capitoli* e *Madrigali*): tuttavia, anche ipotizzando che il finale religioso sia da attribuire al riordino degli editori¹, non si può negare che i segni di questo epilogo in linea con il petrarchismo coevo fossero perlomeno contenuti nelle carte della Stampa.

L'ipotesi di un ritorno finale a Collaltino ha alcuni pregi: *a)* Prima di tutto non modifica l'ordine che le liriche hanno nella *princeps*. *b)* Il ritorno al primo amore sana peraltro, magari frettolosamente, l'apparente contraddizione tra la fedeltà totale al conte professata nella dedicatoria "Allo illustre mio signore" e un canzoniere che, senza gli ultimi 13 sonetti, sarebbe dedicato senza ritrattazione a due amori. *c)* Consente con maggiore certezza di dichiarare che *Capitoli* e *Madrigali* sono qualcosa di altro rispetto al canzoniere stampiano, che è un'evidenza derivante dalla veste grafica della *princeps* ma che sembrava non trovare conferme convincenti sul piano contenutistico. *d)* Non cancella l'immagine critica-ermeneutica della Stampa come poetessa dell'amore in una forma non propriamente petrarchesca: semplicemente la cala nel suo contesto storico d'appartenenza. Diciamolo chiaramente: a prescindere dalla conclusione, la parte migliore delle *Rime*, più peculiare, quella che fa occupare alla Stampa un posto unico nella storia della letteratura italiana resta per qualità e quantità quella dedicata a Collaltino. E l'amore che la poetessa provò per quest'uomo fu tale che anche con la nuova ipotesi di lettura che proponiamo, alla fine delle *Rime* la Stampa ripartirebbe da dove tutto era cominciato, cioè dall'amore per il conte. La differenza con i *Fragmenta* è profonda, ed è sufficientemente "rivoluzionaria" anche

¹ L'approccio al testo sarebbe simile a quello di Vellutello con il *Canzoniere* petrarchesco, quindi non del tutto inedito nel '500. Nella sua edizione dei *Fragmenta* (1525) Alessandro Vellutello riordinò le liriche in modo da conferire una coerenza narrativa all'itinerario biografico dell'io lirico (convinto così facendo di avvicinare la forma del testo alle intenzioni originali del Petrarca). L'ipotesi di un simile lavoro a proposito delle *Rime* stampiane ci sembra irrealistica (solo Petrarca poteva meritare un'attenzione tale al testo) ma soprattutto poco "economica": bisognerebbe supporre che Pietrasanta (o chi per lui) abbia lasciato intatto l'ordine delle prime liriche (quelle del blocco *i.*) e poi deliberatamente sovvertito l'ordine del solo blocco *ii.* con lo scopo di ottenere un canzoniere più ortodosso (a che pro?); il tutto per altro in pochissimo tempo, se è vero che la Stampa morì il 23 aprile 1554 e la lettera di Cassandra Stampa che apre la *princeps* è datata 13 ottobre 1554. Ciò non significa che l'ordine tra il primo sonetto e l'ultimo segua del tutto quello voluto dalla poetessa, ma che è davvero difficile operare dei distinguo netti tra gli interventi degli editori e quelli dell'autrice: si può supporre che ella avrebbe ridotto (se avesse potuto) il numero delle liriche d'occasione dedicate ad amici e letterati; oppure che non avrebbe messo così in evidenza, dotandole di un fregio autonomo, le due poesie per i regnanti di Francia: ma, come si noterà, si sta entrando sempre di più nel campo delle illazioni.

così¹: l'io lirico di Petrarca nel finale dei *Fragmenta* si affida del tutto alla Vergine, alla donna del cielo contrapposta a Laura che conserva in sé l'ambiguità irrisolta di essere *un po'* divina e *un po'* terrena.

La Stampa supera la contraddizione tra la parte umana e la parte divina dell'amato con una soluzione poetica che può forse apparire una posizione stilnovistica di retroguardia, o perlomeno una preferenza riservata al Petrarca più stilnovista; può sembrare forse sbrigativa, forse di maniera sul modello imperante della Colonna, o forse "autoassolutoria", giacché anche considerando le sole poesie scritte per Collaltino, duecento parlano di una storia d'amore sensuale, mentre pentimento e conversione occupano insieme solo tredici componimenti. Tuttavia non si può ignorare che questo finale esista, e che sia un finale tutto sommato normale per la lirica petrarchesca: un finale religioso all'interno di qualsiasi altro canzoniere cinquecentesco che non fosse quello della Stampa non suonerebbe così fuori posto.

Semmai, le ultime tredici liriche del *povero libretto* per Collaltino ci devono mettere in guardia: quando si evidenziano gli aspetti innovativi e centrifughi della Stampa donna e poetessa rispetto al suo tempo, bisogna fare attenzione a non considerarli delle posizioni poeticamente "avanguardistiche" o delle battaglie oltranziste: se la Stampa impostò un canzoniere dedicato a due amori, non fu per una scelta aprioristica e polemica di ripudio della tradizione petrarchista, ma fu per fedeltà alla sua vicenda biografica; così come la concretezza e il realismo dei temi trattati nelle *Rime* sono dovuti all'esigenza (in questo senso davvero nuova e moderna) della poetessa di fare delle vicende della propria vita la materia del proprio canto e non una critica alle atmosfere più rarefatte dei canzonieri cinquecenteschi. Ciò significa che la Stampa probabilmente non sentì il bisogno (o non ebbe la capacità) di rinnovare o differenziare i suoi strumenti retorici, stilistici e compositivi da quelli del suo tempo: più o meno serenamente scelse come veicolo per la sua sensibilità poetica ed umana molto moderna la tradizionale forma del canzoniere, rispettandone magari con difficoltà gli stilemi. Per questo motivo ci troviamo davanti ad un canzoniere che sembra "corretto *in extremis*" per adeguarsi alla temperie culturale cui appartiene: canta due amori, ma è dedicato ad uno solo dei due; si distanzia dal neoplatonismo e dalla religiosità nel corpo centrale, ma non nel finale; ha un carattere talvolta privato e diaristico, ma è mediato dalle esperienze poetiche dominanti del Petrarca e di Vittoria Colonna. In sostanza, la *forma mentis* della Stampa è ancora solidamente petrarchista, ed è solo la grande modernità della sua *vis* scrittoria e, perché negarlo, del suo talento a farci sembrare anacronistici dei ritorni ad esempio allo stilnovismo, a Petrarca o alla

¹ Per non parlare poi di sonetti in cui l'amore per il conte è inteso in senso inequivocabilmente sessuale, come "O notte, a me più chiara e più beata".

Colonna. e) Il ritorno a Collaltino nel finale sembra causare anche il sensibile scarto tra lo schema rimico dei tredici sonetti religiosi e gli altri sonetti a vari dedicatari: nelle prime 220 liriche, ad esclusione di *Rime* 1, 6 e 84, con una continuità impressionante *tutti* i sonetti seguono nelle terzine lo schema CDC DCD; nei sonetti a vari dedicatari, lo schema rimico delle terzine è moderatamente variabile; gli ultimi 13 sonetti tornano ad avere tutti lo schema CDC DCD. Crediamo che sia un modo con cui la Stampa intese segnalare la ripresa di un discorso apparentemente lasciato in sospeso. f) I sonetti “centrifughi” per Bartolomeo insistono molto sugli scrupoli religiosi di lui, che non si abbandonerebbe al desiderio amoroso per motivi essenzialmente morali: *Rime* 217, vv. 9 - 14 “- Ama chi t’odia, - grida da lontano, - / non pur chi t’ama, - il Signor, che la via / ci aperse in croce da salire al cielo. // Riverite la sua possente mano, / non cercate, signor, la morte mia, / Ché questo è ’l vero et a Dio caro zelo.”. In tal senso è ancora più esplicito *Rime* 218:

Dove volete voi ed in qual parte
voltar speme e disio che più convegna,
se volete, signor, far cosa degna
di quell’amor, ch’io vo spiegando in carte?

Forse a Dio? Già da Dio non si diparte
chi d’Amor segue la felice insegna:
Ei di sua bocca propria pur c’insegna
ad amar lui e ’l prossimo in disparte.

Or, se devete amar, non è via meglio
amar me, che v’adoro e che ho fatto
del vostro vago viso tempio e specchio?

Dunque amate, e servate, amando, il patto
c’ha fatto Cristo; ed amando io vi sveglio
che amiate cor, che ad amar voi sia atto.

Questa lettura così terrena e legata all’utile dei precetti evangelici, che nella penna di qualsiasi altro poeta sembrerebbe quasi parodica, potrebbe essere un motivo in più che avrebbe spinto la Stampa alla palinodia religiosa conclusiva.

E tuttavia potrebbe presentare qualche incongruenza: a) Tra il blocco delle prime 220 liriche e questi ultimi 13 sonetti vi sono 52 sonetti di altro genere, prevalentemente dediche o risposte per le rime a letterati amici della Stampa. b) Come ricorda Forni in Forni 2011, a p. 117 della *princeps*, quella che segue le prime 220 liriche, si trova

un'intestazione fregiata che sembra separarle dal resto del canzoniere. Per chi non fosse persuaso dalla nostra ipotesi di ricostruzione (che invero ricostruzione non è, visto che si tratta di rispettare fedelmente l'ordine della *princeps* e la sua veste grafica) si apre dunque una sola altra ipotesi: ovvero che la lettura di Forni sia sostanzialmente corretta. Le 13 liriche religiose del "ritorno a Collaltino" sarebbero una sorta di *finale scartato*, scritto ma relegato in coda alle carte contenenti le liriche d'occasione per i letterati, accantonato dalla Stampa per fare posto al secondo amore per Bartolomeo Zen. L'ipotesi è tanto suggestiva quanto purtroppo indimostrabile non disponendo di manoscritti. Ciò che invece si può dimostrare è come Plinio Pietrasanta nel 1554 intese strutturare dal punto di vista grafico la *princeps*, partendo innanzitutto dai quei fregi che Forni chiama in causa a sostegno della sua lettura delle *Rime*.

III.

L'edizione del 1554 presenta in tutto otto pagine fregiate. La prima pagina fregiata ha un fregio leonino ed è quella non numerata che riporta la lettera di Cassandra Stampa a Giovanni Della Casa; la seconda è quella, sempre non numerata, con fregio scudato, che riporta l'epistola di Gaspara "Allo illustre mio signore"; la terza è la p. 1, fregio scudato, con l'inizio delle *Rime*; la quarta è p. 117, il fregio è ora leonino, e riporta il sonetto al re di Francia Enrico II di Valois; la quinta è p. 118, il fregio è quello scudato, e riporta il sonetto alla regina Caterina De' Medici; la sesta e la settima sono le pagine che introducono la sezione *Capitoli* e *Madrigali*: il fregio è quello scudato; l'ottava, con fregio leonino, è p. 177, collocata dopo la scritta *il fine*, interamente dedicata al sonetto di Leonardo Emo dedicato a Gaspara Stampa, in coda al quale egli si premura di segnalare che la Stampa gli rispose per le rime con i sonetti *Rime 275* e *Rime 276*. Ricapitolando con uno schema:

- A GDC: fregio leone
- A Collaltino: f. scudo
- Inizio *Rime*: f. scudo
- A Enrico II: f. leone
- A Caterina: f. scudo
- Capitoli: f. leone
- Madrigali: f. leone
- A Emo: f. leone¹

¹ Cfr. *Tavola delle figure* a p. 43, da fig.1 a fig. 8.

Cosa ci dicono queste fregiature, che all'apparenza sembrano disordinate? Ci dicono che a meritare la pagina fregiata sono innanzitutto dei dedicatari importanti: Giovanni Della Casa, Collaltino, Enrico II, Caterina De' Medici (forse il passaggio al fregio scudato è una indicazione del genere) e Leonardo Emo. Leonardo Emo è un patrizio della famiglia veneziana degli Emo, una delle famiglie lagunari di più antica nobiltà: era parte delle "Case nuove" del patriziato fin da prima del 1300. Così ne parla il Salza

Dell'Emo non ho trovato notizia in nessuno degli elenchi di scrittori veneziani del '500 che ho consultato [...] dev'esser quello ricordato come già morto da B. Cappello in un'elegia in morte di un Pietro (credo certamente Pietro Gardenigo). Salza 1913, p. 27.

Senza addentrarci in ulteriori ricerche biografiche, o l'Emo meritava il fregio per la nobiltà della sua famiglia, oppure si trattava di un patrizio *alla ricerca* di nobiltà poetica, come fa pensare la precisazione un poco autoreferenziale in coda al suo sonetto, dove cita i componimenti in cui la Stampa lo ritenne degno di una risposta per le rime. Che questa edizione postuma delle *Rime* potesse servire come operazione editoriale e rampa di lancio per poeti di prossima pubblicazione lo ipotizza anche il saggio di Agnese Andreani del 2015¹. Faremo notare che dalla stamperia di Plinio Pietrasanta nel 1555 (un anno dopo la *princeps* delle *Rime*), uscì una ristampa dei *Sonetti* di Benedetto Varchi²: anche i sonetti di Varchi sono dedicati al Della Casa, e come si ricorderà, tre dei sonetti del paratesto iniziale della *princeps* sono di mano del Varchi.

Tolti i fregi per i cinque illustri dedicatari, restano tre fregi. Uno scudato, anteposto alle *Rime*, due leonini, anteposti a *Capitoli* e *Madrigali*. Questi tre fregi servono agli editori a marcare l'inizio di tre distinte sezioni di liriche, e si noterà come - dopo il sonetto dedicato a Caterina De' Medici a p. 118 - la p. 119 dove ricomincia la serie di 65 componimenti che si conclude con *Canta tu, musa mia, non più quel volto* non riporta *nessun* fregio: ciò significa che non era nelle intenzioni dell'editore (forse perché non aveva riscontro nei manoscritti a sua disposizione) marcare il distacco dei sonetti da p. 119 rispetto alle liriche precedenti. Un distacco che invece è segnato dal fregio quando Pietrasanta stampa le sezioni *Capitoli* e *Madrigali*.

A sostegno di questa tesi giova anche un confronto con l'edizione summenzionata dei sonetti di Varchi, che ci consente di capire il *modus operandi* della stamperia Pietrasanta quando si tratta di pubblicazioni di testi poetici. In quell'edizione, a dispetto

¹ "Ruscelli volle tentate un'astuta operazione imprenditoriale, sfruttando la commozione e la fama seguita alla prematura scomparsa della poetessa". Andreani 2015, g. 35.

² I SONETTI | DI M. BENEDETTO VARCHI | NOVELLAMENTE MESSI | IN LUCE | CON PRIVILEGIO | In Venetia, per Plinio Pietrasanta | M D L V.

del nome, dello stesso poeta sono stampate anche le *Egloghe*: la pagina in cui comincia la sezione *Sonetti* (p. 1), la pagina in cui si passa ai *Sonetti Pastorali* (p. 176), la pagina che, tra i sonetti pastorali, segnala quelli dedicati a *Messer Giovanivittorio Soderini* (p. 211) e le pagine con gli incipit di ogni egloga (p. 269, 278, 286), sono fregiate con gli stessi fregi (alternativamente scudati e leonini) che separano le liriche per forma metrica nelle *Rime* della Stampa. Addirittura a p. 302, Pietrasanta riporta due sonetti con questo titolo *Due sonetti che si sono lasciati fuori nel principio dell'opera & vanno a carte .17.*¹

Se nella *princeps* delle *Rime* stampiane Pietrasanta avesse voluto segnalare la diversa natura dei sonetti che vanno da p. 119 alla sezione *Capitoli*, lo avrebbe fatto fregiando p. 119: a dimostrarlo è la separazione nell'edizione dei *Sonetti* del Varchi tra *Sonetti*, *Sonetti Pastorali*, e *Pastorali per Soderini*. E soprattutto, se le 13 liriche religiose della Stampa fossero state un finale diverso, scritto su carte diverse, ci pare di capire (dalla segnalazione dei *Due sonetti* esclusi in Varchi) che Pietrasanta lo avrebbe parimenti segnalato.

In conclusione, un ultimo particolare: sempre nell'edizione dei *Sonetti* del Varchi, nella sezione di liriche intitolata semplicemente *Sonetti*, da p. 46 a p. 47² si passa senza soluzione di continuità da un sonetto dedicato alla donna amata (*Se di buon seme, Amor, frutto sì rio*) ad uno dedicato ad un tale Martello (v. 14, *e quest'opra sia sol di un sol MARTELLO*³). Di lì in poi, segue una schiera di sonetti con dedica che si interrompe con la sezione dei *Sonetti Pastorali*. Ciò rivelerebbe che la successione di poesie a tema amoroso ed altre prevalentemente d'occasione, anche ipotizzando fosse voluta dalla Stampa stessa, non si discosterebbe dagli usi di altri canzonieri cinquecenteschi⁴ a lei vicini culturalmente e geograficamente.

A nostro avviso quanto abbiamo scritto dimostra dunque che tutte le liriche contenute nella *princeps* del 1554, ad esclusione di *Capitoli* e *Madrigali*, farebbero parte di uno stesso canzoniere, e l'apparente separazione tra le prime 220 liriche e le restanti 65 è dettata soltanto dalla volontà di Pietrasanta di segnalare l'importanza dei destinatari dei sonetti a pp. 117 e 118 (ricordiamo che entrambi i regnanti di Francia erano ancora in vita nel 1554).

¹ Le pagine citate sono visibili nella *Tavola delle figure*, p. 43. Dalla fig. 9 alla fig. 12.

² Vedi fig. 13 nella *Tavola delle figure*, p. 43.

³ In maiuscoletto nell'edizione.

⁴ E in realtà nemmeno dal *Canzoniere* per eccellenza, giacché alcuni dei *Fragmenta* sono dedicati ad alcuni membri della famiglia Colonna, Orso dell'Anguillara (RVF 98), Pandolfo Malatesta (RVF 104), Geri Gianfigliuzzi (RVF 179), Giovanni Dondi dall'Orologio (RVF 244)

Per quanto riguarda poi la seconda obiezione, cioè la diversa natura tematica dell'apparente secondo blocco di liriche, non crediamo che la distanza dei contenuti sia così netta. Lo fa notare anche Zancan 1998:

“La bipartizione” [...] è “una distinzione in realtà esterna alla coerenza interiore della raccolta [...]. Se infatti i componimenti della prima parte del canzoniere sono quelli che con più sicurezza possono essere ricondotti a storie d'amore, il tema dell'amore ritorna anche tra le rime varie.

Si tratta di 65 liriche di cui 13 fanno preciso riferimento a Collaltino, anche se in un contesto religioso. Delle restanti 52 liriche segnaliamo di seguito superficialmente (e sicuri di non esaurire l'elenco) quelle in cui si trovano riferimenti a Collaltino, quand'anche riferite ad altri destinatari:

p. 127 della *princeps*, *Conte quel vivo ed onorato raggio*: un sonetto riferito “ad incerto”, molto probabilmente Collaltino, in cui la Stampa ringrazia per una lirica composta in suo onore, invitando il destinatario a cercare un soggetto più degno della sua penna. Sonetti di questo genere sono presenti anche nel “primo blocco” delle 220 liriche: es. *Rime* 115, *Quelle rime onorate e quell'ingegno*; *Rime* 116, *Lodate i chiari lumi, ove mirando*; *Rime* 117, *A che vergar signor, carte ed inchiostro*; *Rime* 118, *Bastan conte, que' bei lumi, quelli*.

p. 128, *Quel lume, che 'l mar d'Adria empie ed avampa*. Il sonetto ha lo stesso tema del precedente, e sembra indirizzato a Collaltino perché al v. 4 chiama *conte* il destinatario, e al v. 10 si definisce *bassa e grave*, una variante della dittologia *bassa e vile* con cui si definisce nei sonetti di *recusatio* all'inizio delle *Rime* (cfr. *Rime* 3 et alia). Fosse di Collaltino, renderebbe testimonianza dei rimanti di un sonetto perduto del conte, giacché la rima *-ampa* evoca il cognome Stampa come parola rima (la poetessa infatti si “autocita” al v. 8. Il sonetto che lo precede nella *princeps*, è dedicato a Vinciguerra II fratello di Collaltino.

p. 130, *Tu, ch'agli antichi spirti vai di paro*. Sonetto dedicato a Girolamo Molin, cui al dal v. 5 al v. 11 scrive:

movi il canto, Molin, canoro e chiaro,
se mai movesti; e 'l mio colle sublime
fa' fiorir fra le cose al mondo prime,
poi ch'a me il ciel di farlo è stato avaro.

A me dié solo amarlo, e l'amo quanto
si puote amar; ma 'l celebrarlo poi
è d'altro stil incarco, che di donna.

p. 131, *È sì gradito e sì dolce l'obietto*. Si tratta del sonetto in risposta al sonetto spurio *S'Amor Natura al nobile intelletto*. Tanto il sonetto dedicatole era lusinghiero, tanto è netta la risposta della Stampa: i corteggiamenti di questo ammiratore e degli altri non le interessano perché ella ama ancora Collaltino.

È sì gradito e sì dolce l'obietto
del mio foco, signor, e tanto e tale,
che di soffrir ardendo non mi cale
ogni acerbo martir, ogni dispetto.

Duolmi sol ch'io non sia degno ricetto
di tanto bene e a tanta fiamma eguale,
e che 'l mio stil sia infermo, stanco e frale
a portar l'opra, ove giunge il concetto.

E sopra tutto duolmi che la ria
mia fortuna s'ingegna sì sovente
a dilungar da me la gloria mia.

Che mi giova, signor, che fra la gente,
illustre, come dite, e chiara io sia,
se dentro l'alma mia gioia non sente?

p. 146, *Signor, che per sì rara cortesia e Quel gentil seme di virtute ardente*. Due sonetti legati da una evidente “capfinidura tematica”, nel senso che il primo si chiude con la stessa metafora che apre il secondo:

o per me son quasi un terreno asciutto,
sono una pianta abbandonata e vile,
colta da lui, e suo è 'l pregio in tutto. (vv. 12 - 14)

Quel gentil seme di virtute ardente,
che germogliar nel vostro ingegno intende
fin da' primi anni, ed or tal frutto rende,
che n'è pieno Adria omai tutto, e lo sente, (vv. 1 - 4)

Il primo dei due sonetti è riferito ad poeta ignoto che, in alcuni suoi sonetti, avrebbe lodato prima Collaltino e poi la Stampa. Il secondo è invece dedicato dalla Stampa ad un ammiratore troppo insistente, al quale ella consiglia di sfogare il suo amore per lei solamente nei versi, poiché ella lo riama di un amore “tutto d'onestà pieno” e deve quindi ritenersi appagato di ciò (“Appagate di questo il vostro core”, v. 12). È

significativo che questo ultimo diniego ad un amore estraneo a quello del conte, sia pronunciato nel sonetto che precede il “ciclo religioso” del ritorno a Collaltino (che comincia, come abbiamo visto, a p. 147 con *Di queste tenebrose e fiere voglie*).

In sostanza, questi sonetti dedicati ad amici e letterati, non avrebbero “un altro tema” rispetto a quelli delle prime 220 liriche ma presenterebbero una variante dello stesso tema: l’amore per Collaltino raccontato ad altri, oltre a varie testimonianze in cui la Stampa esplicitamente si sottrae ad altri amori.

Tavola delle figure.



fig. 1: lettera di Cassandra a Monsignor Giovanni Della Casa. L'intestazione riporta il fregio leonino.

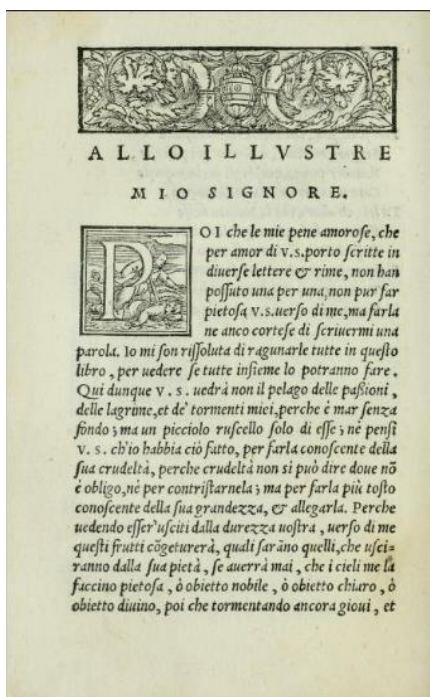


fig. 2: lettera di Gaspara a Collaltino. L'intestazione riporta il fregio scudato.



fig. 3: sonetto incipitario delle *Rime*. L'intestazione riporta il fregio scudato.

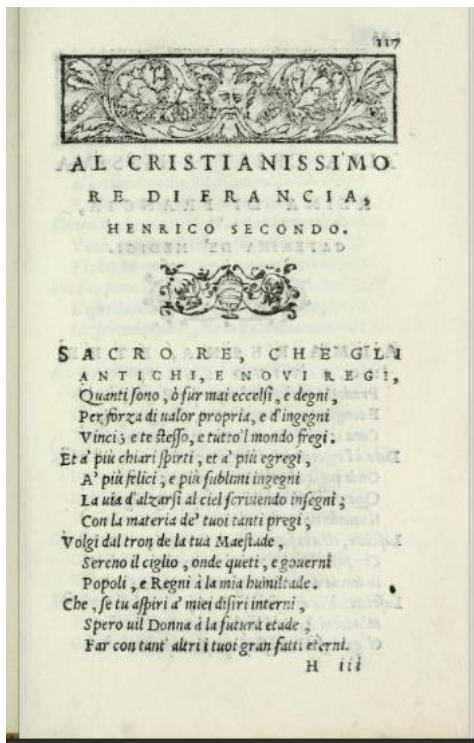


fig.4: sonetto per il Re di Francia. L'intestazione riporta il fregio leonino.



fig. 5: sonetto per la Regina di Francia. L'intestazione riporta il fregio scudato.

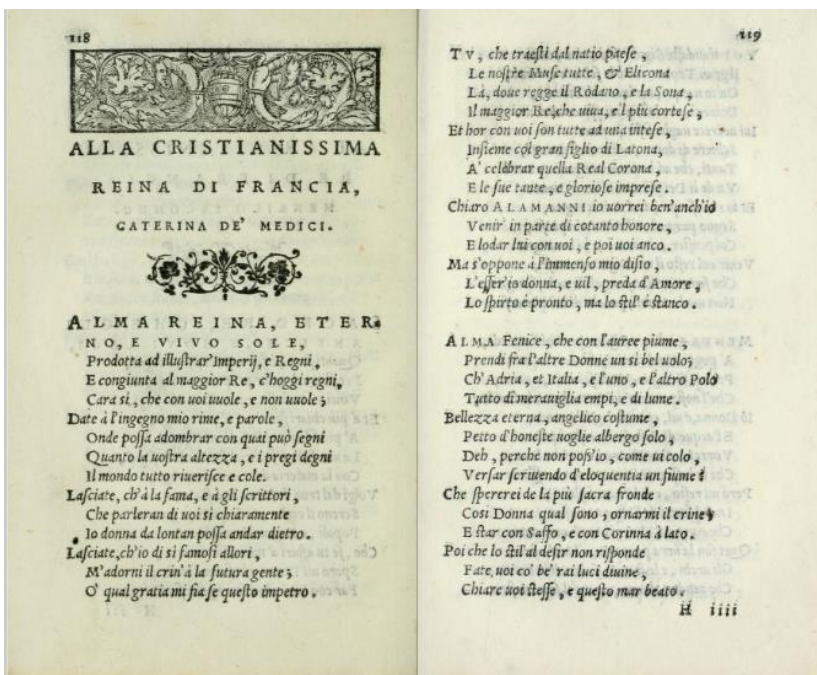


fig. 6: il passaggio da p. 118 (fregiata) a p. 119 (non fregiata).

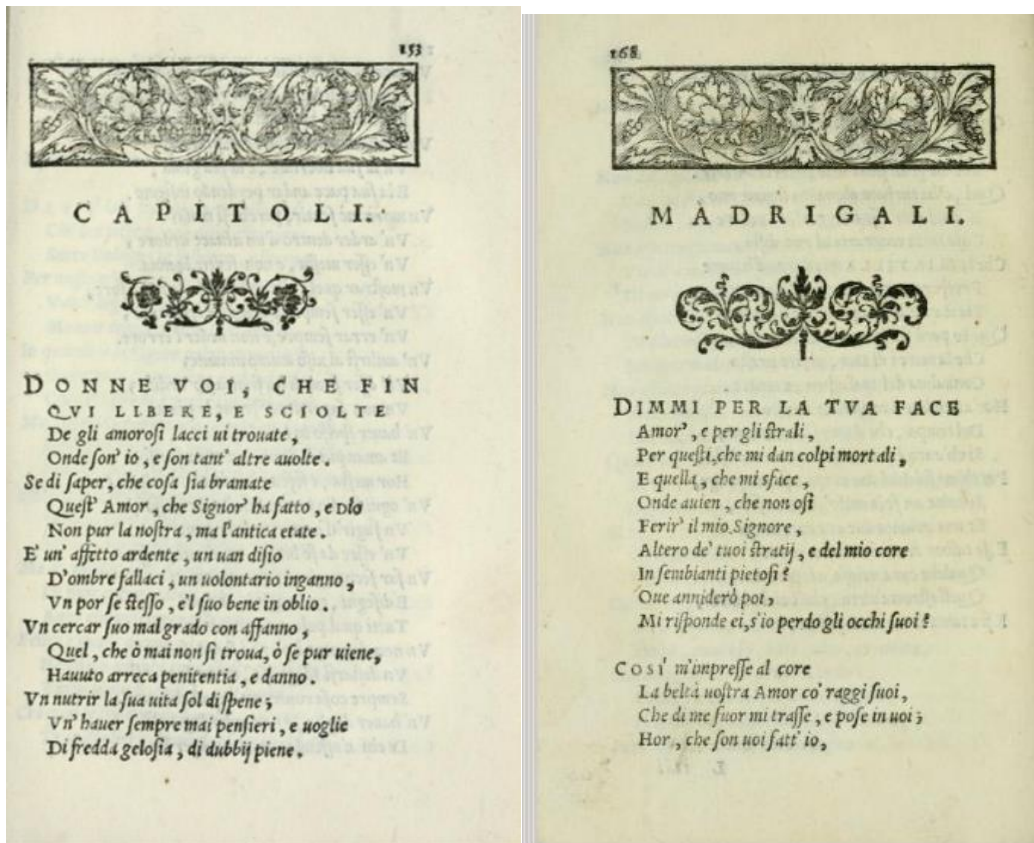


fig. 7: le pagine dove iniziano le sezioni *Madrigali* e *Capitoli*. Entrambe riportano nell'intestazione il fregio leonino.

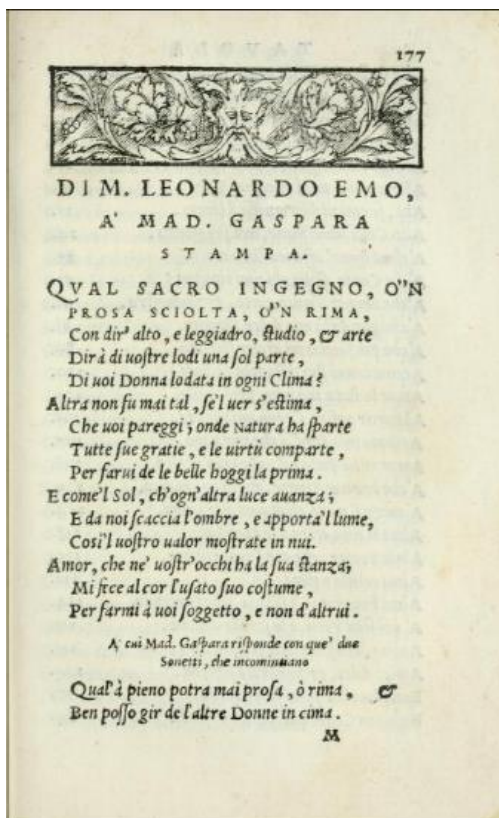


fig. 8: il sonetto di Leonardo Emo a Gaspara Stampa. La pagina riporta nell'intestazione il fregio leonino.

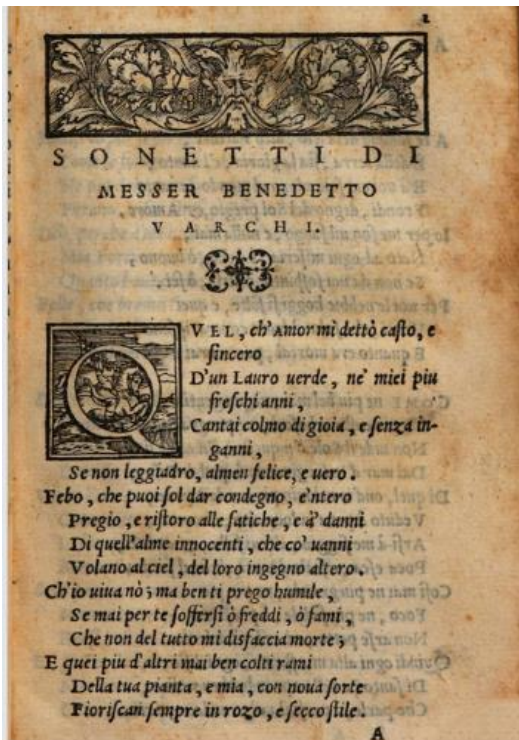


fig. 9: sonetto incipitario dei Sonetti di Benedetto Varchi nell'edizione veneziana del 1555.



fig.10: le pagine d'inizio delle sezioni *Sonetti Pastoralis* e *Pastorali a Messer Gianvittorio Soderini*.



fig. 11: le pagine d'inizio delle tre *Egloghe*.

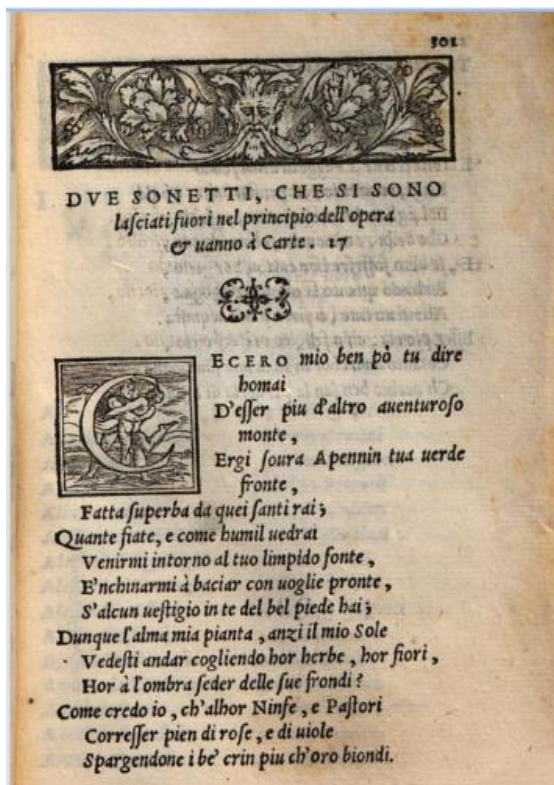


fig. 12: pagina d'inizio dei due sonetti rimasti esclusi dal primo blocco di liriche.

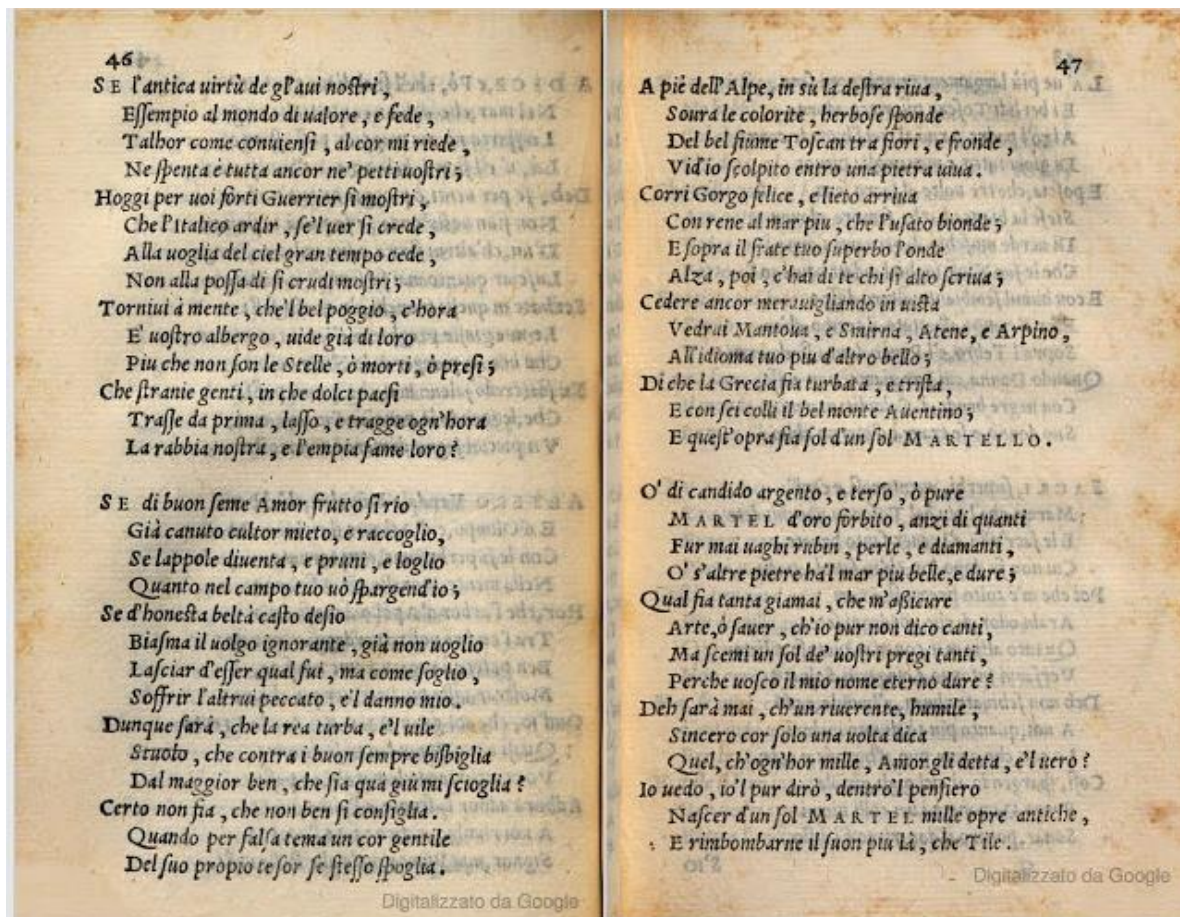


fig. 13: il passaggio dal sonetto *Se di buon seme Amor frutto sì rio* (ultimo a p. 46) ad *Al piè dell'alpe, in su la destra riva* (primo a p. 47).

Temi e stile.

La vicenda amorosa raccontata nelle *Rime* segue le tappe della relazione che legò Gaspara Stampa al conte Collaltino di Collalto dal 1548 al 1551 (e della breve parentesi della relazione con Bartolomeo Zen). Si tratta di un amore vissuto con intensità e aspettative diverse dai due protagonisti: la Stampa fu sinceramente innamorata del conte e, stando a quanto ella scrive nei suoi versi, si può ipotizzare che volesse addirittura sposarlo o comunque rompere il velo di riservatezza e “clandestinità” sotto il quale i due amanti vivevano la loro storia; da parte sua, Collaltino dà l’idea di non considerare la poetessa più di un’amante e di accontentarsi di una relazione di comodo. Narrativamente, il racconto delle *Rime* assume i contorni di una *quête* amorosa capovolta: Collaltino, l’oggetto del desiderio, venendo meno a una iniziale promessa d’amore, ha abbandonato l’amata e si muove tra la Francia e Collalto, prima di fare ritorno a Venezia dove, per un breve periodo che precede una sua nuova e definitiva partenza, si ricongiunge alla poetessa; l’io lirico è invece prevalentemente¹ ancorato alle coste del *superbo e d’Adria ricco corno* (Venezia, in *Rime* 48, v. 6), e vive in una dimensione in cui si mescolano trepidante attesa per le sparute manifestazioni di Collaltino e dolore per le sue subitanee ripartenze. Le sole armi che la Stampa sente di avere a disposizione per convincere Collaltino ad amarla, sono le sue parole e i suoi versi: per questo motivo nei sonetti oscilla tra l’infaticabile professione della propria fedeltà e la sofferta descrizione delle umiliazioni per i continui rifiuti del conte, cullando l’illusione di poter così un giorno impietosire l’amato.

I.

La Stampa descrisse la sua storia d’amore con un grado di fedeltà alla propria biografia che a Croce parve quello di un “epistolario o diario d’amore”², a Baldacci quello di un “carteggio amoroso”³. Entrambe le letture sottolineano la valenza privata, pratica e spendibile del canzoniere stampiano, e si tratta di letture per certi versi autorizzate dalla Stampa stessa fin dall’epistola dedicatoria “Allo illustre mio signore”. Il canzoniere “ragrunato” dalla poetessa sembra essere scritto precipuamente per Collaltino; l’unica *ratio* del *povero libretto* quella di sciogliere l’ostinata ritrosia dell’amato nei confronti dell’autrice, presentandogli il teatro dei dispiaceri e delle umiliazioni che ella ha subito e continua a subire a causa della sua crudeltà:

Poi che le mie pene amorose, che per amor di V. S. porto scritte in diverse lettere e rime, non han possuto, una per una, non pur far pietosa V. S. verso di me, ma farla né anco cortese di scrivermi

¹ In almeno due casi l’io lirico sembra seguire Collaltino in un suo viaggio a Collalto.

² Croce 1930, p. 349.

³ Baldacci 1957, p. 105.

una parola, io mi son rissoluta di ragunarle tutte in questo libro, per vedere se tutte insieme lo potranno fare.

I riferimenti ad un carteggio interrotto (“né anco cortese di scrivermi”), alla quantità delle poesie (“tutte insieme”), agli esiti sperati (“per vedere se...”) danno l’idea di una poesia d’occasione, di un orizzonte “borghese” (Baldacci), e di una letteratura/poesia pensata prima di tutto come forma comunicativa, veicolo privilegiato non già dei “fiori del parlare”¹ ma delle passioni più immediate e private. Anzi, l’idea della Stampa fu forse proprio quella di nobilitare e di riscattare, attraverso il canto poetico, le proprie passioni private e concrete che sentiva escluse dal campo della lirica “alta”, quella del petrarchismo e dei canzonieri a lei coevi, e di descriverle a tutto tondo. Più che di una vera e propria *scelta* concepita a priori, noi continueremo a parlare di *idea*, o meglio di *necessità*, quasi di uno sfogo: come abbiamo ribadito nel capitolo precedente, niente lascia pensare che la Stampa volesse scrivere un canzoniere *anti-petrarchista*, né mai si allontanò dall’*auctoritas* del Petrarca, quando lo fece, con intento polemico o di avanguardia. Semmai le *Rime* testimoniano un approccio alla scrittura davvero inedito per il suo tempo, affine a quello con cui ancora oggi gli scrittori in erba si avvicinano alla poesia: la poesia per la Stampa non è mai un *divertissement* ma una riflessione sulle proprie passioni, e la loro rappresentazione così fededegna è quasi catartica e liberatoria, un modo per dire “io esisto, il mio amore esiste, la mia sofferenza esiste, e devo parlarne ad ogni costo”.

Se si continua con la lettura della dedicatoria a Collaltino, le righe che seguono quelle riportate in precedenza, dimostrano però che, se la scelta della materia poteva essere dettata da un irruento pragmatismo e (più romanticamente) da un sentimento amoroso che soverchiava i rigidi confini tra il “poetico” e il “non è poetico”, il taglio biografico della forma delle *Rime* non è sprovvisto di un certo *studium*:

Qui dunque V. S. vedrà non il pelago delle passioni, delle lagrime e de’ tormenti miei, perché è mar senza fondo; ma un piccolo ruscello solo di esse; né pensi V. S. ch’io abbia ciò fatto per farla conoscente della sua crudeltà, perché crudeltà non si può dire, dove non è obbligo, né per contristarnela; ma per farla più tosto conoscente della sua grandezza ed allegrarla.

Se le prime righe insistevano sulla quantità, queste accennano al tema della selezione dei contenuti e delle intenzioni poetiche della Stampa: le *Rime* sono un canzoniere in cui la poetessa parla del suo amore doloroso e svilito e della crudeltà del suo amante sdegnoso, ma la sua fatica letteraria non è una semplice rendicontazione diaristica del proprio dolore o del disprezzo verso l’amato. Almeno nelle intenzioni, le *Rime* sono

¹ L’immagine è tratta dal prologo del *Novellino*.

anche un panegirico alla grandezza di Collaltino (“ma per farla più tosto conoscente della sua grandezza ed allegrarla”), secondo un fine encomiastico e di *laudatio* che è una costante (una delle poche) della forma canzoniere¹: soltanto l’encomio del conte non è reso attraverso il riuso del modello del Petrarca e della pseudobiografia dell’io lirico dei *Fragmenta*, ma mettendo la biografia *vera* dell’amato al servizio della letteratura. La stessa cosa la Stampa farà con la sua *vera* e inossidabile fedeltà al conte. Sempre citando dalla lettera dedicatoria:

Legga V. S. dunque, quando averà triegua delle sue maggiori e più care cure, le note delle cure amorose e gravi della sua fidissima ed infelicissima Anassilla; e da questa ombra prenda argomento quali ella le debba provare e sentir nell’animo

La fedeltà che la Stampa/*Anassilla* esprime come personaggio delle *Rime*, è un’*ombra*, un indizio, un simbolo, della fedeltà vera che la Stampa riserva a Collaltino. Tanto Collaltino, attraverso la narrazione del canzoniere, diventa un simbolo di grandezza e crudeltà, tanto la Stampa diventa un simbolo di amore umiliato e fedeltà. Chiaramente, la natura lirica delle *Rime* fa sì che la Stampa, mediante la soggettività quasi esasperata del suo io lirico, diventi un simbolo ben più icastico dell’amato Collaltino, che spesso si riduce alla sola controparte negativa (talvolta scopertamente antagonistica) della sua sofferenza tutta positiva e rivendicata. Tuttavia questa lettera di apertura delle *Rime* mette in luce la valenza simbolica delle vite dei due amanti, in un certo senso ridotte a “simbolo di loro stesse”, e ci consente di usare a proposito del canzoniere stampiano un termine moderno, o semplicemente aggiornato rispetto a “diario” od “epistolario”, ovvero *autofiction*. La Stampa, nella sua “autobiografia poetica”, tiene cioè insieme in modo originalissimo biografia e mitografia/automitopoesi. Attraverso la descrizione delle proprie passioni intrisa di una sofferenza e di un realismo talvolta “borghesi” e all’insegna di una certa leggera “urbanità”², ma più spesso atroci³, vuole anche creare il mito di sé stessa e del proprio sentimento: di

¹ Che nella sua definizione più larga (Gorni 1993, pp. 113 - 134; 193 - 203) è una silloge di liriche i cui testi, dedicati ad una *lei* o ad un *lui* dai contorni più o meno realistici, sono disposti secondo un ordine logico-narrativo più o meno stringente. L’elemento encomiastico, come altri elementi che metteremo in luce più avanti, dimostra che la Stampa non ebbe nessuna intenzione di abbandonare gli stilemi della forma canzoniere. Semplicemente li riadattò alla propria esperienza biografica.

² È il caso di *Rime* 127, in cui si ventila l’idea di abbandonare Collaltino per dedicarsi alle gioie di una compagnia di amici e sodali, ma anche di un altro amore: “trovisi dolce e grata compagnia, / sì che possa il dolor men danno farmi. // E, se questo non basta, un altro amore / si prenda, e lassi questo onde ora avampo, / e così vinca l’un l’altro dolore.” (vv. 7 - 12).

³ Ad esempio, in *Rime* 123 la Stampa scrive: “con queste proprie orecchie dir mi sento // che tanto pensa a me quando m’è presso / e, partendo si parte in un momento / ogni membranza del mio amor da esso.” (vv. 11 - 14). Il v. 11 rimarca (in modo forse un poco sospetto) l’aderenza alla realtà della vicenda narrata: Collaltino le starebbe dicendo che pensa a lei solo quando può consumare la storia d’amore in presenza di lei, ma non quando ha l’opportunità di frequentare altre

modo che, chi in un lontano domani rovistasse tra gli *exempla* di amore sofferto, accanto alle figure mitologiche che ella usa come pietre di paragone, quindi Progne, Filomena (*Rime* 173, *Cantate meco Progne e Filomena*), Eco (*Rime* 124), Penelope, Evadne (*Rime* 80, v. 3 “onde Evadne e Penelope fu presa”), troverebbe anche lei, *Gaspara Stampa*.

Nella direzione di una tragica autoaffermazione come “esempio infelice del mio sesso” (*Rime* 154, v. 7)¹ vanno i versi più “titanici” delle *Rime*: “Lassa ch’io sola vinco l’infinito!” (*Rime* 91, v. 14), ma anche il celeberrimo “viver ardendo e non sentire il male” (*Rime* 208, v. 6), oppure la solenne terzina conclusiva di *Rime* 61 “Dunque i’ porrò queste terrene some / senza conforto alcun, se non di morte, / sospirando e chiamando il vostro nome.”. Ma vi sono anche casi in cui la volontà di eternare il proprio mito con un afflato carico di pathos, cozza con la pochezza degli eventi raccontati: è il caso di quei sonetti in cui la Stampa rappresenta in versi la propria morte di dolore solo perché Collaltino non risponde alle sue lettere da “otto giorni, a me un anno” (*Rime* 142), oppure di sonetti come *Rime* 31, in cui le virtù poetiche e canore dell’amato sono paragonate niente meno che a quelle di Orfeo. Nonostante questi (talvolta vistosissimi) cali di tensione, considerando la fortuna che il mito di Gaspara Stampa ebbe in epoca romantica e continua ad avere tutt’oggi, va riconosciuto alla poetessa il merito di essere riuscita pienamente nel suo intento, e forse anche in questa sua gara con le *auctoritates* giocata senza timori reverenziali risiede tanta parte della sua modernità.

Gaspara Stampa, per il suo originale tentativo di *autofiction* usò forse il contenitore poetico che meno lasciava spazio, nel 1500, al realismo e al libero canto delle proprie passioni, cioè la forma canzoniere. O meglio, per una rilettura poetica pseudobiografica delle proprie esperienze amorose e di vita, il canzoniere, che prevede una serie ordinata di liriche orientata secondo un filo rosso narrativo, è la forma ideale: a patto che il poeta scelga di rifarsi fedelmente a Petrarca, esemplando la propria vita su quella dell’io lirico dei *Fragmenta*. E la Stampa non si rifiutò a priori di stipulare questo patto con la tradizione, giacché moltissime delle costanti tipiche di un canzoniere petrarchesco sono ancora rintracciabili nelle *Rime*. Si è parlato in precedenza dell’intento encomiastico

donne. Oppure si considerino le quartine di *Rime* 178, “Perché mi sii, signor, crudo e selvaggio, / disdegnoso, inumano ed inclemente, / perché abbi volto altrove ultimamente / spirto, pensieri, cor, anima e raggio, // non per questo adivien che ’l foco, ch’aggio / nel petto acceso, si spenga o s’allente; / anzi si fa più vivo e più cocente, / quant’ha da te più strazi e fiero oltraggio.” in cui la Stampa dichiara la proporzionalità diretta tra l’infedeltà del conte e il suo desiderio di averlo.

¹ Il sonetto, per la sua straordinaria intensità, merita una citazione più estesa: “Straziami, Amor, se sai, dammi tormento, / tommy pur lui, che vorrei sempre presso, / tommy pur, crudo e disleal, con esso / ogni mia pace ed ogni mio contento, / fammi pur mesta e lieta in un momento, / dammi più morti con un colpo stesso, / fammi esempio infelice del mio sesso, / che per ciò di seguirti non mi pento.” (vv. 1 - 8)

nei confronti di Collaltino, ma se si guarda da vicino la zona “Alfa” delle *Rime* la Stampa sembra aver predisposto una sorta di introduzione opportunamente per inserirsi nel filone del petrarchismo a lei coevo, quasi un’ostentazione di petrarchismo: l’incipit del primo sonetto, *Voi, ch’ascoltate in queste meste rime* rinvia chiaramente al sonetto incipitario del *Canzoniere* petrarchesco (*Voi, ch’ascoltate in rime sparse il suono*); quello del secondo, *Era vicino il dì che ’l creatore*, sonetto che racconta il giorno dell’innamoramento dell’io lirico, si rifà a RVF 3, *Era ’l giorno ch’al sol si scoloraro*, sonetto petrarchesco con lo stesso tema. Sempre a RVF 3 si ispira un altro dei primi sonetti, *Rime* 14 (*Che meraviglia fu, s’al primo assalto*) che rappresenta l’innamoramento come un’imboscata tesa all’io lirico da Amore e Collaltino. Prima ancora, l’incipit di *Rime* 7 recita *Chi vuol conoscer, donne, il mio signore*, chiaramente ispirato a RVF 248, *Chi vuol veder quantunque pò Natura*; *Rime* 6, *Un intelletto angelico e divino* è un elogio del conte di Collalto tutto costruito con tessere petrarchesche (specie da RVF 238, *Real natura, angelico intelletto*).

Eppure più gli stilemi usati si adagiano su quelli della tradizione, più emerge la voce originale e irriducibile della Stampa, che in sostanza, si ode tutta nella sostituzione dell’*exemplum* offerto dai *Fragmenta* con i casi della sua esperienza biografica. Si notino ad esempio le terzine di *Rime* 1. Si tratta del prologo delle *Rime*, della dichiarazione d’intenti della raccolta:

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?

Non è una novità per il petrarchismo che un poeta scelga di fare della propria vita e dei propri amori un esempio da seguire, o meglio ancora da deprecare sempre con intento esemplare: lo fa Petrarca nel sonetto incipitario dei *Fragmenta*, e si pensi al Bembo del sonetto incipitario delle sue *Rime*: “Che potranno talor gli amanti accorti, / queste rime leggendo, al van desio / ritoglièr l’alme col mio duro exempio, // e quella strada, ch’a buon fine porti, / scorger da l’altre, e quanto adorar Dio / solo si dee nel mondo, ch’è suo tempio.” (vv. 9 - 14). Tuttavia Bembo (e con lui gli altri petrarchisti) è sicuro di poter esser un duro exempio poiché lui, a sua volta, ha esemplato la sua pseudobiografia su quella del Petrarca. Nelle terzine del sonetto stampiano il modello invece non è più Petrarca, né nel lessico né negli eventi narrati: la Stampa fa di sé stessa

un modello per le altre donne, non senza una sottile vanità, includendo nel suo canto anche aspetti laterali (“borghesi”, direbbe Baldacci) della sua storia con Collaltino e della sua vita, come la leggera invidia delle altre donne¹.

Oltre all’encomio dell’amato ed al valore esemplare della propria esperienza di vita, un altro degli stilemi della forma canzoniere che la Stampa fa proprio è quello, essenziale, della *laudatio* dell’amato. È forse lo stilema per il quale gli “altri petrarchisti”² si rifanno maggiormente al Petrarca, che lasciò loro in eredità una vera e propria *koiné* di lessico, metafore e similitudini per lodare la bellezza dell’oggetto del desiderio. Di nuovo, la Stampa non vi si distanzia del tutto, ma non può fare a meno di rinnovarla con qualche innesto il più fedele possibile alla realtà del suo amato e del rapporto che la lega a lui. Si notino gli esempi che seguono:

Saturno diègli altezza d’intelletto;
Giove il cercar le cose degne e belle;
Marte appo lui fece ogn’altr’uomo imbelle;
Febo gli empì di stile e senno il petto;

Vener gli dié bellezza e leggiadria;
eloquenza Mercurio; ma la luna
lo fe’ gelato più ch’io non vorria. (*Rime* 4, vv. 5 - 12)

di pelo biondo, e di vivo colore,
di persona alta e spazioso petto,
e finalmente in ogni opra perfetto,
fuor ch’un poco (oimè lassa!) empio in amore. (*Rime* 7, vv. 4 - 8)

Ma forse voi volete esser ritratto
in sembante leale e grazioso,
qual sète a tutti in ogn’opra in ogn’atto;

dove, lassa, ch’a pena dirvel oso,

¹ Si noti che le “donne invidiose” leggerebbero le storie della Stampa e Collaltino facendone un misto tra pettegolezzo e caso esemplare. Questa rappresentazione delle donne che leggono ci ricorda vagamente la dedicatoria alle donne del *Decameron* di Boccaccio: “Nelle quali novelle, piacevoli ed aspri casi d’amore ed altri fortunosi avvenimenti si vedranno così ne’ moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne che quelle leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate ed utile consiglio potranno pigliare, e conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passaggio di noia non credo che possano intervenire.”. Tutte le citazioni dal *Decameron* di Boccaccio sono tratte da Boccaccio 2005.

² Siamo consci che il petrarchismo non è un coro monocorde come vuole la *vulgata*, ed ha anzi al suo interno più di una modulazione. Solo che, al confronto, quello delle *Rime* stampiane è un vero e proprio acuto, e gli “altri petrarchisti” risultano necessariamente confinati in una dimensione corale.

vi porto impresso, qual vi provo in fatto,
un pochetto incostante e disdegnoso. (*Rime* 57, vv. 9 - 14)

Nel primo caso, all'interno di una *laudatio* improntata su un pantheon classico e ripreso anche dal Petrarca (per l'influsso dei pianeti su Laura cfr. RVF 215) la Stampa non può esimersi dal citare anche la *luna*, che rese l'amato *gelato* nelle sue voglie¹; nel secondo, l'infedeltà di Collaltino guasta la sua immagine eroica (e stereotipata) di eroe *kalos kai agathos*. Nel terzo esempio, la scelta del "realismo" ha un valore quasi programmatico: la poetessa non può ritrarre Collaltino come egli vorrebbe essere ritratto, perché così facendo tradirebbe l'immagine che ella conserva del conte nel proprio cuore, e che forse proprio in virtù della sua *incostanza* e del suo carattere *disdegnoso* è ai suoi occhi ancora più desiderabile. Collaltino nelle *Rime* è un eroe, per così dire, "ariostesco", in cui la patina letteraria che lo riveste è continuamente squarciata dalle istanze della realtà, che talvolta emergono anche nei loro aspetti più sconvenienti. Quello che ci preme sottolineare è che però la Stampa, nella messa in scena così a tutto tondo del suo *cavaliere* non è guidata dallo spirito ironico e indagatore dell'Ariosto, né vuole mettere in crisi il sistema petrarchesco di rappresentazione dell'oggetto del desiderio: il conte non è il corrispettivo maschile della *dark lady* che, due generazioni dopo la Stampa, Shakespeare descriverà nei suoi sonetti; è soltanto un "personaggio amato" ancora pienamente petrarchesco, sul quale la poetessa innesta elementi di realismo e biografismo. Vi sono casi di realismo ancora più macroscopici, quelli che hanno fatto la fortuna (intesa come *vox media*) critica della Stampa: uno su tutti *Rime* 104, un sonetto in cui la poetessa descrive una notte d'amore vissuta con Collaltino; oppure *Rime* 179, in cui la Stampa scrive che le è giunta voce del matrimonio di Collaltino, il quale ha scelto un po' improvvidamente di "divenir marito ov'eri amante"; o in fine quei sonetti dove si tematizza il passaggio dall'amore per Collaltino a quello per Bartolomeo: un tema scandaloso per una donna del '500, così come il non tacere la natura adulterina del rapporto con il conte.

La vera costante delle *Rime* non è però questo realismo sospinto, ma piuttosto la tensione continuamente irrisolta e tragica tra forma e contenuti, non solo tra "linguaggio privato" e "dettare sublime" (Baldacci), ma in generale tra i modelli letterari e la vita. Il canzoniere stampiano è l'esempio di una sensibilità amorosa forse moderna per il suo tempo veicolata con strumenti retorici che per contrasto risultano anacronistici, e che però la Stampa non fu in grado di abbandonare né di rinnovare del tutto, e ai quali si adeguò talvolta non senza fatica, in modo un poco meccanico e

¹ Il riferimento è sia alla ritrosia dell'amato, sia (in modo più concreto e umiliante) al tipo di amore che Collaltino le riserva, solo carnale e non riscaldato da un sentimento autentico.

forzoso. Semmai, si può dire che di quegli strumenti retorici tentò di allargare il dominio, in modo assolutamente originale ma per certi versi “incompiuto”: con una metafora, la mescolanza tra forma e contenuti nelle *Rime* a noi non sembra un amalgama ma una coabitazione ibrida e spesso forzata e ciò non di meno affascinante, quasi un tentativo di sostituire i cavalli di un nobile ed antico calesse con un motore a scoppio. La problematicità del contrasto tra la propria *vena* scrittoria e lo *stile* è peraltro una questione che la Stampa sentì in modo personale e nient’affatto retorico, e che trova spazio anche nelle *Rime*, come dimostrano ad esempio le quartine di *Rime* 3. La poetessa paragona la propria condizione a quella di Esiodo, un “rozzo pastor” che divenne poeta dopo l’incontro con le muse, allo stesso modo in cui lei, “bassa e vile” fu iniziata alla poesia dall’incontro con Collaltino¹:

Se di rozzo pastor di gregge e folle
il giogo ascreo fe’ diventar poeta
lui, che poi salse a sì lodata meta,
che quasi a tutti gli altri fama tolle,

che meraviglia fia s’alza ed estolle
me bassa e vile a scriver tanta pièta
quel che può più che studio e che pianeta,
il mio verde, pregiato ed alto colle?

In questa rappresentazione metaletteraria del superamento della propria *impasse* scrittoria si mescolano valenze appunto metaletterarie ma anche sociali: la *bassezza* e la *viltà* che la Stampa attribuisce a sé stessa non sono semplicemente una professione di modestia ma contrastano con la nobiltà *de facto* di Collaltino, rampollo della più importante famiglia feudataria veneta. Tuttavia non sarà un caso che per istituzionalizzare il suo tentativo, forse involontario ma non per questo meno audace, di *autofiction* la Stampa scomodi non un poeta qualsiasi, ma il secondo poeta che il mondo conobbe dopo Omero, rispecchiando la propria vicenda in quella di un *auctoritas* indiscussa e indiscutibile.

Il discorso ci permette di introdurre un altro aspetto originale delle *Rime* e della Stampa come poetessa: finora si è insistito molto sul suo processo di sostituzione e di ibridazione della propria immagine con quella del Petrarca. Tuttavia la Stampa non è

¹ Non bisogna sottovalutare l'apprendistato poetico della Stampa, questa volta tutt'altro che metaforico, presso Fortunio Spira. Stimato poeta (Bernardo Tasso ne ricordò la morte con il sonetto In qual giro ti spazii, anima bella) e grammatico viterbese trapiantato a Venezia fu precettore di Gaspara e la avviò alla verseggiatura, come lei stessa confessa in *Rime* 294, vv. 9 - 11 “Io dirò ben che, qualunque io mi sia / per via di stile, io son vostra mercede, / che mi mostraste sì spesso la via”. Il sonetto infamante scoperto dal Salza rincara la dose: “Vergai carte d'amor con l'altrui stile / ché per quel fatto i versi mi facea / il Fortunio, compagno mio gentile”. (vv. 9 - 11).

una poetessa dimentica nemmeno dei classici: soltanto li affronta in modo molto diverso rispetto a quanto facevano i letterati del suo tempo (e ancora una volta, molto moderno). Uno dei grandi pregi¹ delle *Rime* e della *Stampa* è infatti l'istintivo abbandono dell'estetica dell'*imitazione* così imperante nel suo secolo, in virtù di un'estetica basata sul *rispecchiamento*: l'apprendistato che la poetessa compie sui classici, ma anche su Petrarca, su Bembo, su Vittoria Colonna, e in misura ingiustamente sottovalutata soprattutto sull'Ariosto, è di natura emozionale/esperienziale prima ancora che letteraria. La *Stampa* rivede nella letteratura che l'ha preceduta degli echi della sua esperienza amorosa con Collaltino e nelle *Rime* ne rievoca i contenuti più spesso che gli stilemi. È opportuno a questo punto citare alcuni passi:

Voi mi ponete leggi ch'a portarle
non basterian le spalle di Milone
non ch'io debile e fral possa osservarle. (*Rime* 41, vv. 9 - 11)

sì che può dirsi la mia forma vera
da chi ben mira a sì vario accidente,
un'immagine d'Eco e di Chimera. (*Rime* 124, vv. 12 - 14)

Credete ch'io sia Ercol o Sansone
a poter sostener tanto dolore,
giovane e donna e fuor d'ogni ragione,

massime essendo qui senza 'l mio core
e senza voi a mia difensione,
onde mi suol venir forza e vigore? (*Rime* 142, vv. 9 - 14)

Anche sapendo che le vicende dell'atleta crotoniate Milone sono riportate da Diodoro Siculo, e che presumibilmente da lì la *Stampa* le lesse, si può parlare per questi tre versi di *rielaborazione* di Diodoro Siculo, o di *imitazione*? Una volta assodato che la *Stampa* lesse, con tutta probabilità da Ovidio, le vicende della morte di Eco e della forma mostruosa di Chimera, si può parlare di *imitazione* di Ovidio? O di *rielaborazione* del mito di Eco e della Chimera? Che dire poi di *Rime* 142, è *imitazione*?

Crediamo di no, se non altro per l'esiguo numero di versi che la poetessa dedica alle sue citazioni, che rarissimamente superano i confini della terzina, e che talvolta rende

¹ Pregi agli occhi di un lettore moderno alla ricerca dell'originalità, non certo di un lettore cinquecentesco delle *Rime* (lo dimostra la velocità con cui la raccolta fu dimenticata nel suo secolo).

impossibile riconoscerne la stessa fonte. Crediamo che anzi, riconducendo le citazioni classiche della Stampa ad un modello di imitazione/rielaborazione si perda proprio la caratteristica più nuova delle sue liriche, che è appunto il rapportarsi alle *auctoritates* con una passione che va ben al di là della mera erudizione. In sostanza, la Stampa guarda alla letteratura non come ad un modello ingessato e soltanto imitabile, ma come ad un esempio spendibile, fruibile, nel quale identificarsi e con il quale “competere”: nei versi che abbiamo citato, la poetessa sta dicendo che la sua condizione di amante *non ha nulla da invidiare* a quella di Milone, Eco, Chimera, Ercole e Sansone.

Quando la Stampa guarda invece al modello del Petrarca questa volta da un punto di vista “stilistico” e non pseudobiografico, Baldacci ad esempio scrive che la “poetica del totale rilievo dell’esempio prescelto le fu ignota e il suo petrarchismo si ridusse quasi sempre ad una trascrizione meccanica priva di intima necessità”, e che il “segreto della Stampa è quello di risolvere in una piena convinzione di linguaggio privato [...] termini e luoghi che sarebbero altrimenti proprio di un dettare sublime”¹: lo si può vedere nella rappresentazione che la Stampa offre della sua anima travagliata dall’amore in *Rime* 56:

quasi nave che vada senza sarte,
senza timon, senza vele e trinchetto,
mirando sempre al lume benedetto
de la sua tramontana, ovunque parte.

Oppure in questa metafora della propria fedeltà a Collaltino come uno *scoglio*, in *Rime* 180:

voi la vedreste salda come scoglio,
immobilmente appresso del mio core,
e diporreste meco il vostro orgoglio.

Ma voi vedete sol quel ch’appar fuore;
per questo io resto, misera, uno scoglio,
e voi credete poco al mio dolore.

La metafora *nave/vita* ha profonde radici petrarchesche, così come anche la metafora dello *scoglio* è ben attestata nei *Fragmenta*, ma nei suoi momenti di miglior vena la Stampa non ha bisogno dell’appoggio di Petrarca per evocare immagini suggestive o per reinterpretare alcuni topos in maniera originale, tanto nei contenuti, quanto nel

¹ Baldacci 1957, pp. 104 e seguenti.

lessico (si noti *trinchetto*, *tramontana* nel primo esempio) e nello stile (la rima equivoca *scoglio* : *scoglio*, esibita con noncuranza).

Va detto che quella evidenziata è una linea di tendenza, largamente maggioritaria ma non totalizzante. Anche nelle *Rime* compaiono riletture dei classici, nelle quali per ritrovare la *vita vera* bisogna scavare opportunamente a fondo:

Come l'augel, ch'a Febo è grato tanto,
sovra Meandro, ove suol far soggiorno,
quando s'accosta il suo ultimo giorno,
move più dolci le querele e 'l canto,

tal io, lontana dal bel viso santo,
sovra il superbo d'Adria e ricco corno,
morte, téma ed orror avendo intorno,
affino, lassa, le querele e 'l pianto. (*Rime* 48, vv. 1 - 8)

Il sonetto citato, quasi dellacasiano nella sua *gravitas*, presenta una non banale riletture della lettera di Didone ad Enea delle *Eroidi* ovidiane: “Sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis / Ad vada Maeandri concinit albus olor” (*Her*, 7, vv. 2 - 4). Oppure si noti quest'altro:

- Or sopra il forte e veloce destriero -
io dico meco - segue lepre o cerva
il mio bel sole, or rapida caterva
d'uccelli con falconi o con sparviero.

Or assal con lo spiedo il cignal fiero,
quando animoso il suo venir osserva;
or a l'opre di Marte or di Minerva
rivolge l'alto e saggio suo pensiero.

Or mangia, or dorme, or leva ed or ragiona,
or vagheggia il suo colle, or con l'umana
sua maniera trattiene ogni persona. - (*Rime* 147, vv. 1 - 11)

Il quadro di Collaltino quale “nobile in villeggiatura” che si sollazza nel suo feudo di Collalto è forse ispirato ad un'ottava ariostesca, ripresa (e ingentilita) nella forma e nei contenuti: “Or per l'ombrese valli e lieti colli / vanno cacciando le paurose lepri; / or con sagaci cani i fagian folli / con strepito uscir fan di stoppie e vepri; / or a' tordi lacciuoli, or veschi molli / tendon tra gli odoriferi ginepri; / or con ami inescati ed or

con reti / turban a' pesci i grati lor secreti.” (*Furioso*, canto 7, ottava 32¹). Nonostante le desinenze rimanti siano diverse, la ripresa ci sembra comunque evidente: l'anafora di *Or* ad inizio verso così insistita non ha precedenti paragonabili nei *Fragmenta* né nel petrarchismo più noto, e lo stesso vale per il così ampio bestiario inerente alla caccia.²

II.

La tensione e l'ibridazione riscontrate nel macrotesto stampiano si ripercuotono anche nello stile e nelle scelte lessicali, che presentano lo stesso “allargamento del dominio delle forme concesse”. Per quanto riguarda il lessico, vale la pena partire dall'elenco di lemmi centrifughi al lessico petrarchesco che Giorgio Forni propone nel suo saggio “*L'orecchie mi tirò ne l'ore prime*”. Nota su Giovanni Della Casa e Gaspara Stampa, oggi contenuto in Forni 2011:³

“paziente” (CLXXII, 12), “mal trattata” (LXXXVII, 13; CLI, 13; CCLXXXIII, 4), “stupenda” (IX, 5; XXXIV, 6), “sodo” (XXVII, 4; CLXV, 10; CLXXXVII, 11), “rubato” (CXLI, 8; CLXIV, 3), “abbandonata” (CCXCV, 13), “bonaccia” (CLXXXI, 9; al plurale: V, 7; LXIV, 7; LXXII, 12), “fattezze” (L, 8), “chimera” (CXXIV, 14; CLXXIV, 13), “innocenzia” (CXXXI, 8 e 12), “sesso” (CLIV, 7; CCXCIX, 28), “tramontana” (LVI, 8; LXXII, 5; CCXCIX, 65; CCCII, 11), “brigata” (CCLXXIV, 5), “s'astien” (CXCVIII, 11), “cavar” (CLIII, 11; CLXIV, 6), “pagar” (XXV, 6; CCLXXXIX, 13), “v'abbasseria” (CCXCI, 14), “otta” (CLX, 11), “innanti” e “innante” in rima (X, 11; XCIV, 13; CLXXI, 7; CCXLI, 28; CCL, 3), “discosto” (XLVI, 12; LXVIII, 23; LXXXIV, 10; CLXXXII, 11), “massime” e “massimamente” (CXLII, 12; CLXVIII, 10), “affatto” (XXXIV, 7), “tuttavia” (CV, 5; CVI, 9); locuzioni quali “cento volte e cento” (XXII, 13; CCXLIII, 60), “mille e mille” (XCII, 4; CC, 13; CCLXXVII, 12; CCXCVII, 17), “le migliara” (CXCVIII, 6), “tanto e tanto” (XL, 9), “tosto tosto” (LII, 7; CVI, 11; CIX, 6), “diede di piglio” (LXIV, 10; CCXCVI, 24), “a vicenda” (LX, 4; CXXVIII, 9; CLX, 11; CXC VII, 2), “in effetto” (LVI, 2), “fra l'ugna” (XCIV, 4), “nova e strana fantasia” (CXX, 13), “vuol ch'io tenga [...] la bocca chiusa” (CXXX, 7); articoli e preposizioni in rima come “d'una / guisa” (CXXX, 6), “dalla / spene” (CCXI, 4); epanalissi in rima: “insieme insieme” (CLX, 1; CCXXXI, 1), “pian piano” (CCXIII, 12); arcaismi ancora in sede rimica: “prossimano” (CXVI, 6), “desianza” (XXXVIII, 11; CXXXIV, 12); accrescitivi e diminutivi di tono domestico e colloquiale: “verissimamente” (XCVIII, 3), “un pochetto” (LVII, 14), “alteretto” (L, 10); dittologie paronomastiche amabilmente scherzose quali “gradito e grazioso” (X, 1), “sazie e satolle” (XXXIII, 1) [...].

Forni vede in questa lista di termini dei “tocchi d'ambito burlesco”. A noi sembra innanzitutto un elenco composito di forme estranee alla lingua ed allo stile del Petrarca (non tutte in verità: ad esempio l'uso di *mille* in senso iperbolico è ben attestato nei

¹ Tutte le citazioni dal *Furioso* provengono da Ariosto 2016.

² Rinviamo per maggiori dettagli al commento a *Rime* 147.

³ Forni indica le liriche con il numero romano, i versi con il numero arabo.

Fragmenta) ma non necessariamente burlesche, a meno che con *burlesco* non si intenda un registro genericamente basso, ma ricco, composito, “creativo”, volto ad una certa concretezza e spendibilità, talvolta proverbiale/gnomico ma non estraneo a reminiscenze letterarie: alcune forme sono infatti duecentesche o “pre-petrarchesche” come *desianza/disianza* per *desio/disio*; altre sono ben attestate in Dante, come *fantasia*; altre ancora in Ariosto come *bonaccia* e *tramontana* (e, tra le non citate, *trinchetto* e *marina*, hapax in lirica ma presenti nelle metafore e descrizioni marine del *Furioso*, oppure la locuzione “foco di paglia”); *satollo*, pur non in dittologia, è attestato nel Della Casa come anche, tra le non citate, la pianta del *dittamo*. Ma noi non diremo burlesco perché queste parole, frutto di una commistione di generi e registri, non sono utilizzate con l’intento di “abbassare il tono”, o con intento parodico/antifrastico: sono semplicemente segni di una lingua in cui il confine tra *poetico* e dell’*impoetico/prosastico* è molto sfumato e “abbassato” verso la colloquialità. Forni inserisce nell’elenco ad esempio la parola *rubato*. Citeremo di seguito il passo in cui è usata:

Occhi miei lassi, non lasciate il pianto,
 come non lascian me téma e spavento
 di veder tosto a noi rubato e spento
 il lume ch’amo e riverisco tanto. (*Rime* 164, vv. 1 - 4)

È evidente che il contesto non è affatto burlesco: la metafora è petrarchesca, lo stesso incipit del sonetto è petrarchesco (RVF 14, *Occhi miei lassi, mentre ch’io vi giro*; RVF 275, *Occhi miei, oscurato è ’l nostro Sole*), ma siamo abbastanza sicuri che se Petrarca avesse potuto rimaneggiare questa quartina avrebbe sostituito *rubato* con l’isometrico *furato*, e così avrebbero fatto Bembo (“lo ritoglie e fura”, Bembo, *Rime*, 77, v. 5) e gli altri petrarchisti più ortodossi. Eppure non si può dire che col ricorso alla variante più colloquiale rispetto a quella poetica la partizione o il verso ne perdano in *tragicità*, né che l’accostamento di petrarchismo e colloquialità sia realizzato con intento parodico: semplicemente rende il testo più spontaneo, accessibile, forse dimesso, privato, o come scrive in modo perfetto Baldacci lo fa diventare, da “tragedia”, melodramma. Facendo il percorso inverso, si scopre che a incipit patentemente petrarcheschi come quello di *Rime* 182, *La vita fugge, ed io pur sospirando* (cfr. RVF 272, *La vita fugge, e non s’arresta un’ora*) seguono, nello stesso sonetto numerose forme non petrarchesche e colloquiali come *discosto* o la *iunctura* in posizione di rima “il come o ’l quando”, ma anche boccaccesche come *omei* per “lamenti”. Come abbiamo visto in due esempi citati nel capitoletto precedente, nemmeno il riuso di immagini petrarchesche garantisce fedeltà alla lingua o ad accorgimenti stilistici del Petrarca. Ad esempio in *Rime* 56, vv.

5 - 8, “quasi nave che vada senza sarte, / senza timon, senza vele e trinchetto, / mirando sempre al lume benedetto / de la sua tramontana, ovunque parte” la metafora della vita come navigazione è ripresa dai *Fragmenta* (crf. almeno RVF 189), così come *sarte* e *lume* trovano riscontro nel *Canzoniere*: tuttavia, Petrarca preferisce il latinismo *governo* dove la Stampa usa *timon*, mentre come si diceva *trinchetto* è una novità per la poesia lirica così come altrettanto nuova è la precisione del linguaggio settoriale marinaresco. Lo stesso discorso vale per la metafora della fedeltà come uno *scoglio*: è chiara l’ispirazione petrarchesca, ciò non di meno Petrarca non risolve mai l’immagine con una rima equivoca nei *Fragmenta*.

In questo mare di imprevedibili accostamenti lessicali, sembra però emergere una tendenza piuttosto costante: se si torna all’elenco di Forni, quasi tutte le parole non-petrarchesche che egli cita sono utilizzate dalla Stampa come rimanti. Ciò significa che, con un meccanismo compositivo che la porta ancora una volta in controtendenza rispetto agli altri petrarchisti, l’accesso ai rimanti per la Stampa è motivo di creatività e allargamento del proprio vocabolario, e non di ricorso al rimario dei *Fragmenta*: le direzioni verso cui la porta il suo sperimentalismo non sono, come abbiamo visto, orientate verso una ricerca libresca ed erudita di modelli alternativi al Petrarca, ma una certa *inconcinnitas* lessicale che concede molto spazio a lemmi di uso comune.

Anche per quanto riguarda lo stile, le *Rime* stampiane rappresentano un *unicum* per il petrarchismo, ma forse è il caso di dire nella letteratura italiana. Baldacci mette in risalto come la Stampa abbandoni il tono generico di “ciceroniana *gravitas*” proprio della lirica del suo tempo: pur tuttavia, il trasporto straordinariamente intenso con cui amò Collaltino sembra averle precluso, di riflesso, l’approdo alla *levitas* nella forma, ad una cura del significante per la quale è necessario un certo distacco emotivo dalle proprie vicende. Detto con un linguaggio non propriamente tecnico, molte volte si ha l’impressione che per la Stampa il *cosa dire*, cioè la propria mitopoiesi, sia molto più importante del *come dirlo*, e che il contenuto dei versi sia sempre scritto, per così dire, “fuor di metafora”.¹ Paradossalmente, in una parte della produzione poetica stampiana, proprio questa versificazione forte, irruenta, frutto di poco *labor limae* contribuisce alla mitopoiesi della poetessa, senza che ciò fosse nelle sue intenzioni: in tanti sonetti la Stampa sembra sempre ad un passo dall’essere soverchiata dalla materia dei suoi versi, o, come scrive in *Rime* 104, manca sempre poco che “da la materia non sia vinto il canto”. Citeremo come esempio *Rime* 79, un sonetto in cui la Stampa rimprovera l’amato di non mantenere le sue promesse di amore e fedeltà.

¹ A questa nota stilistica forse sono da far risalire le nozioni di “diario in versi” e “carteggio amoroso” a proposito delle *Rime*.

La fé, conte, il più caro e ricco pegno
che possa aver illustre cavaliere,
come cangiaste voi presto e leggiere,
fuor che di lei d'ogni virtù sostegno?

A pena vide voi 'l gallico regno,
che mutaste con lei voglia e pensiero;
ed Anassilla e 'l suo fedele e vero
amor sparir da voi tutti ad un segno.

Pur mascherando la propria sofferenza sotto una *facies* cavalleresca/ariostesca, è come se la Stampa non riuscisse a portare fino in fondo il gioco retorico della “dama Anassilla” e del “cavaliere Collaltino”: la sintassi è involuta, il ritmo del verso è franto e vibrante, e infatti il carico di pathos esplose tutto nelle terzine, in cui la poetessa si spoglia della metafora cavalleresca per gridare pienamente i suoi sospetti e il suo dolore:

E piaccia pur a lui, che mi governa,
che non sia la ragion di questo oblio
novella fiamma nel cor vostro interna!

O, se ciò è, acerbo stato mio!
o doglia mia sovra ogni doglia eterna!
o fidanza d'Amor che mi tradì!

A questa linea di produzione, però se ne affianca un'altra in cui il tono vibrante e tragico lascia il posto ad un canto plorante, mesto, elegiaco, che probabilmente nasce da un più compiuto e riuscito confronto tra la vena spontanea della poetessa e i testi della tradizione letteraria, forse più latina che italiana. Crediamo che a questo “secondo filone”, che invero spesso e volentieri si interseca con il primo in un modo che rende difficile una distinzione netta, appartengano i sonetti più caratteristici del *povero libretto* stampiano. Si legga ad esempio *Rime* 158:

Deh lasciate, signor, le maggior cure
d'ir procacciando in questa età fiorita
con fatiche e periglio de la vita
alti pregi, alti onori, alte venture;

e in questi colli, in queste alme e sicure
valli e campagne, dove Amor n'invita,

viviamo insieme vita alma e gradita
fin che 'l sol de' nostr'occhi alfin s'oscure.

Perché tante fatiche e tanti stenti
fan la vita più dura, e tanti onori
restan per morte poi subito spenti.

Qui coglieremo a tempo e rose e fiori,
ed erbe e frutti, e con dolci concenti
canterem con gli uccelli i nostri amori.

È sempre estremamente difficile riconoscere nella Stampa precise citazioni dai classici, il che fa spesso pensare che la poetessa ne avesse accesso in traduzione: tuttavia è chiaro che in sonetti come questo (peraltro unanimemente ritenuto uno dei più belli della raccolta)¹, la descrizione del colle e la richiesta anche sfrontata a Collaltino di rinunciare alla sua carriera politica e militare sono autentiche (nel senso di realistiche, sentite), ma mediate dalla poesia elegiaca ed epigrammatica: il *topos* dell'antimilitarismo, della rinuncia alla *kalokagathia* per un'*aurea mediocritas* vissuta godendo dei piaceri della vita agreste si trova tanto in Orazio, quanto in Marziale, Propertio e Tibullo.²

Scendendo più nel concreto, al netto delle eccezioni portate dai casi singoli (dei quali terremo conto nella sezione della tesi dedicata al commento dei singoli sonetti), la tavola retorica-stilistica della Stampa presenta alcune costanti. Il dettato stampiano raramente presenta *variatio*: la ripetizione sembra anzi il suo elemento fondativo, e non riguarda soltanto le parole lunghe ma molto spesso interessa anche le particelle pronominali e i deittici dimostrativi. Ha un valore spesso rafforzativo/enfatico (“...in queste meste rime, / in questi mesti, i questi oscuri accenti”, *Rime* 1, vv. 1 - 2), talvolta serve a saldare anche graficamente i *colon* dei (numerossimi) parallelismi o paragoni (“Onde, che questo mar *turbate* spesso / come *turba* anco me la gelosia”, *Rime* 40, vv. 1 - 2), talvolta interessa i rimanti, generando rime identiche o equivoche sempre in bilico tra la sprezzatura e l'imperizia (“il suon degli amorosi miei *lamenti* / [...] / gloria, non che perdon, de' miei *lamenti*”, *Rime* 1, vv. 3 e 6). Raramente la fa ricorso ad *enjambement*, ma non per questo l'equilibrio tra verso e sintassi genera uno stile equilibrato e solenne: il ritmo è spesso franto, vibrante, talvolta faticoso, e non sono rari versi molto numerosi, che concentrano anche otto o nove parole nello spazio di undici sillabe. Un altro stilema molto frequente è l'uso di domande retoriche,

¹ Concordano Croce, Salza, Ceriello ma anche critici moderni come Farnetti.

² Cfr. commento a *Rime* 158.

soprattutto negli incipit dei sonetti, che va sempre nella direzione di un dettato carico di *pathos*, in cui non c'è spazio per sofismi o risposte articolate, ma solo per un colloquio tragico con il proprio dolore: ad una schedatura, su un totale di 311 poesie, quelle aperte da incipit interrogativi sono risultate essere ben 51. Tra le figure retoriche, la Stampa predilige l'iperbole ("Son passati otto giorni, a me un anno, / ch'io non ho vostre lettere od imbasciate", *Rime* 142, vv. 5 - 6) e la prosopopea: *Amore* compare quasi sempre con la *a* maiuscola, come un dio classico munito di *strali* e *arco* ("Che meraviglia fu, s'al primo assalto, / giovane e sola, io restai presa al varco, / stando Amor quindi con gli strali e l'arco, / e ferendo per mezzo, or basso or alto..." *Rime* 14, vv. 1 - 4).

Complessivamente, se l'*autofiction* rende le *Rime* un canzoniere moderno per il tema (si perdonerà l'insistenza sull'aggettivo), questo stile per certi versi facile, schietto, espressivo, talvolta colloquiale lo rende moderno per *leggibilità*. Si può dire che, nel suo piccolo e con tutta l'instabilità del suo equilibrio, la Stampa fece con la forma canzoniere ciò che l'Ariosto fece col poema cavalleresco, svecchiando i codici una forma poetica classica grazie alla commistione tra il contenitore poetico e la "contraddittoria sostanza delle nostre esperienze nella sconvolta realtà effettuale in cui ci è toccato vivere"¹. La novità delle *Rime* fu però accolta, va detto, con estrema freddezza dal suo secolo. Molto probabilmente questa mancata fortuna non ebbe a che fare però con la materia e con lo stile: non fu dimenticata in quanto "cattiva poetessa". Probabilmente l'oblio a cui la condannò la sua morte prematura fu dovuto alla natura del *petrarchismo* come "fenomeno sociale", inteso come raffinato esercizio di poesia di una classe sociale nobile, a cui la Stampa fu introdotta ma che non fu la sua, che riconosceva sé stessa nel suo "capitale culturale"², cioè l'*imitatio* del Petrarca. Con una formula, si può dire che si era petrarchisti prima di tutto perché si era dei nobili colti, difficilmente si "diventava" petrarchisti perché si era poeti. Lo dimostra il fatto che per esempio, una poetessa illustre, colta, ma non nobile come Veronica Franco non scrisse un canzoniere, ma una silloge di terze rime.

Il petrarchismo fu infatti un fortissimo legante sociale oltre che letterario, e lo dimostrano le fitte reti di relazioni che legavano i poeti petrarchisti testimoniate dalle migliaia di sonetti "dedicati a", parti integranti dei canzonieri cinquecenteschi, e quello della Stampa non fa eccezione: tuttavia, né le relazioni umane né la veste petrarchesca che la Stampa tentò di dare al suo canzoniere furono in grado di nascondere

¹ Queste parole di Emilio Bigi sono riferite alla materia *Furioso* e sono contenute nel saggio introduttivo alla sua edizione commentata dell'opera (1982). Cristina Zampese le riporta nella *Prefazione* ad Ariosto 2016, p. 5.

² La terminologia è di Pierre Bourdieu.

l'eccentricità della sua ispirazione e della sua estrazione sociale, e la memoria postuma più prossima alla sua morte la escluse dalla "società di letterati che scriveva poesie petrarchiste". In sostanza, ritornando alla dedicatoria "Allo illustre mio signore", non si può dimenticare che la Stampa volle convincere Collaltino ad amarla *con* le sue poesie, *grazie* alla sua scrittura: nessuno dei petrarchisti (sempre intesi come poeti della "parte alta della società che si esprime usando il petrarchismo") scrisse un canzoniere per una donna con l'intento di farla innamorare, né mai pensò in generale alla poesia come a qualcosa di necessario per raggiungere un fine. La stessa idea che la Stampa ebbe della poesia, per certi versi molto romantica (non a caso la fortuna stampiana coincise con il romanticismo), grida ancora oggi la sua irriducibilità ai canoni del petrarchismo, ed è ciò che più di tutto la avvicina alla sensibilità di un lettore moderno. Non va dimenticato poi che la Stampa fu anche una musicista e una cortigiana, una donna che fece dell'arte un espediente per vivere, mentre per la larghissima parte dei petrarchisti l'arte non fu altro che un vezzo e, come dicevamo, una "dimostrazione di appartenenza alla società dei poeti petrarchisti".

Commenti.

Nel capitolo che segue abbiamo raccolto e analizzato un'ottantina di sonetti, circa un terzo di quelli presenti nella raccolta e, se si escludono quelli che per comodità definiremo *d'occasione*¹, circa la metà di quelli a tema più propriamente amoroso (pur con tutte le riserve che abbiamo già espresso riguardo questa suddivisione). La scelta dei sonetti ha seguito due criteri. Il primo e principale è la fedeltà alle scelte operate da Luigi Baldacci nella sua antologia del petrarchismo (Baldacci 1957, riedita nel 1975): una fedeltà dovuta all'autorità del testo e alla bontà della sua selezione, che a nostro avviso contempla tutto lo spettro di colori della cangiante ispirazione di Gaspara Stampa². Il secondo (che ci ha guidati quando ci siamo distanziati dal Baldacci) è la restituzione, per quanto possibile, del filo rosso narrativo che tiene insieme le liriche delle *Rime*, perlomeno nei suoi snodi fondamentali: i primi sonetti in lode di Collaltino, la partenza di Collaltino per la Francia, la sua permanenza oltralpe, il suo ritorno in Italia, la sua seconda e definitiva partenza per la Francia, il secondo amore per Bartolomeo.

Il commento ai sonetti è così strutturato: il numero romano che precede ciascuna lirica indica la posizione del sonetto nell'edizione commerciale Stampa 1954 (a sua volta esemplata su Stampa - Franco 1913), nel corpo del commento invece ci si riferisce ai sonetti stampiani con la dicitura *Rime* seguita dal numero arabo; segue il capitolo *Note al testo* che chiarisce eventuali problemi di parafrasi; poi il capitolo *Commento* che mette in evidenza in punti di maggiore interesse a livello contenutistico e stilistico; infine il capitolo *Intertestualità e rimandi ai Fragmenta* dove si rende conto di prestiti, calchi o riutilizzi di tessere del Petrarca e/o di altri autori.

¹ Quelli da p. 117 a p. 146 della *princeps*, prevalentemente dedicati ad amici e letterati.

² I testi stampiani antologizzati da Baldacci sono 81, moltissimi anche in relazione alla media dei testi degli altri autori (sono più del doppio di quelli del Bembo). Peraltro, lo stesso Baldacci scrive: “E appunto chi prepari un'antologia di lirici del Cinquecento sa per esperienza quanto difficilmente determinabile sia un criterio di scelta nei confronti di questa poetessa” (Baldacci 1957, p. 103)

I.

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, 4

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. 8

E spero ancor che debba dir qualcuna:
– Felicissima lei, da che sostenne
per sì chiara cagion danno sì chiaro! 11

Deh, perché tant'amor, tanta fortuna
per sì nobil signor a me non venne,
ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro? 14

Sonetto con rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, a schema ABBA ABBA CDE CDE. Lo schema rimico ricalca quello di RVF 1.

Note al testo.

v. 4, *tra le altre prime*. Prime tra tutte.

v. 9, *qualcuna*. Baldacci¹: “Qualche donna ansiosa di imitarne l'esempio”.

Commento.

Il sonetto è marcatamente bipartito tra quartine e terzine: le prime sono occupate da una solenne apostrofe ai lettori (un *voi*, v. 1, che l'io lirico auspica essere composto da *ben nate genti*, v. 7) ai quali si chiede ad un tempo il perdono per i *lamenti* oggetto della raccolta e il riconoscimento per la fatica poetica, mentre le seconde riportano l'immaginario discorso diretto di una donna che commenta con invidia le vicende amorose raccontate nelle *Rime*. Nelle quartine, all'interno di una cornice lessicale e sintattica scopertamente debitrice di RVF 1 (è ricalcato financo l'anacoluto presente nel modello), vengono presentati i temi che saranno sviluppati nei sonetti della raccolta: le pene amorose, i lamenti dell'io lirico e la causa di questi lamenti. L'originalità contenutistica risalta in chiave contrastiva per via dell'estrema fedeltà formale al modello petrarchesco. Nel sonetto proemiale dei RVF infatti i lettori si trovano davanti ai sospiri lontani nel tempo (*quei*) di un uomo che si dice cambiato rispetto a quello

¹ Baldacci 1957, note a p. 109.

che era un tempo, consapevole ormai della vanità del suo disperarsi, e che in questa consapevolezza ha trovato la maturità per chiedere perdono. In questo sonetto invece i *lamenti* dell'io lirico non sono affatto lontani, sono ancora vicini e presenti, risuonano come parola rima ai vv. 3 e 6, e ad essi ci si riferisce con un incresparsi di deittici dimostrativi ai vv. 1 e 2 (*queste, questi, questi*) come se si volesse renderli tangibili. Inoltre, i temi della *vanità* e della *vergogna* così presenti in RVF 1 sono qui abbandonati: le *sofferenze* sono *prime*, più forti delle altre ma anche principali, e quindi non trascurabili, tutt'altro che vane; ai lettori non viene chiesta *pietà* né tantomeno v'è traccia di vergogna: la Stampa anzi cerca *gloria*, tanto che la successiva richiesta di perdono suona quasi ossimorica giacché il tono, inizialmente di *excusatio*, diventa progressivamente quello di una rivendicazione. Le spie lessicali evidenziate nel commento col corsivo provengono tutte da *Rime* 1, e mostrano come la Stampa riprenda il lessico del Canzoniere anche quando sembra distanziarsene massimamente: si tratta di una ripresa con segno invertito.

Un'altra differenza inserita in un contesto di continuità col modello la si riscontra nell'apostrofe che apre entrambi i componimenti e che, nell'insieme dei potenziali lettori, seleziona quella parte di pubblico da cui si spera di ottenere il perdono. In Petrarca si tratta di un sottoinsieme più o meno ampio dei *Voi ch'ascoltate*, ma comunque aperto, composto da coloro che per esperienza hanno conosciuto l'amore; mentre nella Stampa è formata da coloro che, citando testualmente, "valor apprezzati e stime". La parafrasi di questo emistichio risulta significativa per l'interpretazione: il *valor* risulta essere il valore poetico dei *lamenti*, che nella seconda occorrenza è quindi una metonimia per poesie¹. Il pubblico prescelto dalla Stampa pare coincidere con l'*élite* che frequentava i salotti della Venezia a lei contemporanea (non è da escludere un riferimento al suo stesso salotto), non necessariamente di altissima levatura culturale², ma comunque in grado di godere del piacere estetico della poesia (*apprezzi*) e anche di ponderare il lavoro che sta dietro la stesura di un canzoniere (*stime*). La dimensione esperienziale non è considerata un fattore discriminante nella selezione del pubblico poiché la Stampa evidenzia e rivendica con orgoglio l'unicità della sua esperienza amorosa ed enuncia programmaticamente la profonda differenza qualitativa che la separa da tutte le altre manifestazioni dell'amore presenti, passate e future: non a caso la *cagion*, la ratio agglutinante di tutti i lamenti, ovvero sia Collaltino, con un

¹ È difficile in vero capire se la rima col verso 3 sia identica o equivoca, e soprattutto, qualsiasi sia l'interpretazione, se ciò sia frutto di una scelta stilistica precisa o testimonianza di poca attenzione alle soluzioni formali. Già in *Rime* 1 troviamo quegli elementi di imperizia e trascuratezza stilistica che saranno frequentissimi in tutta la raccolta.

² Anche la Stampa stessa, come emergerà nel proseguo delle *Rime* (non troppo oltre, lo vedremo già in *Rime* 3), sembra avere una cultura approssimativa, distante da quella che poteva essere la formazione, per dire, di un Bembo.

ossimoro è definita *sublime*¹, come se rinviasse altrove rispetto ai comuni canoni logico-interpretativi della realtà. L'io lirico si configura come un unicum all'interno di un insieme già molto ristretto, una sorta di "prescelta" in grado di sopportare i (come vedremo nei sonetti che seguiranno) pochi onori e i moltissimi oneri che conseguono una esperienza amorosa così straordinaria, somigliando quasi ad una "sacerdotessa di Collaltino".

Proprio quando la coda di questa interpretazione sembra aprire ad orizzonti estatico-mistici, con un abbassamento repentino del tono che si troverà spesso nei successivi sonetti, le terzine riportano tutto a terra, tra le donne di quei salotti dove la Stampa ha il suo pubblico privilegiato.

Quella dell'io lirico è una voce di donna che, pur nell'acuto incommensurabile del suo assolo, è consapevole di essere circondata dal coro di tante altre voci di donne. Il controcanto femminile immaginato nelle terzine presenta una donna che, alla fedeltà totale alla causa sublime dell'amore (causa intesa sia come missione sia come l'uomo che con la sua esistenza è causa della passione amorosa) contrappone una visione più realistica ed utilitaristica dell'esperienza amorosa: innanzitutto Collaltino stesso perde i suoi connotati ultraterreni e al verso 13 torna ad essere un *nobil signor*, ed alla luce di questo epiteto, *l'andare a paro con tanta donna* pare essere un riferimento alla posizione sociale che la Stampa acquisirebbe sposando il suo amato. Sorvolando sui reali o millantati intenti dell'esclamazione finale, è sensibile lo spostamento del focus delle due donne: l'io lirico non indugia nel presentare le caratteristiche negative dell'esperienza amorosa poiché vede in esse una sofferenza positiva, catartica; mentre l'ipotetica "donna invidiosa" pare sussumerle ad una cultura che vede l'amore prevalentemente come un fatto sociale.

Nelle terzine il modello petrarchesco, salvo alcune note stilistiche, è meno pressante e paiono assenti rinvii diretti a RVF 1 se non, anche qui, in chiave contrastiva: le terzine del sonetto proemiale dei *Fragmenta*² tematizzano lo scherno del volgo e la solitudine dell'io lirico, contrariamente a quanto accade in questo sonetto in cui compare personificata la sottile vanità di essere oggetto di pettegolezzo. La Stampa sembra così strizzare l'occhio ad una concezione dell'amore che dice non appartenerele, dato che un amore assoluto non dovrebbe curarsi delle dicerie, e lo fa perché si augura che la sua condizione di amante di Collaltino, per quanto infelice, non passi sotto silenzio o finisca per essere messa in dubbio dalla proverbiale infedeltà del suo amato. Vuole che si sappia del suo privilegio, che potenzialmente sarebbe in grado di suscitare invidie.

¹ Ossimoro perché *sublime* è ciò che per definizione oltrepassa un metodo conoscitivo basato sulla consequenzialità *cagion/causa* - effetto.

² Ma non solo, è un sentimento che compare spesso nel *Canzoniere*.

In sostanza, nel momento stesso in cui si dichiara distante da certe logiche, dimostra di esserne parte integrante: il pregio della Stampa sta nel modo molto ingenuo con cui non manca di includere anche queste malelingue all'interno del suo canto poetico.

Nella panoramica appena conclusa sugli spunti tematici di *Rime* 1 abbiamo già sottolineato di quando in quando alcuni accorgimenti stilistici.

Analizzandoli più da vicino, vediamo come l'apertura del sonetto sia all'insegna della *gravitas* e abbia un' enfasi declamatoria: l'apostrofe ai lettori è costellata di ripetizioni quasi anaforiche, con la ricerca di un pathos di stampo teatrale. Oltre a quella già notata dei dimostrativi si noti nelle quartine la ripetizione dell'aggettivo *meste* ai vv. 1 e 2; dei possessivi *miei/mie/miei* ai vv. 3, 4 e 7; infine della parola *lamenti* in rima equivoca ai versi 3 e 7.

La netta bipartizione del sonetto tra quartine e terzine è anche nello stile: come già detto, i rimandi lessicali e stilistici diretti (o in chiave contrastiva) a Petrarca sono tutti nelle quartine mentre le terzine sono occupate dal discorso diretto immaginario ma realistico di una donna invidiosa: da qui deriva un certo abbassamento nello stile. Una sorta di coazione a ripetere continua anche nelle terzine, ma questa volta dovuta all'uso di strutture sintattiche a doppio *colon* come il paragone ed in generale forse alla volontà di ricreare la lingua parlata. A cavallo tra quartine e terzine è ripetuta la parola *spero* (vv. 8 - 9), nelle terzine troviamo *sì/sì/sì* vv. 11 e 13, *chiara/chiaro* (aggettivi disposti a chiasmo, chiudono al loro interno *cagion* e *danno*, causa e effetto, e sono in antitesi con l'oscurità degli accenti enunciata al v. 2) al v. 11, *tanto/tanta/tanta* ai vv. 12 e 14.

La giustapposizione di segmenti di testo con evidenti scarti di stile è un tratto significativo della poesia della Stampa, ed emerge fin da questo sonetto incipitario. Più avanti nella raccolta (ad esempio in *Rime* 4) troveremo sonetti in lode di Collaltino cominciare con altisonanti richiami alla cultura classica e alla mitologia per poi chiudersi con riferimenti più prosaici alla vita della poetessa: è evidente tendenza a minimizzare, a riportare tutto all'esperienza concreta anche attraverso l'abbassamento del registro.

L'insistenza su certi lemmi inevitabilmente genera figure di suono e allitterazioni: segnaliamo *queste meste/questi mesti* vv. 1 e 2, *pene...prime* v. 4, la riproposizione del suono -r- nei versi 4 e 7, e la presenza di suoni nasali in 4 delle 5 desinenze rimanti.

Intertestualità, rimandi ai *Fragmenta*.

Oltre ai già evidenziati rimandi al sonetto proemiale dei *Fragmenta*, c'è una chiara ripresa delle terzine di RVF 205. È un fatto particolarmente interessante perché la "dolce invidia" che nella Stampa sentiamo in sottofondo nel modello petrarchesco è esplicitata.

Cfr. terzine di *Rime* 1 e terzine di RVF 205:

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?

Forse anchor fia chi sospirando dica,
tinto di dolce invidia: Assai sostenne
per bellissimo amor quest' al suo tempo.

Altri: O Fortuna agli occhi miei nemica,
perché non la vid' io? perché non venne
ella piú tardi, over io piú per tempo?

Altri richiami lessicali sono:

v. 1, *Voi ch'ascoltate*. Ripresa diretta di RVF 1, così come le parole *ove, spero, suono, perdono, primo*.

Tutto il contesto lessicale e sintattico rinvia a RVF 1.

v. 4, *e de le pene mie tra l'altre prime*. Cfr. RVF 182, v. 9 “di queste pene è mia propria la prima”.

v. 12, *Deh, perché*. Per gli attacchi interrogativi cfr. RVF 279, v. 9 “Deh, perché inanzi ‘l tempo ti consume?”; RVF 302, v. 12 “Deh perché tacque, et allargò la mano?”.

II.

Era vicino il dì che 'l Creatore,
che ne l'altezza sua potea restarsi,
in forma umana venne a dimostrarsi,
dal ventre virginal uscendo fore, 4

quando degnò l'illustre mio signore,
per cui ho tanti poi lamenti sparsi,
potendo in luogo più alto annidarsi,
farsi nido e ricetto del mio core. 8

Ond'io sì rara e sì alta ventura
accolsi lieta; e duolmi sol che tardi
mi fe' degna di lei l'eterna cura. 11

Da indi in qua pensieri e speme e sguardi
volsi a lui tutti, fuor d'ogni misura
chiaro e gentil, quanto 'l sol giri e guardi. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 1 - 4, *il dì ... uscendo fore*. Il giorno di Natale.

v. 11, *mi fe' ... cura*. Dio (l'eterna cura, l'amore eterno) mi ritenne degna di portare Collaltino nel mio cuore. Continua la metafora religiosa.

v. 14, *quanto 'l sol giri e guardi*. Ipotizziamo che la parafrasi sia “tanto quanto il sole gira e illumina (guardandola) la Terra”, ovvero sia un modo per dire *sempre*. Ulteriori dettagli seguiranno nel commento.

Commento.

Abbiamo evidenziato nel sonetto precedente alcuni nodi singolari: la richiesta di *perdono* piuttosto tiepida fatta dall'io lirico, la ricerca della *gloria* e non della *pietà*, la natura *sublime* e degna di invidia della causa scribendi. Il sonetto II li dipana ulteriormente poiché Collaltino diventa a tutti gli effetti *figura Christi*, come nato una seconda volta nel cuore della Stampa in prossimità del giorno di Natale, allo stesso modo in cui Cristo si incarnò nel ventre della Vergine. L'innamoramento accade in un giorno significativo del calendario della fede, come in RVF 3, sonetto di cui è ripreso l'incipit (*Rime* 2: “Era vicino il dì che 'l creatore” - RVF 3: “Era il giorno ch'al sol si scoloraro”). Tuttavia nel modello il giorno scelto è quello dell'ascesa al cielo, mentre questo sonetto si concentra sull'incarnazione, sulla discesa in terra del Salvatore, con

tutte le ricadute a livello tematico/contenutistico che ciò comporta. Infatti, se l'amore per Collaltino è un'esperienza la cui bontà e il cui valore sono comprovati dal paragone con Cristo, non si nasconde il fatto che si tratti di qualcosa di umano, terreno, sensibile. L'asse verticale alto-basso regola la struttura dell'intero componimento: le quartine tematizzano il moto discendente cielo-terra di Cristo-Collaltino verso il mondo-cuore: l'amato scende come una grazia inaspettata verso l'amata, la quale non potrà fare altro che accoglierlo con atteggiamento umilmente deferente; la prima terzina vede come protagonista l'io lirico, punto d'arrivo di questo percorso; infine l'ultima terzina illustra la sua particolare forma di "ascesi terrena", poiché i versi, le lodi, e i pensieri dell'io lirico più che salire *motu proprio* verso l'amato sembrano rimbalzare lungo l'asse terra-cielo: il sintagma "Da indi in qua" al v. 12 mostra bene come la manifestazione terrena di Collaltino sia stata imprescindibile per l'inizio del percorso ascensionale.

La Stampa dedica una quartina ciascuna alle nascite dei due messia, e il parallelo tra le due è declinato evidenziandone somiglianze e differenze. Come già anticipato, in entrambi i casi l'azione si svolge sull'asse verticale, e lo si nota dalla ripetizione *altezza* v. 2 - *alto* v. 7, mentre la ripetizione del verbo "potere" (*potea* v. 2 - *potendo* v. 7, entrambi + verbo all'infinito) pone l'attenzione sulla discrezionalità e l'arbitrarietà della loro discesa: il paragone religioso non viene utilizzato dalla Stampa per indicare la predestinazione dell'esperienza amorosa ma per accentuarne la dimensione miracolosa anticipata già nelle terzine di *Rime*, 1. La principale differenza tra le due epifanie sta nella natura propriamente epifanica della nascita di Cristo, venuto in terra per rendersi visibile, contrapposta alla presenza intima e quasi segreta di Collaltino, che trova un *nido* e un *ricetto* dentro al cuore dell'io lirico.

Se quella di Cristo è una vera e propria nascita, quello di Collaltino sembra essere più un "concepimento", dal quale dopo una lunga gestazione nasceranno le *Rime*, il cui compito sarà quello di spargere i lamenti (v. 6), gridare al mondo l'origine e le conseguenze della prodigiosa esperienza d'amore. Nella prima terzina il riferimento religioso più che la Natività è l'Annunciazione: vediamo un io lirico deferente, in versione *ancilla domini*, accogliere il dono della servitù amorosa, un dono del quale non si sente nemmeno degno. Dell'episodio evangelico dell'Annunciazione mancano però la solennità e il tono di felice rassegnazione, visto che i versi sembrano mettere in questione il tempismo della Grazia.

L'ultima terzina si apre con un *tricolon in climax* dall'astratto al concreto ("pensieri e speme e sguardi", v. 12) seguita da una tripla iperbole che rimarca il totale assorbimento di corpo e spirito da parte della missione amorosa ("volsi a lui tutti", v. 13), lo status divino dell'amato ("fuor d'ogni misura / chiaro e gentil", vv. 13 - 14), e

l'eternità del sentimento e dello stato di servitù amorosa (“quanto ‘l sol giri e guardi.”, v. 14).

In verità, come specificato nelle note al testo, non è chiarissimo il significato del nesso “quanto ‘l sol giri e guardi”. In particolare non si capisce perché i verbi *giri* e *guardi*, riferiti con tutta probabilità al Sole, siano alla seconda persona singolare. È possibile che si tratti esclusivamente di ragioni rimiche, e che usi *guardi* per *guarda* per via della difficoltà della rima in *-ardi*. Non sarà certo questa l'ultima volta che vedremo il significato dei versi pesantemente compromesso dalla scelta di rimanti difficili, quasi la poetessa si accontentasse anche di versi dall'equilibrio precario pur di completare il sonetto. Abbiamo ipotizzato che la parafrasi sia “tanto quanto il sole gira e illumina (guardandola) la Terra”, perché la metafora Collaltino/Sole - io lirico/Terra comparirà in tanti sonetti successivi (e.g. *Rime* 18). Altra ipotesi è che i due verbi siano in verità riferiti a Collaltino, e che la Stampa abbia ommesso un *che* al v. 14 prima di *quanto* (sarebbe però una omissione non da poco: la sintassi ne risulterebbe gravemente accidentata): la parafrasi della seconda terzina potrebbe dunque essere “Da allora in poi rivolsi a lui sguardi e speranze e pensieri, fuor di misura nobile e gentile, che si muove e illumina quanto il sole”.

Dal punto di vista retorico-stilistico l'incedere del componimento tende ad essere schematico e vagamente gnomico. Alla prima quartina in cui si sviluppa la principale (“Era vicino il dì”, v. 1) accompagnata da una subordinata relativa (“che ne l'altezza sua potea...”, v. 2), segue la seconda quartina in cui troviamo, secondo lo stesso schema, una subordinata temporale (“quando degnò l'illustre...”, v. 5) anch'essa completata da una subordinata stavolta con il gerundio (“potendo in luogo più alto...” v. 7). In entrambi i casi i soggetti delle relative sono esplicitati precedentemente in posizione di rimanti (*Creatore : signore*) nel primo verso di ciascuna quartina, e in entrambi i casi le relative al loro interno sono costruite con il verbo potere + infinito (e i verbi all'infinito riflessivo sono rimanti). Oltretutto tornano ripetuti nelle quartine i anche i termini *altezza/alto* (v. 2 e v. 7): è fin troppo palese l'intento di creare un parallelo formale oltre che contenutistico tra gli eventi narrati. Le terzine sono occupate ognuna da una proposizione che comincia con una congiunzione, (*Ond'io* v. 9, *Da indi in qua* v. 12) ma al loro interno la sintassi è più vivace.

Dal v. 6 l'iperbato alla fine del componimento si susseguono una serie di deboli iperbati dovuti principalmente alla scelta dei rimanti (e alla necessità quindi di posizionare il verbo a fine verso): v.6 *ho...sparsi*; v.7 *potendo...annidarsi*; ma anche *Ond'io...accolsi* vv. 9 - 10.

Altri fenomeni da evidenziare, principalmente elementi di stile basso, sono riscontrabili nei rimanti: le rime desinenziali *restarsi : dimostrarsi : annidarsi*; le rime facili in *-ore*; la rima ricca *sguardi : guardi* ed in generale i rimanti *tardi : sguardi : guardi*, prestito da RVF 73.

Intertestualità, rimandi ai *Fragmenta*.

Il lessico del sonetto deve molto ai *Fragmenta*: termini come *lamenti, nido, ricetta, chiaro, gentil*, la locuzione *fuor d'ogni misura* sono molto frequenti in Petrarca. Un richiamo più puntuale potrebbe essere quello dei vv. 3 e 4, che sembrano essere un ampliamento di RVF 366, v. 78. Si noti infatti la somiglianza tra “in forma umana venne a dimostrarsi / dal ventre virginal uscendo fore” e RVF 366, v. 78 “humana carne al tuo virginal chiostrò”. Rimanendo in RVF 366, la dittologia del v. 14 “chiaro e gentil” potrebbe essere ispirata a RVF 366, v. 67 “chiara et stabile”. Per il nesso “eterna cura” del v. 11, cfr. Bembo, *Rime*, 34, v. 1 “Non vi mandò qua giù l’eterna cura”.

III.

Se di rozzo pastor di gregge e folle
il giogo ascreo fe' diventar poeta
lui, che poi salse a sì lodata meta,
che quasi a tutti gli altri fama tolle, 4

che meraviglia fia s'alza ed estolle
me bassa e vile a scriver tanta pièta,
quel che può più che studio e che pianeta,
il mio verde, pregiato ed alto colle? 8

La cui sacra, onorata e fatal ombra
dal mio cor, quasi sùbita tempesta,
ogni ignoranza, ogni bassezza sgombra. 11

Questa da basso luogo m'erge, e questa
mi rinnova lo stil, la vena adombra;
tanta virtù nell'alma ognor mi desta! 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *rozzo pastor*. Esiodo, poeta greco nato ad Ascra, in Beozia, nell' VIII sec. a.C. Famoso per aver scritto *Le opere e i giorni* e *la Teogonia*. Nell'incipit della *Teogonia* Esiodo scala il monte Elicona (il *giogo ascreo* del v. 2) e diventa poeta su incarico delle Muse.

v. 3, *salse*. Salì.

vv. 5 - 8, *che meraviglia ... alto colle?* La quartina è piuttosto intricata, ne proponiamo la parafrasi integrale. “Che cosa c'è da meravigliarsi se il mio verde, pregiato ed alto colle (*colle* da questo sonetto in poi *senhal* di Collaltino) mi eleva, sradicandomi (la dittologia *alza ed estolle* è da considerarsi quasi un'endiadi), fino a rendermi capace di descrivere una tale emozione, più di quanto potrebbero fare lo studio e l'influsso degli astri?”

v. 13, *mi rinnova ... adombra*. Mi rinnova lo stile poetico e nasconde la mia indole (*vena*). Sull'esatta parafrasi del termine *vena* ci soffermeremo nel commento.

Commento.

Rime 3 inaugura una folta schiera di componimenti all'interno delle *Rime* che tematizzano lo “scrivere di non saper scrivere”: l'io lirico dichiara di non riuscire, con le sue sole capacità di poetessa, a descrivere la natura straordinaria della passione amorosa che la coinvolge, né tantomeno la figura stessa di Collaltino. Ciò nonostante il tutto non risolve in una *recusatio*, perché una delle prerogative del Collaltino personaggio è la capacità, grazie alle sue qualità, di elevare lo *status* di chi entra in

contatto con lui, sia che si tratti dello *status* sociale (come ventilato in *Rime* 1, vv. 9 - 14) sia dello *status* spirituale (*Rime* 2), sia, come nel caso di questo sonetto, dello *status* di poetessa¹: forte dell'egida di Collaltino, l'io lirico non teme i lettori più scettici e può sfidarli con la domanda retorica che occupa la seconda quartina, oltre a dedicare loro la spiegazione delle terzine.

Ancora una volta le chiavi interpretative del sonetto sono l'asse alto (luogo di Collaltino) - basso (luogo dell'io lirico), e il modo in cui i due vertici opposti entrano in contatto. In *Rime* 2 si notava un movimento a "rimbalzo", qui l'immagine evocata direttamente dalla Stampa è quella di una scalata. Nelle quartine paragona sé stessa ad Esiodo, il poeta greco qui citato in quanto autore della *Teogonia*: così come nel proemio dell'opera Esiodo dice di essere diventato poeta (o, usando la metafora al v.1 che anticipa ne anticipa il destino, *pastor di ... folle*²) dopo aver scalato il monte Elicona ed aver ricevuto l'incarico direttamente dalle Muse, la Stampa dichiara di essere diventata poetessa grazie alla scalata ad un "verde, pregiato ed alto colle" (v. 8), che d'ora in avanti comparirà come *senhal* di Collaltino all'interno delle *Rime*.

Forzando la parafrasi del modello greco, nel sonetto è lo stesso "giogo ascreo" a fare di Esiodo un poeta, e non le Muse, e questo perché, nel *colon* del paragone che la riguarda, la Stampa riconduce tutti gli elementi costitutivi della sua poesia al colle/Collaltino: egli è la causa che la spinge a intraprendere la scalata poetica rendendola così poetessa, è la meta a cui tende lungo il viaggio, è il garante e l'artefice dell'innalzamento dello stile poetico, come se essendo materia stessa della poesia ne innalzasse di riflesso la qualità della forma. Eliminando il fattore Collaltino, resterebbero come uniche credenziali lo *studio* (v. 7, inteso sia come formazione culturale, sia alla latina come fatica, abnegazione) e l'influsso benigno delle stelle, di per sé insufficienti per affrontare un tale compito: per la Stampa non esiste poesia senza Collaltino. L'enorme fiducia riposta in lui quale partenza e arrivo della fatica poetica e inconsapevole maestro di stile è dovuta anche alla posizione incipitaria e programmatica del sonetto, quasi la Stampa volesse mostrare la liceità dei successivi componimenti: vedremo come in vari sonetti con tema affine le conclusioni saranno diverse e spesso più pessimistiche.

¹ Però l'evidenziare il fatto che Esiodo fosse "rozzo pastor", che la Stampa prima di Collaltino fosse "bassa e vile" e che si trovasse in "basso luogo", e che le sue caratteristiche fossero l'"ignoranza" e la "bassezza" sembra indicare tra le righe anche una scalata sociale, o quantomeno mette in luce che l'inferiorità della Stampa rispetto a Collaltino è anche di tipo sociale.

² L'aggiunta di questo "di folle" oltre che essere una metafora ha tutta l'aria di essere una zeppa che completa la rima difficile in *-olle*.

Nelle terzine si spiega come si concretizzi l'aiuto di Collaltino. La sua è una presenza nell'assenza: è l'ombra¹ portata del colle, e non fisicamente il colle/Collaltino che invece resterà personaggio sfuggente in tutte le poesie, ad avere l'effetto dirompente di una tempesta rigeneratrice sullo stile e sulla *vena*, della poetessa.

Vena è un termine centrale nella poetica stampiana. In tutte le 9 occorrenze nelle *Rime* (*Rime* 3, *Rime* 8, *Rime* 39, *Rime* 51, *Rime* 74, *Rime* 115, *Rime* 251, *Rime* 257, *Rime* 294) compare in prossimità della parola *stile* o della parola *ingegno* ed è sempre inserita in contesti metapoetici, ma il suo significato, così univoco e circoscritto ad una sola sfera tematica, in realtà cristallizza un movimento oscillatorio tra quattro poli semantici: *genìa* (nel senso di schiatta, classe, gruppo di persone accomunate dagli stessi usi e costumi), *indole*, *urgenza* e *passione*. Per riassumere le dinamiche di questo movimento si può dire che la dirompente *passione* amorosa generata da Collaltino toglie il freno all'*indole* di amante e poetessa dell'io lirico, dando così origine ad una *urgenza* scrittoria che però, espressa con troppa irruenza, tradisce la sua *genìa* (il suo essere *bassa e vile*, come dice il v. 6). L'io lirico si scopre così inadeguata al canto che le sgorga dalla penna, e più la passione la induce a scrivere più l'inadeguatezza si fa manifesta. Saremmo di fronte ad un circolo vizioso, se non fosse che Collaltino, è allo stesso tempo motore di questo circolo e soluzione del problema: *lui stesso*, essendo materia del canto, è il mezzo per ridurre lo scarto tra uno *stile* che si vorrebbe alto, sublime, conforme alla materia e una *vena* di cui la Stampa mostrerà a più riprese di vergognarsi.

Con un procedimento già visto in *Rime* 2 la Stampa dedica una quartina ciascuno agli eventi comparati, in questo caso le due scalate, marcando il parallelismo con accorgimenti metrico-stilistici. Si noti, ai vv. 3 e 6 la posizione dei pronomi *lui* e *me*, ad inizio verso in entrambe le strofe; l'aggettivazione simile riservata ad Esiodo e all'io lirico, l'uno *rozzo* v.1, l'altra *bassa e vile* v. 6; infine la rima etimologica ai vv. 4 e 5 *tolle : estolle* che rende capfinidas le quartine. La capfinidura delle quartine potrebbe essere solo dovuta alla rarità della rima in *-olle*, ma seguendo questa logica compositiva si giustificano anche i due *tricolon* ravvicinati ai vv. 8 e 9 che collegano la seconda quartina e la prima terzina (e hanno pressoché lo stesso referente, in entrambi i casi in posizione di rimante) *verde, pregiato ed alto colle / sacra, onorata e fatal ombra* oltre alla ripetizione *bassezza/basso* ai vv. 11 e 12 che collega tra loro le terzine. Di nuovo,

¹ Allo stesso modo nei *Fragmenta* si comporta l'ombra della pianta dell'alloro. Cfr. RVF 60, vv. 1 - 4 "L'arbor gentil che forte amai molt'anni, / mentre i bei rami non m'ebber a sdegno / fiorir faceva il mio debile ingegno / a la sua ombra, et crescer negli affanni."

abbiamo già visto e vedremo come la Stampa non risparmi ripetizioni di lemmi all'interno dei suoi sonetti (nemmeno in questo, e quelle evidenziate non sono le uniche: notare *quasi* ai v. 4 e 10, *tanta* ai vv. 6 e 13, le due occorrenze di *ogni* e *questa* ai vv. 11 e 12, *bassa/bassezza/basso* ai vv. 6, 11 e 12) però la suggestione rimane.

Il rapporto tra metrica e sintassi è tendenzialmente equilibrato anche se sono presenti tre *enjambement*. I primi due si trovano nelle quartine e sono già stati indirettamente evidenziati parlando delle posizioni dei pronomi *lui* e *me* ai vv. 3 e 6; il terzo è tra i vv. 12 e 13, e fa risaltare ancora di più il chiasmo al v.13 “mi rinnova lo stil, la vena adombra” che avvicina graficamente nel verso ciò di cui Stampa lamenta la lontananza sul piano contenutistico: lo stile e la vena.

Grande rilievo in questo sonetto hanno gli aggettivi: se ne contano 16, e li troviamo disposti in *tricolon* ai vv. 8 e 9 ma anche all'interno di dittologie sinonimiche come al v. 5 “bassa e vile”.

Le desinenze dei rimanti sono piuttosto rare, ad esclusione di quella in *-eta*, e mutate dai Fragmenta. *Tolle* è rimante in RVF 33; *Colle* in RVF 129; la rima *colle : tolle* è in RVF 188, 243; la rima *sgombra : adombra* compare anch'essa in RVF 129. Si segnala nelle terzine la rima *ombra : sgombra : adombra*, dove *ombra : adombra* è rima etimologica che con *sgombra* forma una rima ricca.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

Il tema della scalata catartica ha un evidente precedente nel *Purgatorio* dantesco (dove, come in questo sonetto, la meta sa trascinare verso l'alto con il suo influsso i peccatori) ma anche due reminiscenze petrarchesche. La prima, meno cogente, è la prima lettera del quarto libro delle *Familiars*, nota come “ascesa al Monte Ventoso”. I temi dell'epistola sono molto diversi, per non dire opposti (là dove Petrarca tenta di dimenticare le passioni terrene, la Stampa cerca di avvicinarsi a Collaltino più pienamente) ma anche in quel caso Petrarca comincia l'impresa solo dopo aver trovato un precedente classico, un passo dell'*Ab Urbe condita* di Livio.

La seconda è la canzone 129 del *Canzoniere*, che condivide con questo sonetto il tema e numerosissimi richiami lessicali (oltre ai rimanti, come già evidenziato).

In RVF 129, v. 54 compare *giogo* nel significato di catena montuosa: “verso 'l maggiore e 'l più expedito giogo / tirar mi suol un desiderio intenso”.

In RVF 129, v. 5 si trova il sintagma “ombrosa valle”, e al v. 27 c'è il diretto riferimento all'ombra portata di un colle: “Ove porge ombra un pino alto od un colle”

In RVF 129, v. 37 e al v. 65 la parola *alma* è usata in un contesto simile a quello del sonetto in questione, al v. 14. Lo stesso v. 14 sembra una rielaborazione del v.65: cfr. *Rime* 3, v. 14 “tanta virtù nell'alma ognor mi desta” e RVF129, v. 65 “et in questo pensier l'alma respira.”

Un altro sonetto che sembra aver ispirato la Stampa è RVF 243. Cfr. infatti RVF 243, v. 1 “Fresco, ombroso, fiorito et verde colle” e *Rime* 3, v. 8 “il mio verde, pregiato ed alto colle?”. Le somiglianze con questo sonetto non si limitano al lessico. L'io lirico in RVF 243 è descritto mentre vaga solo e

triste per il colle dove è solita passeggiare anche Laura: il colle sembra aver acquisito le stesse caratteristiche di Laura, così come in *Rime* 3 colle e Collaltino coincidono. Cfr. inoltre RVF 243, v. 4 “quella ch’ a tutto ‘l mondo fama tolle” e *Rime* 3, v. 4 “che quasi a tutti gli altri fama tolle”

Tra gli altri richiami al *Canzoniere*:

v. 10, *subita tempesta*. Ha un parallelo in RVF 323, v. 19 “repente tempesta”.

v. 14, *tanta virtù nell’alma ognor mi desta*. Cfr. RVF 279, v. 4 “solo per cui virtù l’alma respira”, ma anche RVF 37, vv. 93 - 4 “che ‘l mio cor a vertute / destar solea con una voglia accesa”.

Una reminiscenza meno decisiva potrebbe essere quella ai sonetti RVF 186 e RVF 187 per quanto riguarda l’uso della parola *stile*: entrambi parlano dello scarto tra lo stile e l’oggetto delle lodi, declinando il tema con esempi dalla letteratura classica e dalla mitologia come in *Rime* 3.

Per l’uso della parola *ombra* una (oltre al già citato RVF 129) un modello influente è RVF 188, v. 9 “l’ombra che cade da quel’ humil colle” che al verso 12 rima con *tolle*, come in *Rime* 3.

IV.

Quando fu prima il mio signor concetto,
tutti i pianeti in ciel, tutte le stelle
gli dièr le grazie, e queste doti e quelle,
perch'ei fosse tra noi solo perfetto. 4

Saturno diègli altezza d'intelletto;
Giove il cercar le cose degne e belle;
Marte appo lui fece ogn'altr'uomo imbelles;
Febo gli empì di stile e senno il petto; 8

Vener gli dié bellezza e leggiadria;
eloquenzia Mercurio; ma la luna
lo fe' gelato più ch'io non vorria. 11

Di queste tante e rare grazie ognuna
m'infiammò de la chiara fiamma mia,
e per agghiacciar lui restò quell'una. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *concetto*. Concepito.

v. 7, *imbelles*. Inetto, o ancor meglio, seguendo l'etimologia dell'aggettivo, incapace di guerreggiare, visto che il verso parla di Marte.

v. 8, *Febo*. Non è chiaro se con Febo la Stampa intenda il Sole, oppure se diversamente da quanto scritto al v. 2, a questo punto i pianeti non siano piuttosto Dei greci.

Commento.

La Stampa in questo sonetto enumera tutti gli influssi positivi che hanno avuto i pianeti sul carattere e l'aspetto di Collaltino, salvo scompaginare sul finire l'algida immagine di esempio di ogni virtù con l'intervento decisivo della luna: nonostante tutti gli altri pianeti l'abbiano fatta innamorare di lui, l'influenza dell'astro ricadrà in modo determinante sia su Collaltino sia, di riflesso, sulla Stampa e sulla sua vicenda amorosa.

Il pantheon scomodato dalla Stampa per raccontare le doti del suo amato non è tra i più originali ma comunque non si tratta di un calco meccanico, acritico. Tre pianeti condizionano le virtù utili nella sua vita pubblica, quelle legate alla sua carriera di uomo politico e di militare: Saturno gli dà un'intelligenza profonda, Marte le abilità belliche, Mercurio l'eloquio. Altri tre pianeti invece influiscono sulle sue virtù private: Giove

ne fa un uomo attento alla bellezza e all'etica (secondo l'ideale greco di *kalokagathia*), Febo elegante e raffinato, Venere infine bello e disinvolto. Oltretutto, anche se non presentate sotto forma di Dei/pianeti, le virtù riconosciute a Collaltino trovano un parallelo nei *Fragmenta*. Si vedano a tal proposito RVF 211 vv. 9 - 10 "Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile, / dolci parole" (che nel sonetto in questione sono Febo, Giove, Venere e Mercurio), ma anche RVF 228 vv. 9 - 10 "Fama, Honor et Vertute et Leggiadria / casta bellezza". Sono qualità abbastanza canoniche e stereotipate in simili contesti di *laudatio*, però il rimando è comunque evidente.

Un altro tratto tipicamente petrarchesco è la coesistenza dei poli caldo/freddo - fiamma/ghiaccio presente nella terzina (cfr. e.g RVF 125, RVF 150, RVF 202) anche se in questo caso, pur essendo giustapposti, la fiamma appartiene tutta all'io lirico mentre il ghiaccio è tutto in Collaltino: il dissidio, spesso (anche se non sempre) interiore in Petrarca, è ripartito tra i due amanti in un contesto di amore unilaterale e permane la caratteristica dell'inconciliabilità. La fiamma in cui brucia l'io lirico è definita *chiara* e *mia*: la Stampa insiste sui temi a lei cari della fama che questo amore potrebbe darle e dell'unicità della sua esperienza amorosa.

Ciò che invece non trova riscontro nel Canzoniere petrarchesco, e che dà un tocco di originalità al sonetto in un certo senso "autografandolo" come stampiano, è l'intervento finale della luna, peculiare sia per contenuto sia per forma. La luna ghiaccia i sentimenti di Collaltino, e a poco varrà (in questa, ma anche nelle successive poesie) la fiamma della passione dell'io lirico, che vorrebbe scioglierli. Il tema è di quelli decisivi, perché tutte le *Rime* parleranno di amore non corrisposto, per lo meno non come l'io lirico vorrebbe, eppure è relegato in coda ad un classico sonetto in lode dell'amato, che di certo per tema non spicca né tra le *Rime* né più in generale tra le poesie petrarchiste. L'influsso lunare arriva come un *fulmen in clausula*, la cui forza espressiva sta nella sua reticenza, quasi la Stampa non potesse scrivere neanche volendolo un sonetto che sia solo un mero esercizio di stile: almeno nel finale, l'urgenza delle sue vicende private, della sua travagliata vicenda sentimentale, trova sempre il modo per essere più forte del modello in cui è ingabbiata.

Il sonetto è strutturato secondo una composizione ad anello. La prima quartina e l'ultima terzina (sintatticamente collegate) inglobano l'*enumeratio* delle doti, e sono accomunate anche dalla ripetizione di alcuni lemmi (*grazie* al v. 3 e al v. 12, i sintagmi "queste doti e quelle" - "queste tante e rare"). Anche¹ in questo sonetto si può notare come la Stampa non lesini ripetizioni di parole, specialmente all'interno di frasi a due

¹ Cfr. e.g. *Rime* 2

cola: e.g. v. 2 “tutti i pianeti in ciel, tutte le stelle”. Nelle due strofe centrali troviamo i nomi dei pianeti ripetuti anaforicamente ad inizio verso, tranne al v. 10 in cui “eloquenzia Mercurio” è in posizione chiasmica rispetto a “Vener ... bellezza e leggiadria”. La luna, l’astro più importante tra quelli citati è in posizione chiave di rimante. Segnaliamo ai vv. 6 - 7 la rima ricca *belle : imbelle* e ai versi 12 - 14 la rima inclusiva *ognuna : una*.

Nell’ultima terzina al v. 13, nel descrivere un evento chiave come l’innamoramento, notiamo la figura etimologica “m’infiammò de la chiara fiamma mia” mutuata da RVF 270, vv. 17 - 18 “la soave fiamma / ch’ancor, lasso m’infiamma”. Già notata in fase di analisi dei temi la chiosa che ribalta il senso del sonetto, forse ancora più percepibile alla lettura in quanto rompe la *ringkomposition*.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Per lessico e struttura del sonetto, un modello è sicuramente RVF 215: anche lì è presente il tema dell’influsso benefico dei pianeti nonché un gusto per il contrasto e le opposizioni. Più singolare è la ripresa di RVF 325: si tratta di una lunga canzone di 7 strofe di 15 versi più il congedo di cui la Stampa pare riprendere solo la quinta strofa. La ripresa della strofa è molto puntuale per lessico, tema, struttura (c’è addirittura il *fulmen in clausula* che ne ribalta il contenuto).

Per quanto riguarda le somiglianze con RVF 215, cfr. *Rime* 4, vv. 2 - 3 “tutti i pianeti in ciel, tutte le stelle / gli dièr le grazie, e queste doti e quelle” e RVF 215, vv. 5 - 6 “raccolto à ‘n questa donna il suo pianeta, / anzi ‘l re delle stelle”; ma cfr. anche *Rime* 4, v. 5 “Saturno diègli altezza d’intelletto” e RVF 215 v. 2 “et in alto intellecto un puro core”.

Di seguito invece riportiamo interamente *Rime* 4 affiancato ai piedi della quinta strofa di RVF 325 e a parte della sirma:

Quando fu prima il mio signor concetto, tutti i pianeti in ciel, tutte le stelle gli dièr le grazie, e queste doti e quelle, perch'ei fosse tra noi solo perfetto.	Il dí che costei nacque, era le stelle che producon fra voi felici effecti in luoghi alti et electi, l' una ver' l' altra con amor converse: Venere e 'l padre con benigni aspecti tenean le parti signorili et belle, et le luci impie et felle quasi in tutto del ciel eran disperse.
Saturno diègli altezza d'intelletto; Giove il cercar le cose degne e belle; Marte appo lui fece ogn'altr'uomo imbelle; Febo gli empì di stile e senno il petto;	[...]
Vener gli dié bellezza e leggiadria; eloquenzia Mercurio; ma la luna lo fe' gelato più ch'io non vorria.	Fra tanti amici lumi, una nube lontana mi dispiacque: la qual temo che 'n pianto si resolve, se Pietate altramente il ciel non volve.

Di queste tante e rare grazie ognuna
m'infiammò de la chiara fiamma mia,
e per agghiacciar lui restò quell'una.

v. 7, *imbelle*. Non è nei *Fragmenta* ma cfr. Vittoria Colonna, *Rime Amoroze Disperse*, 51, v. 10 “ella
contra d’Amor si trova imbelle.”.

v. 11, *gelato*. Si trova anche in RVF 183, sonetto che per tono somiglia a quelli della Stampa, in cui
si rimprovera all’amata cattiveria e infedeltà. Per la contrapposizione fiamma/gelo, e il sistema di
virtù e pianeti *vedi supra* nel commento.

V.

Io assimiglio il mio signor al cielo
meo sovente. Il suo bel viso è 'l sole;
gli occhi, le stelle; e 'l suon de le parole
è l'armonia, che fa 'l signor di Delo. 4

Le tempeste, le piogge, i tuoni e 'l gelo
son i suoi sdegni, quando irar si suole;
le bonacce e 'l sereno è quando vuole
squarciar de l'ire sue benigno il velo. 8

La primavera e 'l germogliar de' fiori
è quando ei fa fiorir la mia speranza,
promettendo tenermi in questo stato. 11

L'orrido verno è poi, quando cangiato
minaccia di mutar pensieri e stanza,
spogliata me de' miei più ricchi onori. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 4, *signor di Delo*. Il dio greco Apollo.

v. 8, *benigno*. È predicativo del soggetto (sottinteso), riferito a Collaltino.

v. 13, *stanza*. Baldacci¹ parafrasa “residenza”, e quindi Collaltino minaccerebbe l'io lirico (e la Stampa) di andarsene da Venezia. Possibile che sia così, più probabile che con *stanza* si intenda genericamente “lo stare”, “il modo di essere” e dunque il *comportamento* (il verso sottolineerebbe che Collaltino intende mutare pensieri e azioni).

Commento.

Rime 5 è il secondo di un gruppo di quattro sonetti (insieme a *Rime 4, 6 e 7*) in cui la Stampa reinterpreta gli stilemi della *laudatio*. I tratti fisici e caratteriali di Collaltino sono paragonati agli elementi naturali nelle quartine e al susseguirsi delle stagioni nelle terzine. Le caratteristiche positive sono descritte utilizzando similitudini tradizionali che trovano paralleli anche nei *Fragmenta*, mentre è più originale lo sguardo che la Stampa riserva ai tratti negativi del carattere di Collaltino: come sarebbe vano adirarsi contro una tempesta o contro l'inverno a cui sono paragonate, così l'io lirico non si lamenta né critica l'irascibilità e l'imprevedibilità del suo amato, ma sembra invece

¹ Baldacci 1957, note a p. 110.

contemprarle inerme, aspettando con speranza mista a remissività che la natura faccia il suo corso, e che tornino i tempi migliori. Con la scelta di concludere il sonetto riportando un esempio di virtù negative di Collaltino e gli effetti disastrosi che ha su di lei, la poetessa fa però calare un'ombra di sfiducia sull'intero componimento.

Tematicamente, la Stampa non descrive la graduale *escalation* che collega i preludi positivi e gli epiloghi negativi delle vicende amorose presentate nel sonetto: la contrapposizione (qui come altrove nelle *Rime*) è sempre binaria, sempre un *aut aut*: o *tempesta* v. 5 o *sereno* v. 7, o *primavera* v. 9 o *orrido verno* v. 12, e tuttavia è comunque riscontrabile un certo sviluppo contenutistico. Analizzando le suddivisioni interne, vediamo che la prima quartina è tutta dedicata all'aspetto fisico dell'amato e alla sua voce, ed infatti tutto è descritto in modo estremamente positivo. Le prime incertezze si trovano nella seconda quartina, bipartita al suo interno, dove due versi sono dedicati all'ira di Collaltino. Infine l'intera ultima terzina è dedicata alla sua imprevedibilità (ed in senso lato all'infedeltà): è come se i difetti di Collaltino all'inizio fossero taciuti, poi si insinuassero tra i versi, ed in conclusione prendessero il sopravvento. Un altro tema importante che attraversa tutte le *Rime* ma accennato solamente nell'ultimo verso¹ del sonetto è la dipendenza diretta dichiarata dall'io lirico tra lei e l'oggetto del suo desiderio: senza l'uno, l'altra non avrebbe ragione di esistere. Senza tornare a discutere se i "ricchi onori" che chiudono il sonetto siano i meriti poetici o magari più prosaicamente si voglia alludere anche ad un miglioramento dello *status* sociale, è evidente che l'amante non è autosufficiente senza l'amato: sono per lei preferibili "Le tempeste, le piogge, i tuoni e 'l gelo" del v. 6 dal momento che pur essendo una condizione provante e difficile sono segnali della presenza di Collaltino. Meglio soffrire a causa della sua presenza che "non essere" a causa della sua assenza, che la lascerebbe *spogliata* v. 13.

La struttura compositiva del sonetto è basata sulla relazione logica di identità "x è y", oppure la sua variante "x è quando y", ma la regolarità degli enjambement, che si ripetono in modo formulare tra i versi 1 - 2, 3 - 4, 5 - 6, 7 - 8, 9 - 10, 12 - 13, mostra la programmatica volontà di evitare la ripetizione anaforica degli elementi della *laudatio* a inizio verso.

Le qualità di Collaltino sono passate in rassegna con un *climax* dal concreto all'astratto (aspetto fisico, carattere, episodi di vita²), mentre i loro effetti sull'io lirico

¹ Per lo stesso procedimento (concentrare nel finale in modo allusivo temi decisivi) vedi *Rime* 4.

² Notare che nella prima quartina, in una sorta di *mise en abyme*, anche i tratti fisici sono disposti con lo stesso *climax*: viso, occhi voce; così anche i quattro sostantivi al verso 5 *tempeste, piogge, tuoni, gelo*.

seguono un *climax* inverso diventando sempre più evidenti man mano che ci si avvicina al quattordicesimo verso (pura contemplazione, tempesta, inverno). Quando entrano in gioco i difetti di Collaltino, a partire quindi dal v. 5, la struttura del componimento diventa chiastica: difetto vv. 5 - 6; pregio vv. 7 - 8; pregio vv. 9 - 11; difetto vv. 12 - 14.

Figure di suono, ripetizioni di suoni -r-, -p-, -t- sono disseminate nelle porzioni di testo relative all'ira e all'infedeltà di Collaltino: spicca al v. 13 l'allitterazione *minaccia di mutar*. Notare l'uso di verbi modali, l'abbondanza di verbi indefiniti e di infiniti sostantivati che rendono l'atmosfera rarefatta e cristallizzata.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Vari sono i rimandi ai *Fragmenta*, e sono divisi tra sonetti in lode di Laura e sonetti in cui compaiono descrizioni paesaggistiche e di fenomeni atmosferici.

v. 2, *meco sovente*. Non può non far pensare a RVF 1, vv. 10 - 11.

v. 2, *Il suo bel viso è il sole*. La relazione *viso/sole* è anche in RVF 133, v. 9 “i pensier son saette, e ‘l viso un sole”. In generale le terzine del sonetto di Petrarca, così come *Rime* 5, sono enumerative e ricche di similitudini.

v. 3, *gli occhi, le stelle*. Cfr. RVF 157, v. 10 “et gli occhi eran due stelle”, ed anche in Petrarca il contesto è enumerativo.

v. 5, *le piogge*. *Pioggia* è parola rima nella sestina RVF 66, poesia dove tutto il lessico è legato a fenomeni atmosferici: troviamo infatti anche *gelo, vento, sereno*. Possibile un rimando a RVF 189, v. 9 “pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni”.

vv. 9 e 12, *La primavera ... L'orrido verno*. La contrapposizione è nella seconda strofa della sestina RVF 239, v. 10 “ma pria fia l'verno la stagion de' fiori”, e anche in RVF 207, vv. 46 - 47 “così rose et viole / à primavera, e ‘l verno à neve et ghiaccio”.

v. 14, *spogliata*. Cfr. RVF 294, v. 5 “l'alma d'ogni suo ben spogliata e priva”, dopo la morte di Laura.

VI.

Un intelletto angelico e divino,
una real natura ed un valore,
un disio vago di fama e d'onore,
un parlar saggio, grave e pellegrino, 4

un sangue illustre, agli alti re vicino,
una fortuna a poche altre minore,
un'età nel suo proprio e vero fiore,
un atto onesto, mansueto e chino, 8

un viso più che 'l sol lucente e chiaro
ove bellezza e grazia Amor riserra
in non mai più vedute o udite tempre, 11

fûr le catene, che già mi legârò,
e mi fan dolce ed onorata guerra.
O pur piaccia ad Amor che stringan sempre! 14

Sonetto con rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, a schema ABBA ABBA CDE CDE.

Note al testo.

v. 2, *real*. Regale.

v. 3, *vago*. Innato, che proviene dal suo cuore.

v. 4, *pellegrino*. Originale, affascinante, non banale.

v. 7, *un'età ... fiore*. Nato nel 1523, all'epoca della composizione delle *Rime* (pubblicate postume nel 1554) Collaltino non doveva avere nemmeno trent'anni.

v. 8, *chino*. Umile.

v. 11, *in non mai ... tempre*. Con una intensità mai più vista né udita.

Commento.

Il sonetto enumera tutte le migliori qualità di Collaltino, le quali, come catene, imprigionano l'io lirico e la costringono a vivere la sua dolorosissima storia d'amore. Nell'ultimo verso però essa si augura che la sofferenza per amore, che in quanto manifestazione (seppur dolorosa) d'amore è comunque preferibile all'assenza dell'amore, duri per sempre.

Il sonetto rielabora i temi dei due sonetti precedenti, ed anche la chiusa esclamativa riprende il tema della *voluptas dolendi*¹ che già compariva sul finale di *Rime* 5.

¹ Tema non estraneo ai *Fragmenta*, cfr. RVF 231, v. 4 "mille piacer' non vaglion un tormento".

I pregi di Collaltino sono disposti nel sonetto in modo scolasticamente anaforico: in 6 dei 9 casi si ripete la struttura *un* + sostantivo + aggettivo oppure *un* + aggettivo + sostantivo, nei 3 casi rimanenti abbiamo la *variatio un* + sostantivo + sequenza descrittiva. Tutti gli elementi lodati sono sintatticamente dislocati a sinistra, retti dal *fur* che apre la seconda terzina, e ad essi la Stampa dedica lo spazio di un verso, ad esclusione del *viso* v. 9 al quale, pur non indulgiando in descrizioni realistiche, riserva l'intera prima terzina in quanto gode di un posto privilegiato nelle *Rime* e nel cuore della poetessa. Il sonetto è strutturalmente imperniato su dittologie (notare v.1 “angelico e divino”; v. 2 “una real natura ed un valore”; v. 7 “proprio e vero”), *dicolon* (v. 3 “di fama e d'onore”; v. 10 “ove bellezza e grazia”; v. 11 “mai più vedute o udite”; v. 13 “dolce ed onorata”) e *tricolon* (v. 4 “un parlar saggio, grave e pellegrino”, v. 8 “un atto onesto, mansueto e chino” entrambi in chiusura di quartina), ai quali si alternano le già evidenziate *variatio* per evitare una ripetitività troppo modulare (vv. 6, 7 e 9).

Alla luce di quanto evidenziato lo stile risulta essere un po' retorico, freddo; troppo scopertamente costruito; enfatico, declamatorio. Risolleva il componimento il *fulmen in clausula* al v. 14, che introduce un tema e una sensibilità più originali, ovverosia la paura che l'Amore possa finire, e che l'infedeltà di Collaltino allenti le catene.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Il sonetto per la cornice sintattica e l'idea del *fulmen in clausula* è chiaramente ispirato a RVF 351:

Dolci durezza, et placide repulse,
piene di casto amore et di pietate;
leggiadri sdegni, che le mie infiammate
voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse;

gentil parlar, in cui chiaro refulse
con somma cortesia somma honestate;
fior di vertú, fontana di beltate,
ch'ogni basso penser del cor m'avulse;

divino sguardo da far l'uom felice,
or fiero in affrenar la mente ardita
a quel che giustamente si disdice,

or presto a confortar mia frale vita:
questo bel variar fu la radice
di mia salute, ch'altramente era ita.

Il tratto di maggiore originalità del sonetto va ricercato nei luoghi da cui la Stampa sceglie di prelevare il lessico del *Canzoniere*. Il lessico di *Rime* 6 infatti è mutuato con fedeltà pressoché totale dai *Fragmenta* ma, all'interno del *corpus*, la Stampa sceglie volutamente come modello una serie di componimenti non dedicati a Laura, bensì dedicati a figure maschili, oppure all'Amore inteso come Dio. Inoltre molti stilemi provengono da canzoni a tema civile.

Il principale riferimento è RVF 238, che descrive i festeggiamenti per un principe ad Avignone (forse Carlo di Lussemburgo), ma troviamo prestiti dalla canzone RVF 53 dedicata ad un senatore di Roma, da RVF 103 dedicato a Stefano Colonna, da RVF 119 in cui Petrarca parla della sua stessa incoronazione in Campidoglio.

A fianco a quello che potremmo definire il "Petrarca maschile", un altro riferimento importante, soprattutto per la continuità del tema, è RVF 215, un sonetto questa volta dedicato a Laura in cui si evidenzia come qualità morali e qualità estetiche trovino un connubio perfetto e ineguagliabile nella donna amata.

v. 1, *intelletto angelico*. Cfr. RVF 215, v. 2 *alto intellecto*, RVF 238, v. 1 "Real natura, angelico intelletto".

v. 3, *disio vago*. RVF 129, v. 55 "desiderio intenso"; RVF 178, v. 6 "vago disir"; RVF 211, v. 8 "vago desio".

v. 3, *fama ed onore*. RVF 228, v. 9 "Fama, onor e vertute e leggiadria".

v. 2, *valore*. RVF 215, v. 7 "le degne lode, e 'l gran pregio, e 'l valore".

v. 4, *saggio*. RVF 53, v. 3 "un signor valoroso accorto e saggio"; RVF 297, v. 9 "l'atto soave e 'l parlar saggio e humile".

v. 4, *pellegrino*. Compare con il significato di "singolare, originale" in RVF 360, v. 129 "Quanto à del pellegrino et del gentile".

v. 5, *sangue*. RVF 215, v. 1 "in nobil sangue vita humile e queta" (in questo stesso sonetto compaiono anche al v. 3 *giovenil fiore*, al v. 7 *valore*, al v. 11 *atto*). Il termine *sangue* compare anche in RVF 128, v. 74 "latin sangue gentile".

v. 6, *fortuna*. RVF 103, v. 12 "vostra fortuna dritto per la strada". È probabile che questo sia il modello a cui la Stampa ha fatto riferimento, perché altrove nei *Fragmenta* il termine *fortuna* ha una accezione molto spesso negativa¹.

v. 8, *atto onesto*. RVF 341, v. 4 "atto dolce honesto".

v. 8, *mansueto*. RVF 165, v. 11 "atto mansueto" (+ "humile et tardo", sia in Petrarca che nella Stampa ad *atto* segue un *tricolon* di aggettivi. *Humile* diventa *chino* nella Stampa).

v. 9, *lucente*. RVF 119, vv. 1 - 3 "una donna più bella assai del sole / et più lucente, et d'altrettanta etade / con famosa beltade".

v. 12, *catene*. RVF 266, vv. 10 - 11 "son le catene ove con molti affanni / legato son perch'io stesso mi strinsi".

¹ e.g. RVF 53, 72, 102, 114 *et alia*.

VII.

Chi vuol conoscer, donne, il mio signore,
miri un signor di vago e dolce aspetto,
giovane d'anni e vecchio d'intelletto,
imagin de la gloria e del valore: 4

di pelo biondo, e di vivo colore,
di persona alta e spazioso petto,
e finalmente in ogni opra perfetto,
fuor ch'un poco (oimè lassa!) empio in amore. 8

E chi vuol poi conoscer me, rimiri
una donna in effetti ed in sembante
imagin de la morte e de' martìri, 11

un albergo di fé salda e costante,
una, che, perché pianga, arda e sospiri,
non fa pietoso il suo crudel amante. 14

Sonetto con rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, a schema ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 10, *in effetti ...sembiante*. Nella sostanza e nell'apparenza.

v. 13, *perché*. Benché.

Commento.

Nell'ultimo sonetto del ciclo¹ di variazioni sul tema della *laudatio* trovano finalmente spazio per esprimersi quei piccoli scorci sulla difficile condizione dell'io lirico prima minimizzati, quando non sottaciuti.

Ciò accade forse perché il sonetto è dichiaratamente indirizzato al v. 1 alle *donne*: esse sono un pubblico² dal quale la Stampa cerca comprensione e accoglienza, ma anche dal quale mira a sottolineare la sua distanza. La poetessa nelle *Rime* rappresenta sé stessa come una donna amante senza però voler essere una delle tante donne amanti: in qualche modo è come volesse esserne l'emblema, l'archetipo irraggiungibile. Raccontare alle donne tutti i particolari del suo amore, soprattutto quelli più cupi, è il modo migliore per marcare la sua alterità.

¹ Cfr. commento a *Rime* 5.

² Cfr. commento a *Rime* 1.

Il sonetto è bipartito al suo interno: le quartine descrivono Collaltino, le terzine l'io lirico, e ad accomunarle è la maggiore importanza riservata alle azioni e all'aspetto esteriore rispetto al carattere, invertendo così la tendenza dei tre sonetti di laude che lo precedono. Le qualità attribuite a Collaltino non sono connotate in modo particolarmente originale. L'amato è inquadrato in un'idea di bello ancora classica, iconica: la bellezza quasi aerea, non umana, divina; la giovane età; la disinvoltura; il valore militare; il capello biondo¹; l'alta statura e il petto largo.

La qualità chiave, l'unica che all'interno di una descrizione così stereotipata ha un rimando alla vita reale, è l'infedeltà di Collaltino. La Stampa la relega in coda all'elenco, al v. 8, quando non può più temporeggiare oltre inserendo altri elementi di lode più canonici. Sembra oscillare tra l'urgenza di farla conoscere e farne conoscere le conseguenze (*oimè lassa!*, una esclamazione strozzata dalle parentesi, che scuote i moduli della descrizione fin lì molto impostata) e la volontà di minimizzarla, come se non dandole importanza nei versi il suo impatto sulla vita reale fosse meno decisivo (*un poco ... empio*). Questo "dire e non dire", "dire non dicendo", "dire sottovoce" è un tratto tipico della Stampa ed è qui riassunto in un unico verso.

Nelle terzine la protagonista è l'io lirico, che si trova in una condizione simmetrica e opposta rispetto all'amato: "imagin de la gloria e del valore" al v. 4 l'uno, "imagin de la morte e de' martiri" al v. 11 l'altra; "albergo di fé salda e costante" al v. 12 l'una, "un poco empio in amore" al v. 8 l'altro.

I riferimenti alle sofferenze d'amore sono quelli visti anche nei sonetti precedenti (la sfera semantica del piangere e del bruciare sono inflazionatissime nelle *Rime*); è invece nuova l'immagine del Collaltino freddo e disinteressato a pianti e *sospiri* v. 13². In *Rime* 5 già vediamo Collaltino minacciare l'io lirico di rifiutarla, ma quel finale di sonetto sembra il resoconto di una litigata: il suo rifiuto è passionale, dovuto a uno scatto d'ira e paragonato ai fenomeni atmosferici; in questo caso la totale assenza di pietà lamentata al v. 14 assume i contorni della crudeltà, poiché l'io lirico non riesce a catturare nemmeno l'attenzione se non l'amore dell'amato, e non vede la reazione che immagina dovuta, implicita conseguenza delle sue manifeste sofferenze.

La bipartizione che abbiamo notato sul piano del contenuto va di pari passo con la bipartizione nella forma. Quartine e terzine hanno una struttura speculare: si notino gli incipit identici di quartine e terzine "Chi vuol conoscer, donne, il mio signore / miri" v. 1 - 2 e "chi vuol poi conoscer me rimiri" v. 9 e i vv. 4 e 10 che chiudono rispettivamente la prima quartina e la prima terzina, e sono uguali dal punto di vista

¹ Tratto che fa pensare ai capelli di Laura nei *Fragmenta*, ma che non si può escludere fosse prerogativa di Collaltino.

² E forse alle *Rime* vere e proprie nella vicenda biografica.

sintattico (*imagin de* + dittologia) oltre che isometrici (sono entrambi accentati nella seconda, sesta e decima sillaba).

Rimanendo sul piano strettamente metrico, vediamo come i v. 8 e 12, in cui emerge il contrasto nevralgico infedeltà/fedeltà, contrastino anche dal punto di vista formale. Il v. 8 “fuor ch’un poco (oimè lassa!) empio in amore” è un verso ritmicamente molto accidentato, porta sei accenti di cui tre ribattuti in quinta sesta e settima sede¹; in più la forma vezzeggiativa “un poco ... empio” tende ad abbassarne il tono. Il verso 12 invece ha un ritmo molto più disteso, e retoricamente è più classico: si noti la metafora iperbolica “albergo di fede” e la dittologia sinonimica (stilema tipico del petrarchismo) “salda e costante”.

Dittologie sinonimiche, *dicolon* e strutture parallele sono presenti in quasi tutti i versi, e sono uno stilema chiave in tutti e quattro i sonetti del ciclo delle *laudatio* di Collaltino. Troviamo dittologie sinonimiche al v. 2 “vago e dolce” e al v. 9 “salda e costante”; *dicolon* al v. 4 “imagin de la gloria e del valore”, al v. 10 “una donna in effetti ed in sembante”, al v. 11 “imagin de la morte e de’ martiri” (notare anche l’allitterazione *morte* e *martiri* e l’*hysteron proteron* tra i due termini); strutture parallele ai vv. 5 e 6 di “pelo biondo, e di vivo colore, / di persona alta e spazioso petto” che al loro interno presentano entrambi il chiasmo sostantivo - aggettivo - aggettivo - sostantivo.

Tra le figure di suono si segnalano le allitterazioni “persona ... petto” al v. 6, “ogni opra” al v. 7, “perché pianga” al v.13 e più in generale una disseminazione dei fonemi -p- e -r- in tutta la seconda quartina e la seconda terzina.

In fine si noti il *tricolon* “pianga, arda e sospiri” v. 13: la successione dei termini non segue un vero e proprio *climax* ma descrive il susseguirsi temporale di una crisi di pianto, che comincia con il *pianga*, ha il suo acme nell’*arda*, e si stempera su finale con *sospiri*.

Intertesualità e rimandi ai Fragmenta.

Per struttura *Rime 7* rimanda chiaramente a RVF 248², che di seguito riportiamo per intero. Si noti come la Stampa in realtà si ispiri soprattutto alle quartine del modello, riproponendo la loro struttura sintattica prima nelle quartine e poi nelle terzine di *Rime 7*.

Chi vuol veder quantunque pò Natura
e ’l Ciel tra noi, venga a mirar costei,
ch’ è sola un sol, non pur a li occhi mei,

¹ “Oimé lassa empio”: l’ultima vocale di *lassa*, per sinalefe, rientra nella settima sede.

² Si tratta di un sonetto molto apprezzato dai commentatori antichi. Ad esempio il Muratori, in MUR2, vol. 1, p. 331, scrive con toni entusiastici “È uno de’ più belli, e fra’ più belli ha pochi pari. [...] Qualunque elogio sarebbe sempre inferiore al merito di questo sonetto”.

ma al mondo cieco, che virtù non cura;

et venga tosto, perché Morte fura
prima i migliori, et lascia star i rei:
questa aspettata al regno delli déi
cosa bella mortal passa, et non dura.

Vedrà, s' arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume,
giunti in un corpo con mirabil' tempre:

allor dirà che mie rime son mute,
l'ingegno offeso dal soverchio lume;
ma se più tarda, avrà da pianger sempre.

v. 1, *signore*. Cfr. RVF 360, v. 1 “Quell’antico mio dolce empio signore”, riferito all’Amore. Vediamo comparire l’epiteto *empio* che tornerà al v. 8.

v. 2, *vago e dolce*. Cfr. RVF 330, v. 1 “Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo”

v. 3, *giovane d’anni e vecchio d’intelletto*. Cfr. RVF 215, v. 3 “frutto senile in su giovenil fiore”.

v. 6, *petto*. RVF 37, v. 102 “e ’l bel giovenil petto”. L’ultima strofa della canzone RVF 37 parla della distanza tra l’amante e l’amata: è un tema carissimo alla Stampa ed è quindi più che probabile che la potesse ricordare. Nella stessa canzone per altro, nell’ultimo verso prima del congedo, leggiamo “et dov’ io prego che ’l mio albergo sia” (cfr. *Rime* 7, v. 12).

VIII.

Se, così come sono abietta e vile
donna, posso portar sì alto foco,
perché non debbo aver almeno un poco
di ritraggerlo al mondo e vena e stile? 4

S'Amor con novo, insolito focile,
ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco,
perché non può non con usato gioco
far la pena e la penna in me simile? 8

E, se non può per forza di natura,
puollo almen per miracolo, che spesso
vince, trapassa e rompe ogni misura. 11

Come ciò sia non posso dir espresso;
io provo ben che per mia gran ventura
mi sento il cor di novo stile impresso. 14

Sonetto con rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, a schema ABBA
ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 3 - 4, *perché non ... e stile?* Perché non devo avere quel tanto che basta (*almeno un poco*, v. 3) di vena e stile (per la parafrasi, cfr. commento di *Rime* 3) per ritrarlo al mondo?

vv. 5 - 8, *S'Amor con novo ... in me simile?* La sintassi e le immagini evocate sono davvero ingarbugliate. Vale la pena proporre una parafrasi della quartina: “e se l'Amore con un acciarino strano e insolito dal quale non potevo fuggire mi innalzò ad un tale luogo perché mai allo stesso modo non potrebbe in me far simile la sofferenza e i mezzi poetici?”

v. 12, *non posso dir espresso*. Non posso esprimerlo compiutamente.

Commento.

Il sonetto è molto simile al già analizzato *Rime* 3, ma si tratta di una rielaborazione in chiave più intima e personale. I due sonetti hanno lo stesso tema portante: capacità poetiche e caratura morale (e aggiungerei come al solito sociale) potranno mai nella Stampa andare di pari passo, consentendole così di parlare di Collaltino e dell'amore che la lega a lui senza sentirsi indegna di una passione simile? Le somiglianze non si limitano al tema: anche in questo caso la poesia è caratterizzata da un tono di sfida e da domande retoriche che sembrano indirizzate a ipotetici *malparlieri*, e resta da capire se essi fossero davvero scettici riguardo il valore poetico delle *Rime* o se, più

probabilmente, fossero invece disillusi a proposito di una storia d'amore che scavalcava ogni gerarchia sociale come quella tra la Stampa e Collaltino.

Avanziamo anche la seconda ipotesi perché, quando vediamo la poetessa giocare sul contrasto tra il suo essere bassa, abietta, vile e l'altezza e la nobiltà dell'amato, non possiamo fingere che tali termini facciano riferimento solo ad un orizzonte metapoetico, a maggior ragione in questo sonetto in cui, prima ancora che la poetessa, al v. 2 si esplicita che è la *donna* ad essere "abietta e vile": il contrasto difficilmente sanabile tra vena e stile, il senso di inferiorità di fronte alla materia amorosa, la volontà di riscatto poetico sono riflessi neanche troppo mascherati della vicenda biografica della Stampa. L'ambiguità di fondo tra il versante metapoetico e il versante realistico dipende anche dal fatto che *Rime* 8, specialmente nelle quartine, come abbiamo visto nelle note al testo, non è un sonetto particolarmente aggraziato. Le immagini evocate non aiutano a dirimere i nostri dubbi, semmai li complicano: leggendo la seconda quartina, è difficile immaginare un *focile* (acciarino, pietra focaia), per quanto "novo e insolito" che innalzi e dal quale non si possa fuggire. Si può ipotizzare che la Stampa lo usi come metonimia per *scintilla*, e tuttavia più che innalzare una scintilla potrebbe accendere... Non è molto chiaro nemmeno a che *loco* stia facendo riferimento la poetessa al v. 6: è una metafora per dire "il luogo dell'amore"? È un particolare modo di lessicalizzare la preposizione *sù*? Più probabile si stia alludendo colle/Collaltino: solo chi ha letto le poesie precedenti però può cogliere questo riferimento.

Torna come in *Rime* 3 anche l'idea che l'amore provato dall'io lirico sia, usando un ossimoro, una straordinarietà giustificabile a patto di guardare ad illustrissimi antesignani: nel primo caso la Stampa faceva riferimento ad uno dei più celebri poeti greci, in questo sonetto invece non c'è nessun riferimento se non in generale ai precedenti miracolosi in cui le leggi di natura sono state violate. L'assenza dell'esempio libresco di Esiodo fa guadagnare al sonetto in termini di originalità ed autenticità: se in *Rime* 3 il paragone classico bastava da solo a legittimare la forza elevatrice dell'Amore e le aspirazioni poetiche/sociali della poetessa, nelle terzine di questa poesia l'io lirico, avendo l'onere della prova, sfodera l'ipotesi miracolosa quasi come l'asso nella manica, come evidenza definitiva per gli irriducibili miscredenti non ancora convinti dalle domande retoriche.

Anche in questo sonetto la chiusa è in senso positivo: la Stampa dichiara di sentirsi in fine in grado, grazie all'Amore, di *ritruggere* niente meno che *al mondo* suo amore. Tuttavia, vuoi per il cortocircuito tautologico che ha innescato, vuoi perché i miracoli in quanto tali non si possono spiegare, i lettori devono accontentarsi degli effetti del

miracolo amoroso (quindi delle *Rime*) perché nemmeno l'io lirico sa spiegare *come* (v. 12) le sia stato possibile scriverle.

Per quanto riguarda le soluzioni retorico-stilistiche, notiamo che le quartine, occupate entrambe da domande retoriche, condividono la stessa struttura sintattica bipartita all'interno: sono entrambe aperte dal *Se* (v. 1 e v. 5), e al terzo verso di ciascuna troviamo il nesso *perché non* (v. 3 e v. 7). Segue la prima terzina, coordinata logicamente alle strofe precedenti dalla congiunzione *E* ed anch'essa aperta dal *se*, in cui è espressa l'ultima ipotesi questa volta in modo definitivo, abbandonando l'uso dell'interrogativa. Si noti come l'ultima terzina sia legata alla prima quartina dall'uso di verbi prima persona singolare, mentre le due strofe centrali sono tutti espressi alla terza persona. Questo perché i temi sono svolti in modo chiastico nelle strofe: l'io lirico è punto di partenza e di arrivo della lirica (vi è quindi anche una debole struttura ad anello), mentre al centro del componimento i protagonisti sono l'amore per Collaltino e i suoi effetti. Soffermando ancora l'attenzione sulle forme verbali, risaltano le ripetizioni variamente coniugate del verbo *potere* (vv. 2, 6, 8, 9, 12): è singolare notare che l'altro caso in cui abbiamo riscontrato questo fenomeno, *Rime 2*, si concentrasse come questo sonetto sul tema della straordinarietà e del miracolo. Anche in questo caso forse la Stampa, usando la metafora religiosa, vuole sottolineare non tanto la predestinazione e l'ineluttabilità, quanto piuttosto l'arbitrarietà e la fatalità di un fatto che poteva benissimo non accadere ed invece è accaduto.

Tra i vv. 1 - 2 è presente un forte enjambement che, separando il sintagma aggettivo - nome, isola un termine chiave come *donna* nel *rejet*¹ e colloca in posizione di fine verso la dittologia sinonimica "abietta e vile", anch'essa molto importante alla luce del contrasto con l'"alto foco" sempre in fine verso al v. 2. Nei vv. 3 - 4 la sintassi è disordinata, ma riequilibrata dalla metrica: il primo emistichio del v. 3 ("perché non debbo aver") si interrompe in corrispondenza dell'accento in sesta sede, così come il primo emistichio del v. 4 ("di ritraggerlo al mondo"). Se scambiassero di posto i due emistichi la sintassi riacquisterebbe l'ordine normale, e i versi resterebbero due endecasillabi regolari.

Altri giochi di parole e sintassi sono presenti nella seconda quartina: al v. 7 la litote "non usato" e il complemento di mezzo "con gioco" sono incastrati l'uno nell'altro creando una ripetizione cacofonica anche per via dell'ulteriore *non* presente a inizio verso; al v. 8 il *dicolon* con gioco di parole (non dei più ricercati...) "pena e penna",

¹ È un procedimento molto petrarchesco quello di isolare in *rejet* caratteristiche (positive, al contrario del caso in questione) di Laura.

che è una *variatio* del *dicolon* al v. 4 “vena e stile”. Quello della *variatio* è un problema che la Stampa non si pone in altri casi: si noti per esempio il v. 5 “S’Amor con novo, insolito focile”. Se il *focile* è *novo* allora è *novo* anche lo *stile* al v.14; d’altro canto il *gioco* al v.7 è “non...usato” proprio perché il *focile* è *insolito*, cioè non solito, non usato. Altre ripetizioni tipiche dello stile della Stampa sono *almeno - almen* ai vv. 3 - 10 e *alto - alzò* ai vv. 2 - 6. Tra le figure retoriche si noti infine il *tricolon in climax* “vince, trapassa e rompe” al v.11.

Nella scelta dei rimanti, specie nelle terzine, deve aver influito la ricerca dell’opposizione semantica: si notino le coppie *espresso : impresso* (invenzione della Stampa, nessuno dei due termini è ripreso nei *Fragmenta*) e il terzetto *natura : misura : ventura* in cui le leggi di natura sono opposte tanto alla rottura della misura quanto al miracolo.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *abietta*. Non è termine petrarchesco (né si trova in Dante o in altri petrarchisti come Colonna, Bembo) ma torna nella stessa *iunctura* “abietta e vile” in *Rime* 89.

v. 2, *vile*. In dittologia “misero e vile” in RVF 366 v. 124.

v. 2, *foco*. Termine diffusissimo nei *Fragmenta*, con aggettivazione simile in RVF 72, v. 66 “foco gentil”; RVF 135 v. 66 “amoroso foco”; RVF 224 v. 3 “gentil foco”.

v. 4, *mondo*. Presentissimo nei *Fragmenta* ma, al contrario di qui, è spesso associato ad un senso di vergogna. L’io lirico in Petrarca mostra al mondo i suoi sbagli, nelle *Rime* le sue fortune.

v. 5, *focile*. RVF 185 v. 6 “tacito focile”.¹

v. 8, *far la pena e la penna in me simile*. RVF 20 v. 13, “la penna et la mano et l’intellecto / rimaser vinti”; RVF 313, v. 4 “ma lasciato m’à ben la penna e ‘l pianto”.

v. 11, *trapassa [...] ogni misura*. RVF 147 v. 3 “trapassa ad ora ad or l’usata legge”; RVF 53 v. 80 “oltra misura”; RVF 90 v. 3 “oltra misura”; RVF 154 v. 7 “for di misura”.

v. 14, *ventura*. *Ventura* è un altro termine, come *mondo*, che compare sempre in accezione negativa nei *Fragmenta* ma che la Stampa usa invece in senso positivo di “fortuna, buona sorte”.

¹ Già si è detto della concettuosità dell’immagine del *focile* nella Stampa. Segnaliamo in questa sede che il Muratori, in MUR2, vol. 1, p. 252, non risparmia l’immagine del *focile* nemmeno in RVF 185. Dice infatti che “Lo stile di questo sonetto ha del sostenuto e del sublime. [...] Il primo ternario è leggiadrissimo, come cattivo è il *tacito focile* d’amore”.

IX.

S'avien ch'un giorno Amor a me mi renda,
e mi ritolga a questo empio signore;
di che paventa, e non vorrebbe, il core,
tal gioia del penar suo par che prenda; 4

voi chiamerete invan la mia stupenda
fede, e l'immenso e smisurato amore,
di vostra crudeltà, di vostro errore
tardi pentito, ove non è chi intenda. 8

Ed io, cantando la mia libertade,
da così duri lacci e crudi sciolta,
passerò lieta a la futura etade. 11

E, se giusto pregar in ciel s'ascolta,
vedrò forse anco in man di crudeltade
la vita vostra a mia vendetta involta. 14

Sonetto con rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, a schema ABBA
ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *di che*. Del fatto di uscire dalla signoria amorosa di Collaltino.

v. 4, *suo*. Dell'io lirico. Il cuore sembra gioire del suo dolore, per questo motivo non vuole allontanarsi da Collaltino.

v. 5, *Voi*. Dopo un inizio impersonale, ora l'io lirico si rivolge direttamente a Collaltino. Lo scarto logico tra le due partizioni è minimo, il discorso tutto sommato fila, ma la sintassi al solito è piuttosto contorta.

vv. 13 - 14, *vedrò forse ... vendetta involta*. Presumibilmente la parafrasi è: vedrò forse la vostra vita legata (nel senso di condizionata, vincolata) alla mia vendetta, nelle mani della crudeltà. Immagine non limpida. "In man di crudeltade" lascia pensare ad una Crudeltà divinizzata o almeno personificata che tiene in mano le vite degli amanti: anche nella *princeps* il termine è però scritto con la minuscola.

Commento.

Il sonetto descrive cosa succederebbe se le suppliche all'Amore della parte razionale dell'io lirico venissero ascoltate: ella si troverebbe disinnamorata e finalmente libera di vivere la sua vita, e potrebbe rispondere alle lusinghe di Collaltino (ora pentito di averla rifiutata quando lei era innamorata di lui) con un canto che suona come una manifestazione di disinteresse e una calcolata vendetta. Tuttavia vediamo fin dai v. 3-

4 (e poi nel fervore che caratterizza la seconda quartina) come il cuore dell'io lirico remi contro questa prospettiva, rendendola più irrealizzabile di quanto un confronto con i contenuti delle altre *Rime* non lasciasse già presupporre: la *voluptas dolendi* che emergeva anche in *Rime* 5 e 6 qui è pienamente esplicitata.

Inoltre la menzione del termine *vendetta* al v. 14 mostra come il distacco millantato nel corso delle quartine e della prima terzina in realtà nasconda un malcelato desiderio di finalmente “cambiare ruolo” nel rapporto tra amante e amato: tutto lascia intendere che se davvero la vita di Collaltino fosse in balia della sua vendetta, come dice l'ultima terzina, l'io lirico non saprebbe come infierire.

Il nuovo (ipotetico) contesto a ruoli invertiti consente alla Stampa di abbandonare ogni reticenza nel sottolineare i comportamenti di Collaltino. Si noti la differenza tra “questo empio signore” al v. 2 e ad esempio *Rime* 7, v. 8 “un poco (oimè lassa!) empio in amore”: nell'un caso *empio* è la caratteristica dell'amato che spicca tra tutte le altre, accompagnata dal dimostrativo *questo* come a volerlo indicare in modo sprezzante; nell'altro è una sfumatura del carattere che quasi si vorrebbe tacere. Si noti ancora nella seconda quartina l'insistenza sul *voi* v. 5 e poi “vostra crudeltà” e “vostro errore” v. 7 (contrapposti al “mia stupenda / fede” in forte *enjambement* ai vv. 5 - 6): anche in questo caso il tono è accusatorio. L'amato è imputato di non aver rispettato l'etica amorosa, di non aver corrisposto un così grande amore: questo è il vero *errore*, e non a caso le preghiere rivolte al cielo sono definite al v. 12 “giusto pregar”. La Stampa, usando un lessico mutuato da RVF 1 (*errore*, ma anche *invan/vano*, *pentito/pentersi*, il nesso *ove...intenda*) ne sta però alterando la logica¹, e anche l'uso della parola *fede* in modo così trionfante, in un contesto in cui si rivendica l'amore tutto terreno per Collaltino, fa pensare più al Petrarca di RVF 13², più stilnovista, legato ai temi della donna-angelo che viene da Dio e a Lui conduce, che a quello pentito di RVF 1.

Un'ultima osservazione merita l'opposizione tra l'agognata *libertade* v. 9 dell'io lirico nella prima terzina, e la doppia prigionia di Collaltino che, se le preghiere ad Amore dovessero avere effetto, si ritroverebbe *in man* della *crudeltade* e della *vendetta* della (solo adesso che lei non lo desidera più) donna amata.

La struttura del componimento, pur non riportando un discorso diretto, somiglia a quella di un contrappunto di voci, e lo testimonia innanzitutto la scelta dei verbi: *chiamerete* v.5, *intenda* v. 8, *cantando* v. 9, *pregar* e *ascolta* v. 12, nonché il tono esclamativo del v. 1. La prima voce a levarsi è quella dell'io lirico: con la sua

¹ Lì il giovanile errore è proprio l'amore.

² *Quando fra l'altre donne ad ora ad ora...*

invocazione all'Amore apre (v. 1) e chiude (il "giusto pregar" del v. 12) il sonetto, inglobando al suo interno la vana supplica di Collaltino (seconda quartina) e il canto con cui di nuovo l'io lirico gli risponde (prima terzina) la cui contrapposizione è marcata dalla simmetria degli incipit di strofa "voi chiamerete" v. 5 - "Ed io cantando" v. 9. La struttura risulta essere chiastica (invocazione - Collaltino - io lirico - invocazione) ma al contempo bipartita tra quartine e terzine, poiché le due quartine pur ospitando voci differenti sono protasi e apodosi di un periodo ipotetico.

Si trovano i consueti *dicolon* e dittologie usate in questo caso in modo meno scolastico. Spezzato tra i vv. 1 - 2 troviamo il *dicolon* "a me mi renda" - "e mi ritolga"; al v. 3 "paventa, e (*dicolon* con *variatio*) non vorrebbe, il core"; al v. 7 "di vostra crudeltà, di vostro errore". Dittologie sono presenti al v. 6 "immenso e smisurato amore" e al v. 10 "così duri lacci e crudi".

Figure di suono sono presenti in tutto il componimento, soprattutto in contesti particolarmente significativi per contenuto e nei rimanti. Ai vv. 3 - 4, dove il cuore si "dissocia" dalle intenzioni dell'io lirico, vediamo una ripetizione del fonema -p-, -r- in particolare nell'allitterazione "dal penar suo par che prenda". Nel v. 7 "di vostra crudeltà, di vostro errore", in cui sono riportate le ragioni per cui Collaltino dovrebbe pentirsi, troviamo la ripetizione della liquida -r-. Il v. 14 presenta una ripetizione del fonema -v- e l'allitterazione "la vita vostra a mia vendetta involta", oltre al chiasmo vita - vostra - mia - vendetta.

Rime e rimanti presentano tra loro fortissime affinità foniche che sorpassano i confini strofici. I fenomeni più evidenti sono ai versi 1-4 la rima ricca *renda : prenda* e ai versi 9 - 11 - 13 la rima desinenziale *libertade : etade : crudeltade* (dove *etade* forma una rima ricca). Ma si può notare come ad esempio il suono -d- compaia sia nella rima *-enda* nelle quartine sia nella rima *-ade* nelle terzine. Dall'analisi dei rimanti risulta che la combinazione consonante+dentale compare (nella variante liquida+dentale) oltre che nella rima *-enda* delle quartine, in 5 dei 6 rimanti delle terzine : *libert-ade*, *sci-olta*, *asc-olta*, *crudelt-ade*, *inv-olta*). Nell'unico rimante escluso, *etade*, è comunque presente la dentale -t- prima della desinenza in rima. Il rimante *involta* al v. 14, prima della desinenza in rima, presenta il nesso nasale+consonante (*involta*) già visto nella rima *-enda* delle terzine.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 1, *S'avien ch'un giorno Amor a me mi renda*. Cfr. RVF 122, v. 9-11 "Oimé lasso, e quando fia quel giorno ... esca del foco et di sì lunghe pene".

v. 3, *paventa*. Cfr. RVF 71, v. 2 "Et l'ingegno paventa a l'alta impresa"; RVF 73, v. 11 "...ond'io pavento et tremo".

vv. 5 - 6, *stupenda / fede*: la *iunctura* è della Stampa, in Petrarca ci sono alcune occorrenze di *amorosa fede* (RVF 82, v. 9; RVF 224, v. 1) e *alta fede* (RVF 317, v. 6). Significativo che nelle *Rime stupenda* compaia in *Rime* 34 associato a *crudeltà*, altro termine chiave di questo sonetto.

v. 9, *ed io, cantando la mia libertade*. Cfr. RVF 23, v. 5 “canterò com’io vissi in libertade”, in rima con *etade* al v. 1

v. 10, *da così duri lacci e crudi sciolta*. Cfr. RVF 6, v. 3 “et de’ lacci d’amore leggera et sciolta”; la stessa immagine si trova in un diverso contesto in RVF 28, v. 13 “la condurrà de’ lacci antichi sciolta”.

v. 14, *vendetta*. Cfr. RVF 256, v.1 “Far potess’io vendetta di colei”. Il termine è molto forte e non gode di grande fortuna nei *Fragmenta*.

X.

Alto colle, gradito e grazioso,
novo Parnaso mio, novo Elicona,
ove poggiando attendo la corona,
de le fatiche mie dolce riposo; 4

quanto sei qui tra noi chiaro e famoso,
e quanto sei a Rodano e a Garona,
a dir in rime alto disio mi sprona,
ma l'opra è tal, che cominciar non oso. 8

Anzi quanto averrà che mai ne canti,
fia pura ombra del ver, perciò che 'l vero
va di lungo il mio stil e l'altrui innanti. 11

Le tue frondi e 'l tuo giogo verdi e 'ntero
conservi 'l cielo, albergo degli amanti,
colle gentil, dignissimo d'impero. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD

Note al testo.

v. 2, *novo Parnaso mio, novo Elicona*. Il monte Parnaso (presso Delfi) e il monte *Elicona* (nell'odierna Beozia) ospitavano le Muse.

v. 6, *Rodano e Garona*. La menzione dei due fiumi serve ad indicare che Collaltino gode di chiara fama anche in Francia, in virtù della sua carriera militare al servizio di re Enrico II di Valois. Nel 1549 il conte combatté contro gli inglesi nell'assedio di *Boulogne-sur-Mer*.

v. 10, *fia pura ombra del ver*. Sarà soltanto un'ombra di ciò che è in realtà.

v. 11, *va di lungo*. Supera di molto.

vv. 12 - 13. *Le tue frondi ... cielo*. Il cielo conservi verdi le tue fronde e solide le tue catene montuose. La Stampa si riferisce alle bellezze dell'amato.

Commento.

Il tema centrale di questo sonetto è la grandissima fama di Collaltino dentro e fuori dall'Italia, e in senso lato le straordinarie qualità che di tale fama sono la causa: una fama tale che l'io lirico dichiara di non riuscire a esprimere coi propri mezzi poetici. Il tema della fama di Collaltino, che occupa la porzione centrale del componimento, offre alla Stampa nella prima quartina l'occasione di riflettere anche sulla sua fama di poetessa: l'io lirico non nega infatti di sperare che le *fatiche* della scalata al

colle/Collaltino (torna il *senhal* di *Rime* 3¹) portino la *corona* d'alloro, certificando così il valore delle sue poesie e chissà, forse anche una loro utilità nel rinforzare la *liaison* con Collaltino.

Quando parla invece dell'insufficienza delle proprie risorse poetiche (in verità non solo le proprie, in quanto al v. 11 leggiamo che la fama di Collaltino supera anche lo *stil ... altrui*) è importante notare come l'io lirico si discosti dalle conclusioni in senso positivo esposte ad esempio in *Rime* 3 e *Rime* 8. In *Rime* 10 troviamo il primo di numerosi casi in cui si spezza il circolo virtuoso grazie al quale Collaltino, essendo materia di poesia, ne innalza lo stile che sarebbe altrimenti basso e inadeguato. Alla Stampa non basta più il *disio* v. 7 (che in *Rime* 3 era la *vena*) per avvicinarsi a un'*opra* che richiederebbe uno *stil* più raffinato rispetto al suo ma, in modo iperbolico, anche rispetto a quello di ogni altro poeta e dunque non le resta che accennare ai successi del suo amato attraverso una preterizione.

Preterizioni di questo tipo sono presenti anche nei *Fragmenta*², ma c'è un sensibile scarto contenutistico tra la Stampa e il suo modello riguardo ai motivi della loro incapacità: quello che l'io lirico nei *Fragmenta* coglie ma non riesce a esprimere (senza sembrare un peccatore interessato solo alla carne), è quel tanto di divino che la figura di Laura incarna. In *Rime* 10 invece l'attenzione è rivolta al *vero*, a quella vita fisica, tangibile, reale fatta in questo caso della bellezza plastica delle gesta di Collaltino, di cui la poesia, pur con la sua pretesa descrittiva, è soltanto un'*ombra*. In più casi nei *Fragmenta* è proprio alla bellezza sensuale del corpo che ci si riferisce coi termini *ombra* oppure *velo*³, poiché il corpo da un lato con la sua materialità nasconde e ostacola la ricerca dell'anima, dall'altro è qualcosa di perituro e inconsistente. La differenza tra la Stampa e Petrarca e il valore dato da essi alla poesia non potrebbe essere maggiore: l'uno la vorrebbe più alta, rarefatta, divina; l'altra più concreta e fedele alla realtà.

La presenza della parola *colle* al v. 1 e al v. 14 suggerisce la ricerca di una composizione ad anello, forse per legare al resto del componimento l'ultima terzina che si presenta tematicamente slegata dal contesto.

Si segnalano le solite, numerosissime e ormai caratteristiche ripetizioni. Oltre alla già citata *colle/colle* ai vv. 1 e 14 troviamo *novo/novo* al v. 2; *quanto sei/quanto sei* ai vv. 5 e 6 all'interno di una struttura a doppio *colon*, a cui segue un terzo *quanto* al v. 9; *ver/vero* al v. 10; infine i due monti (Parnaso ed Elicona) citati nella prima quartina

¹ Per il valore metapoetico del *senhal* si rimanda al commento di *Rime* 3

² Si veda successivamente la parte dedicata ai rimandi ai *Fragmenta*.

³ RVF 350, vv. 1 - 2 "Questo nostro caduco e fragil bene / ch'è vento et ombra, et à nome beltate"

sono bilanciati dai due fiumi (Rodano e Garonna) citati nella seconda quartina. Sono presenti due dittologie sinonimiche: al v. 1 “gradito e grazioso” con allitterazione un po’ affettata del suono *gra*; al v. 5 “chiaro e famoso”. Si noti al v. 12 l’alternanza di nomi e rispettivi aggettivi: *verdi* è riferito a *frondi* e *’ntero* a *giogo*.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Il sonetto, benché introduca il tema della fama e del riconoscimento poetico, è molto simile per tono e impostazione a quei sonetti di lode di cui abbiamo visto un esempio tra *Rime* 4 e *Rime* 7. Come quei sonetti, anche *Rime* 10 è ricchissimo di rimandi a Petrarca.

v. 1 *Alto colle*. Il sintagma compare anche in *Rime* 3, v. 8 “il mio verde, pregiato ed alto colle”, e potrebbe essere una rielaborazione di RVF 243. Per le implicazioni di questa ripresa dal *Canzoniere* si rimanda al commento di *Rime* 3.

v.1 *gradito*. Compare nella sestina RVF 142, v. 12 “ma de la pianta più gradita al cielo”. Questa richiamo lessicale è spia di più decisive reminiscenze petrarchesche che interessano sempre RVF 142. Innanzitutto *la pianta più gradita* è l’alloro, pianta a cui si fa riferimento anche nella prima quartina di *Rime* 10 (*corona* v.3). Il tema della sestina petrarchesca è il potere della fama, del riconoscimento del valore poetico dei propri versi (simboleggiato dall’alloro) di quietare in tarda età gli istinti peccaminosi tanto inseguiti in gioventù: si noti come anche ai versi 3 - 4 di *Rime* 10 si alluda al meritato *riposo* (nella sestina è similmente un *refugio*) dopo aver tanto poggiato al colle/Collaltino. Nella sestina come nel sonetto della *Stampa* si parla di un ambiente montuoso (anche se in vero Petrarca non menziona direttamente il *colle*) ricco di *frondi* e *poggi*, parole rima della sestina e presenti in *Rime* 10 rispettivamente al v. 12 “le tue frondi...verdi” (*verdi* come le *frondi* di RVF 142, v. 8 “mai sì verdi frondi”) e al v. 3, dove troviamo il gerundio *poggiando*. Allo stesso modo la *Stampa* si era comportata ad esempio in *Rime* 3 (un sonetto, come già abbiamo messo in luce, affine per tema a *Rime* 10), in quel caso mutuando il lessico da RVF 243. Appare chiaro come la poetessa, quando utilizza il *senhal* del colle, si adegui ad un lessico ben riconoscibile e già presente in varie liriche del *Canzoniere*, selezionando un delineando i contorni di preciso a cui fare riferimento¹.

v. 3, *corona*. Cfr. RVF 24, vv. 3 - 4 “...la corona / che suole ornar chi poetando scrive”. Rimando debole di per sé, che acquista forza però se si guarda al tema del sonetto (la volontà di conquistare la corona d’alloro) e al verbo *sprona* al v. 7 presente anche in *Rime* 10.

v. 4, *fatiche*. Cfr. RVF 303, v. 7 “porto de ‘l amorese mie fatiche”, ma soprattutto RVF 320, v. 11 “riposo alcun de le fatiche tante”, dove compare anche *riposo* (presente in *Rime* 10, v. 4). Si noti come Petrarca aspetti la coda del *Canzoniere* prima di cercare *riposo* dalle *fatiche*, mentre qui siamo appena al decimo sonetto.

v. 5, *famoso*. Troviamo *famosa* in dittologia con *chiara*, riferiti a Laura, in RVF 295, v. 13 “quella ch’al mondo sì famosa et chiara”.

v. 6, *Rodano*. Compare insieme a *Garona* in RVF 28, vv. 31 - 32 “Chiunque alberga tra Garona e ‘l monte / e ‘ntra ‘l Rodano e ‘l Reno l’onde salse”.

v. 7, *alto desio*. Il *desir* non è mai *alto* nei *Fragmenta*, in quanto il desiderio amoroso conserva sempre una pericolosa ambiguità. Tuttavia in RVF 154, v. 12 si dice che negli occhi di Laura c’è un tale carico

¹ Abbiamo già evidenziato il riferimento ad un preciso *sottocorpus* anche nel commento di *Rime* 6, in cui parlavamo di un “Petrarca maschile”.

di virtù che “Basso desir non è ch’ivi si senta”. Il rimando non è forte, ma il contesto di *recusatio* è presente e nel modello (v. 11 che ‘l dir nostro e ‘l penser vince d’assai”) e in *Rime* 10 (v. 8 + prima terzina).

v. 7, *sprona*. L’immagine dell’Amore e del desiderio motori della poesia è molto presente nei *Fragmenta*. RVF 71, vv. 8 - 9, “a voi rivolgo il mio debile stile, / pigro da sé, ma ‘l gran piacer lo sprona”; RVF 97, v. 12 “Amor in altra parte (che non sia quella della lode a Laura *n.d.c*) non mi sprona”; RVF 127, v.1 “In quella parte dove Amor mi sprona”: RVF151, v. 4 “fuggo ove il gran desio mi sprona e ‘nchina”. A volte Amore e desiderio sono l’uno contro l’altro come in RVF211, v. 1 “Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge”.

v. 8, *opra*. Sul non saper scrivere o riprodurre la bellezza (con le differenze già evidenziate tra *Canzoniere* e *Rime*) cfr. RVF 77 (*ekfrasis* sul quadro di Simone Martini raffigurante Laura), vv. 9 - 10 “L’opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno immaginar, non qui tra noi”; RVF 307, v. 5 “Trovaime a l’opra via più lento e frale”; RVF 309, vv. 7 - 8 “poi mille volte indarno a l’opra volse / ingegno, tempo, penne, carte, ‘nchiostri”. Più in generale sempre sul tema dell’ineffabilità RVF 20, vv. 12 - 14 “Più volte incominciai di scriver versi: / ma la penna et la mano et l’intellecto / rimaser vinti nel primier assalto”; RVF 23, v. 91 “la penna al buon voler non pò gir presso”.

v. 8, *che cominciar non oso*. Cfr. RVF 169, v.14 “Tanto gli ò a dir, che cominciar non oso”.

v. 13, *conservi ‘l ciel, albergo degli amanti*: Colonna, *Rime*, 221 v. 8 “vi fòra albergo il Ciel la state e ‘l verno”. Le citazioni dalle *Rime* di Vittoria Colonna provengono dall’edizione Colonna - Stampa - Gambarara 1887; per le *Rime Disperse* fa fede Colonna 1982.

v. 14, *impero*. Cfr. *Rime* 10, v. 14 “colle gentil, dignissimo d’impero” e RVF 267, v. 7 “alma real, dignissima d’impero”.

XII.

Deh, perché così tardo gli occhi apersi
nel divin, non umano amato volto,
ond'io scorgo, mirando, impresso e scolto
un mar d'alti miracoli e diversi? 4

Non avrei, lassa, gli occhi indarno aspersi
d'inutil pianto in questo viver stolto,
né l'alma avria, com'ha, poco né molto
di Fortuna o d'Amore onde dolersi. 8

E sarei forse di sì chiaro grido,
che, mercé de lo stil, ch'indi m'è dato,
risoneria fors'Adria oggi, e 'l suo lido. 11

Ond'io sol piango il mio tempo passato,
mirando altrove; e forse anche mi fido
di far in parte il foco mio lodato. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD

Note al testo.

v. 3, *solto*. Scolpito.

vv. 7 - 8, *né l'alma ... onde dolersi*. “Né l'anima mia avrebbe, come invece ha ora, qualcosa da recriminare riguardo la Sorte o l'Amore.”. Il significato di questi due versi diventa più chiaro alla luce delle terzine: l'io lirico (e con lei la Stampa) è convinta che se avesse visto e amato Collaltino prima di quel giorno vicino al Natale (cfr. *Rime* 2) venuto troppo *tardo* come dice al v. 1, a quest'ora lo avrebbe già convinto ad amarla a sua volta

v. 10, *ch'indi*. Dall'amare Collaltino. Sul Collaltino maestro inconsapevole di poesia cfr. *Rime* 3.

v. 11. *risoneria ... lido*. Risuonerebbe forse l'Adriatico (metonimia per le coste adriatiche, o in modo più stringente per Venezia, città della Stampa) e le coste (della Francia, cfr. *Rime* 10) dove lui si trova. Sintassi accidentata e riferimenti a poesie precedenti rendono un po' oscura la terzina.

v. 14, *foco*. La passione per Collaltino, e in senso lato Collaltino stesso.

Commento.

Rime 12 è l'ultimo di tre sonetti in cui, dal solito sostrato amoroso, emerge qualche osservazione dedicata alla fama. In *Rime* 10 si parla dell'eco delle gesta di Collaltino dentro e fuori dall'Italia; *Rime* 11 è dedicato alla famiglia Collalto con particolare riguardo per la gloria dei suoi due *rami* (*Rime* 11, v. 2) più giovani, Collaltino e il di lui fratello Vinciguerra II; in *Rime* 12 la Stampa comincia parlando d'Amore e finisce

chiedendosi se forse, se avesse visto il volto del suo amato qualche tempo prima, le cose non sarebbero ora diverse sia per il suo destino di amante che soprattutto di poetessa.

L'io lirico dichiara in due bellissimi versi, con un portamento *tranchant* misto di autocritica e rassegnazione, che tutto il tempo vissuto senza aver conosciuto l'amato è tempo perso (vv. 5 - 6): questo sia perché, senza mezzi termini, è solo l'amore che dà significato alla vita, ma anche perché è l'amore per Collaltino ad aver fatto di lei una poetessa ("mercé dello stil, ch'indi m'è dato"), e quindi averlo conosciuto prima avrebbe significato maggior tempo dedicato alla scrittura, e di conseguenza più possibilità per lei d'esser famosa perlomeno lungo tutte le coste dell'Adriatico. Come sempre nella Stampa slanci di autentico lirismo convivono con tratti più prosaici e biografici che abbassano sensibilmente il tono dei componimenti. Tuttavia non per questo bisogna sottovalutarne la portata, che emerge soprattutto in chiave contrastiva con i *Fragmenta*: per la Stampa una vita vissuta senza il fuoco della passione è "viver stolto", pianto che non trovi la sua ragione nell'amore è *inutil*¹; nel Canzoniere tutti questi sussulti dovuti all'amore che tanto piacciono al mondo, e che per la Stampa sono il cuore della vita stessa, sono (alla fine, dopo vari travagli e ripensamenti) archiviati sotto l'etichetta di "breve sogno".

Inoltre il rapporto tra il vivere il sentimento dell'amore, lo scrivere d'amore e la fama che lo scrivere d'amore potrebbe garantire al poeta non è un tema ai *Fragmenta*. Si pensi ad esempio alla sestina RVF 142, dove si dichiara che stare all'ombra "de la pianta più gradita al cielo" (v. 12), ovvero scrivere per raggiungere la fama simboleggiata dall'alloro è motivo più nobile dello scrivere in preda ad una passione amorosa autentica (e quindi potenzialmente peccaminosa); o alla canzone RVF 264, che apre la parte del *Canzoniere* in morte di Laura dove l'io lirico è in balia di pensieri contrastanti e non sa se smettere di scrivere della donna amata, o se continuare a farlo in virtù anche della fama (non necessariamente positiva) che ne deriverebbe.

Nelle *Rime* della Stampa Amore e Fama sono invece più strettamente intrecciati: è noto fin dal primo paragrafo della lettera all'amato che le introduce, che la Stampa pensava all'insieme delle sue *Rime* anche come ad uno stratagemma per far innamorare di lei Collaltino, e va da sé che più tempo per scrivere significasse per lei più tempo per riuscire a legarsi a Collaltino, e il legame con Collaltino una volta divenuto ufficiale tramite matrimonio avrebbe garantito maggiore fama a lei e alle sue poesie... Se si esce

¹ "Viver stolto" e "inutil pianto" sono *iuncturae* frutto della Stampa: non si trovano né in Dante, né Petrarca né in alcuno dei petrarchisti.

dal contesto puramente letterario e ci si inoltra nella vita reale dei due amanti (e il biografismo della poetessa ci autorizza a farlo) si scopre che l'interdipendenza di Amore e Fama non è così astrusa.

Temi più tradizionali e già presenti nelle precedenti poesie sono la natura divinizzata di Collaltino (tanto che le qualità che l'io lirico intuisce contemplando il suo volto sono definite "alti miracoli") e il già sottolineato influsso di Collaltino come "maestro di stile" per la Stampa.

Il sonetto parla essenzialmente di rimpianti, e la distanza tra passato e presente emerge anche dalla successione dei tempi verbali: passato remoto nella principale della prima quartina (*apersi* v.1) per ricordare il passato; una coppia di condizionali per ciascuna delle strofe centrali, uno alla prima e uno alla terza persona singolare (*avrei* e *avria* nella quartina, *sarei* e *risoneria* nella terzina); indicativo presente nell'ultima terzina (*piango* v. 12).

Ritroviamo in questo sonetto la caratteristica tendenza della Stampa a legare sintatticamente e/o lessicalmente prima e ultima strofa: si noti la ripetizione del gerundio *mirando* ai vv. 3 e 13 e il fatto che la domanda (o meglio esclamazione) che occupa la prima quartina trova risposta (o meglio consolazione) nell'ultima terzina, aperta da *onde*.

Oltre alla già individuata *mirando/mirando* sottolineano le seguenti ripetizioni nel lessico: *occhi/occhi* ai vv. 1 e 5 in apertura di strofa; "divin, non umano" sinonimi al v. 2¹; *ond'io/ond'io* vv. 3 e 12 in apertura di verso; *avrei/avria* vv. 5 e 7; la pressoché totale coincidenza nel significante tra i rimanti *apersi* e *aspersi* entrambi riferiti agli occhi ai vv. 1 e 5; infine le tre occorrenze di *forse* ai vv. 9, 11 e 13. Quella tra il v. 1 e il v. 8, che racchiude in sé le quartine, è una rima desinenziale, così come la rima in -ato dei participi passati ai vv. 10, 12 e 14.

Tra le figure di suono si noti al v. 1 la ripetizione di suoni -m- e -l- nella metafora "mar d'alti lamenti". Al v. 6, nel punto stilisticamente più alto del sonetto, troviamo il chiasmo "inutil pianto...viver stolto".

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *Deh*. Per gli attacchi interrogativi, vedi commento a *Rime* 1.

v. 1, *occhi apersi*. Cfr. RVF 279, v. 14 "quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi"; RVF 29, v. 22 "Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi". Si noti come il richiamo a Petrarca sarebbe in questo caso cambiato di segno, giacché il momento in cui l'io lirico apre gli occhi sul Laura è, ai vv. 23 - 24 "...d'esta vita che m'addoglia / ...radice". Dico sarebbe perché "aprire gli occhi" è un sintagma così

¹ Il fatto che siano così scopertamente sinonimi guasta il tricolon "divin, non umano, amato".

comune che di per sé non avrebbe bisogno di un richiamo ai *Fragmenta* per essere giustificato all'interno di un sonetto. Tuttavia e *Rime* 12 e la quarta strofa di RVF 29 e RVF 79 insistono sul tema del pianto e della lamentela contro il tempo passato e la vanità della vita (tenendo comunque ben presente la differenza tra cosa per la Stampa è vano, e cosa lo è per Petrarca).

v. 2, *non umano*. Petrarca non arriva al peccato di definire *divino* il volto di Laura, né *non umano*, perlomeno non così esplicitamente. Però non vanno dimenticati quei sonetti come RVF 13 dove il volto di Laura guida verso Dio (RVF 13, vv. 9 - 10 “Da lei ti vèn l’amoroso pensiero, / che mentre ‘l segui al sommo ben t’invia”) o come RVF 16 (“Movesi il vecchierel...”) dove il volto della Veronica in San Pietro cercato dal vecchio pellegrino rinvia chiaramente al volto di Laura. Inoltre al v. 46 di RVF 127 il “bel viso” della sua amata è definito “più che humano”. Cfr. anche *Trionfo della Morte*, v. 22 “Non human veramente, ma divino”.

v. 4, *alti miracoli*. Cfr. RVF 309, v. 1 “L’alto e novo mircacol ch’a’ di nostri”. Nella Stampa ritroviamo il volto di Collaltino come ricetto di cose incredibili in *Rime* 121 “fra mille meraviglie del bel volto”.

v. 5, *stolto*. In Della Casa troviamo in *Rime*, 58, v. 1 “...il mondo avaro e stolto”¹.

v. 8, *Fortuna*. È insieme ad Amore in RVF 72, v. 32 “Amor, o la volubile Fortuna”, ma compaiono in coppia anche in RVF 124, v.1 e v. 5; RVF 207, v.45; RVF 274, v. 2.

v. 9, *grido*. Nel senso di fama una sola occorrenza nei *Fragmenta* in RVF 31, v. 11 “et essa sola avria la fama e ’l grido”.

v. 12, *passato*. Cfr. *Rime* 12, v. 13 “Ond’io sol piango il mio tempo passato” e RVF 353, v. 2 “over piangendo, il tuo tempo passato”.

¹ Tutte le citazioni dalle *Rime* del Della Casa sono tratte da Della Casa 2008.

XIV.

Che meraviglia fu, s'al primo assalto,
giovane e sola, io restai presa al varco,
stando Amor quindi con gli strali e l'arco,
e ferendo per mezzo, or basso or alto, 4

indi 'l signor, che 'n rime orno ed essalto
quanto più posso, e 'l mio dir resta parco,
con due occhi, anzi strai, che spesso incarco
han fatto al sole, e con un cor di smalto? 8

ed essendo da lato anche imboscate,
sì ch'a modo nessun fessi'o difesa,
alta virtute e chiara nobiltate? 11

Da tanti e ta' nemici restai presa;
né mi duol, pur che l'alma mia beltate,
or che m'ha vinta, non faccia altra impresa. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 4, *e ferendo ... or alto*. Il verso non è dei più belli, né dei più limpidi. Difficile capire se con “per mezzo” la Stampa intenda “attraverso l'uso del mezzo” (cioè l'arco) o la via di mezzo tra il *basso* e l'*alto* del secondo emistichio di verso. Propendiamo per la seconda.

vv. 7 - 8, *incarco / han fatto al sole*. Non è chiaro se Stampa intenda l'immagine in senso letterale o metaforico. Nel primo caso, se intendiamo *incarco* come (peso del) *corpo* (come fa Petrarca) la parafrasi sarà “hanno dato un corpo al sole”, “hanno personificato il sole”, e in senso lato “hanno sostituito il sole”. In senso metaforico, “hanno dato un peso al sole”, “gli hanno dato di che pensare”, “hanno indispettito il sole”. In entrambi i casi il senso è che gli occhi di Collaltino superano il sole in bellezza.

v. 11, *alta virtute*. La lezione è diversa rispetto alle edizioni commerciali delle *Rime*, che riportano “alla virtute”. Ulteriori spiegazioni seguiranno nel commento.

Commento.

Il sonetto rispetto a quelli finora analizzati si distingue per la natura prettamente letteraria della sua ragion d'essere. Non che negli altri sonetti manchino riferimenti precisi al modello petrarchesco, ma in *Rime* 14 in debito nei confronti del *Canzoniere* sembra a sovrastare la vena di spontaneità che abbiamo visto essere la cifra stilistica

della Stampa¹, la quale nella maggior parte dei suoi componimenti in modo molto moderno sfoga le sue sofferenze attraverso la poesia adeguando gli stilemi dei *Fragmenta* alle istanze della sua reale vicenda amorosa. Nella fattispecie la poesia sembra essere un tentativo di rielaborazione di RVF 3, sonetto che mette in scena l'innamoramento tra l'io lirico e Laura sotto forma di un agguato dell'Amore all'io lirico. In *Rime* 14 la Stampa si lascia un po' prendere la mano dalla metafora guerresca, forse per il riferimento alla carriera militare dell'amato: oltre all'intervento di Amore, vediamo anche Collaltino coinvolto direttamente², e si parla di imboscate laterali da parte dell'"alta virtute" e della "chiara nobiltate" di Collaltino, personificate.

A tal proposito si segnala un refuso comune a tutte le edizioni in commercio delle *Rime*, che al v. 11 riportano erroneamente "alla virtute" e non "alta virtute", come invece riporta la *princeps* del 1554, cambiando così il senso della prima terzina: le *imboscate* non sono tese *alla* virtù e alla chiara nobiltà (e a quale nobiltà poi, se in più di un sonetto l'io lirico dice di essere *vile*³) dell'io lirico, ma sono l'*alta* virtù⁴ e la chiara nobiltà di Collaltino ad essere *imboscate* per aggredire l'io lirico.

Nelle quartine l'Amore e Collaltino sono *dramatis personae* di una metaforica imboscata tesa all'io lirico proprio mentre stava per allontanarsi dal loro raggio d'azione. L'immagine evocata è centrale in RVF 3, e l'armamento di Amore e Collaltino è quello canonico in Petrarca sia in RVF 3 sia in altri contesti simili⁵ - l'Amore dispone di *strali* e *arco* (v. 3), Collaltino di occhi che fungono da *strai* (v. 7, come gli occhi di Laura in RVF 3) di una bellezza tale da soppiantare il sole. Più singolare è il riferimento al "cor di smalto" al v. 8, non tanto di per sé perché è una metafora ben attestata nei *Fragmenta*⁶, quanto per il fatto che la durezza del cuore di Collaltino sia citata adesso, tra le armi che hanno fatto soccombere/innamorare la Stampa, come se il fatto che l'amato la rifiuti sia parte decisiva del suo fascino.

Anche Petrarca legge nella ritrosia all'amore un valore, ma in senso più medievale: rifiutare le lusinghe amorose è un comportamento degno di lode perché equivale a rimanere puri, qui al contrario è una dinamica che accende il desiderio.

¹ E forse è proprio questa mancanza di spontaneità a causare i versi macchinosi e un po' sgraziati come il v. 4 e il v. 7, dove (lo abbiamo evidenziato nelle note al testo) si palesa una certa fatica nel verseggiare.

² Mentre in RVF 3 Laura, coi suoi occhi, offre un'arma all'Amore inconsapevolmente.

³ *Rime* 3, *Rime* 8, *Rime* 150 *et alia*.

⁴ Il nesso "alta virtute" è presente anche nei *Fragmenta* (e.g. RVF 184, v. 2; RVF 240, v.10.) e con "chiara nobiltate" forma una struttura a doppio *colon* tipica dello stile stampiano.

⁵ Riferimenti più precisi al topos dell'imboscata/attacco inaspettato dell'amore seguiranno nell'ultimo capitolo dell'analisi dedicato ai rimandi ai *Fragmenta*.

⁶ Vedi nota 4.

Tuttavia è soprattutto il modo in cui l'io lirico rappresenta sé stessa a dichiarare la letterarietà di *Rime* 14: la vediamo come una sprovveduta di primo pelo, “giovane e sola” (v. 2), alle prese con la sua prima esperienza amorosa. Questo tipo di caratterizzazione avrà pochissima fortuna all'interno delle *Rime*¹ ed è invece fedele a quella dell'io lirico in RVF 3, colto lui sì di sorpresa dalla *saetta* (RVF 3, v. 13) dell'Amore in un giorno, il Venerdì santo, in cui tutto si aspettava tranne che di innamorarsi.

È nei versi conclusivi del sonetto che la Stampa più si smarca dal modello petrarchesco. Collaltino, che l'io lirico in modo sbrigativo e accessorio (e ridondante rispetto al senso della poesia) ai vv. 5 e 6 aveva ribadito ancora una volta di non saper descrivere come meriterebbe, riacquista una delle sue caratteristiche principali, cioè la propensione all'infedeltà. Inoltre l'attacco combinato di Amore e Collaltino sorprende l'io lirico ma non le reca danno, né è motivo di disonore per loro (ma soprattutto per lui, Collaltino) averla aggredita indifesa², a patto che il suo amato non si avventuri in altre missioni simili con altre donne.

La poesia è aperta da una domanda retorica, bipartita al suo interno (vedi *Amor quindi - indi 'l signor* ai vv. 3 e 5, tra loro paralleli e in chiasmo), che occupa le prime due quartine, alla quale è coordinata la domanda retorica che occupa la prima terzina: siamo dunque di fronte a un lungo periodo di 11 versi molto intricato sintatticamente. Per aiutarsi nella scrittura la Stampa ricorre ad un incedere enumerativo: le azioni dei complici dell'assalto infatti si susseguono meccanicamente espresse dai gerundi stando (v. 3), *ferendo* (v. 4), *essendo imboscate* (v. 9), tutti e tre ad inizio verso come in una sorta di anafora. Tuttavia l'ordine è solo apparente, e risulta scombinato da uno stile parentetico, ricco di incisi che rendono difficile la lettura: “giovane e sola” (v. 2); “or basso or alto” (v. 4); “che 'n rime orno ed essalto” (v. 5); “e 'l mio dir resta parco” v. 6; “anzi strai” (v. 7).

Si noti come l'incipit interrogativo, più in particolare interrogativo retorico, sia un espediente al quale la Stampa ricorre numerose volte³ nelle *Rime* per aumentare il pathos dei suoi componimenti: la risposta ai lamenti dell'io lirico è già scritta insieme alla domanda, il suo destino è già segnato. L'ultima terzina chiude il sonetto offrendone

¹ Anzi in *Rime* 64, vv. 1 - 2 è l'io lirico, amante esperta, a mettere in guardia le donne che “novellamente” entrano “in questo pien di tèma e pien d'errore / largo e profondo pelago d'Amore”; in *Rime* 90 ripete lo stesso invito all'accortezza. L'io lirico in vero definisce sé stessa “giovane incauta” in altri due casi, *Rime* 42 e *Rime* 97, ma il motivo è l'essere stata imbrogliata dalle promesse false di Collaltino, non l'essere stata colta di sorpresa.

² Cfr. invece *Rime* 3, vv. 12 - 13 “Però al mio pare non li fu honore / ferir me de saetta in quello stato”.

³ *Rime* 3, 8, 12, 13, 21, 33, 34, 36, 39, 49, 57, 58, 59, 61, 79, 88, 89, 94, 96, 101, 110, 117, 130, 136, 143, 146, 148, 157, 168, 169, 176, 186, 201, 203, 212, 215, 217, 218, 222, 232, 233, 234, 235, 238, 240, 249, 265, 272, 275, 293, 297, 310. Queste sono solo quelle in cui l'interrogativa compare a inizio componimento.

per così dire la “morale”, che vorrebbe sorprendere il lettore ed infatti è aperta dalla negazione *né* (v. 13), ed è collegata alla prima quartina dalla vistosa ripetizione del nesso “restai presa” ai vv. 2 e 12. Ritorna quello che abbiamo visto essere lo schema logico-compositivo di molti sonetti stampiani: esposizione e svolgimento + conclusione-*fulmen* con composizione ad anello nella seconda terzina.

Si contano varie dittologie e strutture a doppio *colon*: tra le prime segnaliamo “orno ed essalto” al v. 5 ed “alta virtute e chiara nobiltate” al v. 11; tra le seconde a livello di sintassi abbiamo già evidenziato *quindi - indi* ai vv. 3 e 5, ma sono presenti anche “giovane e sola” al v. 2; gli strali e l’arco sempre al v. 2; “or basso or alto al v. 4”; “con due occhi... / con un cor di smalto” tra i vv. 7 e 8; “tanti e ta” al v. 12, molto usata, in alternativa a “quanti e quai”, in contesti riepilogativi dalla Stampa.

Si segnala la ripetizione, apparentemente inevitabile quando si parla di Amore e occhi come sue armi, *strali/strai* ai vv. 3 e 7.

Infine, dall’analisi dei rimanti emergono le rime ricche *assalto : alto* ai vv. 1 e 4; *varco : arco* ai vv. 2 e 3 dove *arco* è sia lemma sia desinenza rimante; *presa : impresa* ai vv. 12 e 14.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v.1, *primo assalto*. La metafora dell’assalto dell’amore è frequente nel *Canzoniere*, soprattutto nei primi sonetti della raccolta. Cfr. RVF 2, v. 9 “Però turbata nel primiero assalto”; RVF 20, v. 14 “rimaser vinti nel primier assalto.”; RVF 23, v. 21 “I’ dico che dal dì che ‘l primo assalto”; RVF 125, vv. 27 - 9 “Dolci rime leggiadre / che nel primero assalto / d’Amor”.

v. 5, *ch’in rime orno ed essalto*. Cfr. RVF 148, v. 8 “ch’in rime orno et celebros”.

v. 6, *e ‘l mio dir resta parco*. Cfr. RVF 144, v. 7 “et son del mio dir parco”. Tre dei quattro rimanti della rima rara *-arco* sono ripresi da questo sonetto, *arco: parco : incarco*.

v. 8, *cor di smalto*. metafora ricalcata da RVF 70, v. 23 e RVF 125, v. 31.

v. 10, *si ch’a modo nessun fess’io difesa*. Sull’impossibilità di difendersi da Amore cfr. RVF 65, v. 9 “Da ora innanzi ogni difesa è tarda”; RVF 241, vv. 1 - 2 “L’alto signor dinanzi a cui non vale / nasconder né fuggir, né far difesa”.

XVII.

Io non v'invidio punto, angeli santi,
le vostre tante glorie e tanti beni,
e que' disir di ciò che braman pieni,
stando voi sempre a l'alto Sire avanti; 4

perché i dilette miei son tali e tanti,
che non posson capire in cor terreni,
mentr'ho davanti i lumi almi e sereni,
di cui conven che sempre scriva e canti. 8

E come in ciel gran refrigerio e vita
dal volto Suo solete voi fruire,
tal io qua giù da la beltà infinita. 11

In questo sol vincete il mio gioire,
che la vostra è eterna e stabilita,
e la mia gloria può tosto finire. 14

Sonetto con rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, a schema ABBA
ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *punto*. Affatto.

v. 6, *in cor terreni*. Non chiaro perché la Stampa scriva “in cor terreni” invece di “i cor terreni”, che ben si prestava ad essere soggetto di “posson capire”. Il significato del v. 6 è forse “che non posson nemmeno immaginare nei cuori terreni”, ma la Stampa potrebbe intendere il verbo capire alla latina, e la parafrasi sarebbe “Non possono contenere in cuori umani”. In ogni caso, chi sarebbe il soggetto di “non posson capire”? Probabile siano gli “angeli santi” del v. 1, che non possono realizzare come amino gli uomini, in quanto sono esseri divini. Vero che fino a questo verso, e anche dopo, agli angeli l'io lirico si riferisce sempre usando il voi; vero anche che la Stampa non è nuova a sintassi anacolutiche.

v. 13, *stabilita*. Solida, ma anche stabilita per volere di Dio. La Stampa forse allude amaramente al fatto che il suo amore per Collaltino, essendo extraconiugale, non è benedetto da Dio.

Commento.

Il sonetto, sia per l'originalità contenutistica rispetto alle altre poesie della raccolta sia per le scelte formali, trovo risalti in modo del tutto particolare rispetto ai precedentemente commentati, ma anche rispetto a molti dei successivi. Soprattutto in

Rime 17 la Stampa emenda quei difetti che una parte della critica¹, non senza ragione, le ha sempre rimproverato: si tratta di quei difetti, per così dire, “di ispirazione”, cioè il diarismo, la bassezza del suo orizzonte poetico, la pretesa di un titanismo che spesso non oltrepassa i toni della melodrammatica lamentela, l’eccessiva intimità dei temi trattati che al posto di diventare lirismo si trasforma in resoconto privo di vero pathos. Per la prima volta, in questa sfida rivolta agli *angeli santi* v.1, le emozioni (ma sul finire anche le sofferenze) che l’io lirico vive nella sua vicenda amorosa non sono esposte con quella vena insieme autocelebrativa e autocommiserativa che più volte compare nelle *Rime*: l’io lirico paragona il suo amore ad un amore, quello divino, che per intensità potrebbe superare quello da lei provato². Le sue gioie e i suoi dolori diventano quindi prima oggetto di indagine e di riflessione, e solo poi di una rivendicazione che passata anche attraverso l’autoanalisi si fa più compiutamente lirica. Compare un percorso poetico-psicologico che in altri sonetti manca, sacrificato per far posto alla giustapposizione contrastiva e polarizzata (e in alcuni casi un po’ limitante) felicità/tristezza, amore/morte, presenza di Collaltino/assenza di Collaltino, nobiltà/viltà. La cosa più sorprendente è che questi elementi di novità sono espressi con i mezzi tecnici/stilistici più tipici dello stile stampiano: sono presenti le classiche ripetizioni, le dittologie, *dicolon*, paragoni e strutture sintattiche a doppio *colon*, l’insistenza su deittici e dimostrativi, un certo gusto per l’iperbole oltre a numerosi richiami a Petrarca.

La prima quartina sembra cominciare *in medias res*, collocando la scena all’interno di un ipotetico processo: al v. 1 con una forte arringa che suona come una risposta a precedenti illazioni, la Stampa dice di non invidiare gli angeli, e nel corso delle prime due strofe soppesa la diversa natura dei desideri divini e dei desideri umani.

Il primo verdetto è a favore dei desideri umani. L’amore per l’uomo e quello per Dio hanno molto in comune: lo stare *avanti* all’*Alto Sire* degli angeli è equivalente allo stare *davanti* agli occhi *almi e sereni* di Collaltino: anche dal punto di vista dell’organizzazione sintattica del periodo, la Stampa sottolinea la somiglianza con un

¹ Baldacci 1957, p. 104: “E per questo a proposito di Gasparina si è parlato, anche ai tempi nostri, di diario: definizione che trova conferma in un intervento di troppa immediata biografia in quello che dovrebbe essere il dominio più sacro della poesia”. Il riferimento è ai giudizi sulla Stampa espressi da Benedetto Croce. Pare, in questo passo riferirvisi in modo quasi ironico (“il dominio più sacro della poesia”), ma poco più avanti dirà (p. 106): “Si potrà domandare a questo punto quanto sia autentica e profonda poesia quella di simili esempi (fa riferimento a *Rime* 41, *Rime* 80, *Rime* 142: *sonetti dallo stile molto dimesso, ndr.*). È probabile - risponderemo - che alla Stampa, indipendentemente dall’originalità del suo timbro stilistico, resti precluso il senso di una vera e grande lirica.”

² Si noti come la sottile blasfemia insita nello sfidare senza timori reverenziali Dio e angeli, e la preferenza (al netto delle riserve dell’ultima terzina, forse) accordata alla dimensione terrena, inserisca la Stampa in un sentimento di amore per la vita tipico del Rinascimento a cavallo tra il quattro e il cinquecento.

parallelismo: gli uni regalano *tante gioie e tanti beni*, gli altri *diletti...tali e tanti*. Tuttavia, i vv. 3 - 4 hanno un tono sornione, sottilmente spregiativo, e sottolineano come non ci possa essere un vero e proprio *desiderio* senza che vi sia la mancanza dell'oggetto desiderato, o la minaccia che questo possa presto o tardi mancare. In una logica di *voluptas dolendi* il senso di precarietà amorosa, che genera inevitabilmente una grande parte di sofferenza, diventa in realtà la stessa misura dell'intensità del desiderio e dell'amore: più si ama e più si soffre per la paura di perdere l'oggetto amato (e dunque lo si desidera), e di conseguenza più si desidera e più ci si rende conto che si sta amando. Gli angeli, essendo emanazione diretta dell'amore di Dio, essendo che l'amore di Dio è di fatto la loro stessa sostanza, non possono sperimentarne la mancanza e dunque il desiderio. Credo che un lettore possa rendersi conto da sé della radicalità, ma anche della potenza, del fascino, della sfrontatezza di una tale posizione: la Stampa senza esitazioni preferisce sperimentare la sensazione di mancanza insita nella condizione umana piuttosto di vivere l'assoluto divino, che riconosce come quantitativamente paragonabile al suo amore ma non qualitativamente. Non andrà sottovalutato quanto la poetessa scrive al v. 8, in cui ritorna l'avverbio *sempre* che al v. 4 era riferito all'amore angelico: una parte del desiderio per Collaltino può essere colmato scrivendo e cantando di lui.

Il secondo paragone, espresso nella prima terzina, contrappone gli effetti che la vista del desiderato genera nei desideranti, e lo scontro finisce in sostanziale parità: io lirico *qua giù* e angeli *in ciel* (la Stampa ricorre sempre a parallelismi nel lessico quando li instaura anche nella sintassi) provano entrambi un senso di pace, di requie. È però particolarmente significativa la dittologia “refrigerio e vita” al v. 9, soprattutto per il termine *refrigerio* in un canzoniere come le *Rime* in cui la passione è sempre intesa come una fiamma bruciante e vitale: ritornerà infatti solo un'altra volta, in *Rime* 47, vv. 5 - 8, ed in quel caso a dare *refrigerio* sarà la Morte:

lei, che 'l mondo impalidisce e 'mbianca
 con la sua falce e dà l'ultimo fio,
 chiamo talor per *refrigerio* mio,
 sì 'l dolor nel mio petto si rinfranca.

Istituendo un parallelo a distanza tra i due sonetti, è come se Collaltino fosse insieme *vita* e *morte* per l'io lirico: *vita* perché alimenta la fiamma della passione che si trova nel suo cuore, *morte* perché soddisfacendo il suo desiderio spegnerebbe proprio quella fiamma che la tiene in vita. Senza voler forzare troppo il testo stampiano, da questo tipo di considerazioni si deduce che la *voluptas dolendi*, quella vita vissuta tribolando così icasticamente rappresentata dall'endecasillabo “viver ardendo e non sentire il

male” (*Rime* 208, v. 6) è una dimensione per certi versi *rassicurante* per l’io lirico: il fatto che smettere di soffrire corrisponda alla fine dell’esistenza, da un lato testimonia una generale sfiducia verso le gioie della vita, ma dall’altro significa che la Stampa, nel fuoco, in fin dei conti *ci sta bene*, come fosse nel suo *habitat*¹. È il riflesso di una perenne (e consapevole) fuga, di una procrastinazione continua del momento della verità in cui i suoi desideri potrebbero davvero avverarsi. Il senso della vita è tutto racchiuso nel binomio inscindibile *desiderare* e *soffrire*, in modo romanticamente giovanilistico (bisogna tenere a mente sempre che la Stampa non aveva nemmeno trent’anni quando morì) ma proprio perché giovanilistico in parte anche autoassolutorio e “irresponsabile”.

Il rimante *infinita* al v. 11, quasi come un *lapsus*, rende inevitabile per l’io lirico discutere di un’ultima differenza tra lei e gli angeli, aprendo un paragone che penderà però a favore di quest’ultimi. Le gioie amorose dell’io lirico prima o poi finiranno, vuoi perché la fedeltà di Collaltino è piuttosto vacillante vuoi per la condizione di mortali di entrambi amante e amato; al contrario l’amore tra gli angeli e Dio è eterno. La terzina non va però interpretata come una contraddizione delle tesi delle due quartine: ciò che la Stampa vorrebbe ripetere in eterno è proprio quel ciclo senza via d’uscita (e senza volontà di uscirci veramente...) di desiderio e sofferenza, un eterno ripetersi dell’immanenza della vita e degli amori terreni, e non un’ascesi verso l’assoluto.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

Il sonetto deve parte dell’ispirazione a RVF 191, in particolar modo alla prima quartina:

Sí come eterna vita è veder Dio,
né piú si brama, né bramar piú lice,
cosí me, donna, il voi veder, felice
fa in questo breve et fraile viver mio.

Né voi stessa com’or bella vid’io
già mai, se vero al cor l’occhio ridice:
dolce del mio penser hora beatrice,
che vince ogni alta speme, ogni desio. (vv. 1 - 8).

Ma si noti anche questo passo tratto dall’Ariosto dei Capitoli: “O letto testimon de’ piacer miei; / Letto cagion che una dolcezza io gusti, / Che non invidio il lor néttare ai Dei!”². Questa ispirazione

¹ Nel sonetto 208, la Stampa paragona sé stessa alla *salamandra* animale che secondo i bestiari medievali vive nel fuoco. Il sonetto comincia infatti con il verso *Amor m’ha fatto tal ch’io vivo in foco*.

² Sono i vv. 30 - 32 del capitolo *O più che il giorno a me lucida e chiara*, al quale la Stampa si ispirerà anche per *Rime* 104. Noi lo leggiamo da Baldacci 1957, p. 259. Per le sue fonti, vedi op. cit., pg. 244.

ariostesca testimonia una volta di più l'avvicinamento tra registro alto e registro basso della poesia, tra lirico e non lirico, che rende così singolare il canzoniere stampiano.

v. 1, *angeli santi*. La rima *tanti : canti : santi* è in RVF 70 (vv. 11, 14, 15), mentre la iunctura è in Della Casa, *Rime*, 68, v. 9 “Per me pregaste voi l’angel mio santo”.

v. 9, *refrigerio*. Il termine ricorre spesso nei *Fragmenta*, come è molto petrarchesco il contrasto fuoco/ghiaccio. Cfr. e.g. RVF 116, v. 10 “ch’è refrigerio de’ sospir’ miei lassi”.

v. 13, *eterna e stabilita*. Cfr. RVF 366, v. 66 “Vergine chiara et stabile in eterno”.

XVIII.

Quando i' veggio apparir il mio bel raggio,
parmi veder il sol, quand'esce fòra;
quando fa meco poi dolce dimora,
assembra il sol che faccia suo viaggio. 4

E tanta nel cor gioia e vigor aggio,
tanta ne mostro nel sembante allora,
quanto l'erba, che pinge il sol ancora
a mezzo giorno nel più vago maggio. 8

Quando poi parte il mio sol finalmente,
parmi l'altro veder, che scolorita
lasci la terra andando in occidente. 11

Ma l'altro torna, e rende luce e vita;
e del mio chiaro e lucido oriente
è 'l tornar dubbio e certa la partita. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 5, *E tanta*. Al femminile, ma sia qui che nel verso successivo si riferisce tanto a *gioia* quanto a *vigor*.

vv. 7 - 8, *quanto l'erba ... vago maggio*. Il *che* del v. 7 è riferito all'*erba* e il *sol* è soggetto di *pinge*. La parafrasi dei versi 7 e 8 è dunque: "quanta ne mostra anche l'erba, che il sole nei mezzogiorni di maggio illumina quasi colorandola."

Commento.

Che Collaltino ricordi alla Stampa, per via le sue qualità straordinarie e del suo comportamento ondivago, i pianeti e le forze della natura lo sappiamo già da *Rime 5 (Io assimiglio il mio signor al cielo)*. In questo sonetto l'amato è come un secondo sole, che è prima *raggio* (v. 1) quando sorge/compare, e poi con innalzamento dell'intensità un sole caldo quando resta, pienamente primaverile in un *mezzo giorno* di *maggio* (v. 8), al centro del giorno ed al centro del calendario. Nel momento in cui il Sole-Collaltino tramonta non c'è spazio per le calde luci pomeridiane: tutto si scolora ed è subito coperto dall'oscurità¹. È come se il timore che il moto dell'astro-Collaltino si inceppi nel suo ciclico avvicinarsi, sposti immediatamente il pensiero alla

¹ Così come in *Rime 5* non era presente nessun intervallo tra la *primavera* (v. 9) e il *verno* (v. 12).

pericolosità della notte. Vari possono essere i referenti reali di questa sensazione di paura e precarietà: da un lato la paura della Stampa per l'incolumità dell'amato, spesso coinvolto in impegni bellici per i quali partiva ma non era sicuro tornasse vivo; dall'altro potrebbe esserci anche una allusione ai rapporti clandestini e occasionali tra la Stampa e Collaltino. Il sole dell'io lirico che se ne va lasciando oscura la terra potrebbe essere metafora di Collaltino che nottetempo lascia la casa della Stampa per farvi ritorno non si sa quando ("è il tornar dubbio e certa la partita", v. 14).

In ogni caso appare chiaro che la vita dell'amante è indissolubilmente vincolata alla vita e alla presenza dell'amato, senza il quale mancano alla Terra-Donna¹ "luce e vita", e il sonetto dunque si chiude con una terzina dalla vena malinconica.²

Concordo con Baldacci³ quando dice che è nella mestizia e nell'intimità di terzine e chiose come questa che si ritrova la Stampa più originale e più fedele a sé stessa, piuttosto che in certi versi titanici e disperati, più da melodramma che da autentica tragedia, che l'hanno consegnata alla storia della letteratura come il "Vivere ardendo e non sentire il male" di *Rime* 207 citato nel *Fuoco* di D'Annunzio. Per lo meno sono questi due timbri di voce che vanno entrambi valutati qualora si voglia darne un giudizio critico. Da un lato è senza dubbio vero che il ciclo apparentemente senza soluzione di continuità dei tentativi di legarsi a Collaltino e dei lamenti quando ciò non accade⁴ ha caratteristiche titaniche, e se vogliamo leggerelo alla luce della vicenda biografica della poetessa anche effettivamente tragiche: titanismo e tragicità che talora non mancano di emergere nei sonetti sotto forma di domande retoriche ed esclamazioni. Dall'altro lato è altrettanto vero che quando la Stampa si confronta nei versi con qualcosa o qualcuno che è destinato a sopravvivere alla sua passione amorosa, che sia il ripetersi delle stagioni in *Rime* 5, il moto del sole come qui in *Rime* 18, oppure le schiere angeliche di *Rime* 17, sembra volgere lo sguardo dalla sua frenetica vicenda privata alla realtà, confrontandosi ora sì con la sua dimensione di donna mortale, e non di eroina.

¹ Si noti l'asse verticale alto/Sole/Collaltino - basso/Terra/IO lirico che regola i rapporti di forza tra amante e amato in tutte le *Rime*.

² Sull'interdipendenza tra amante e amato, e i suoi echi nel petrarchismo, Baldacci, in Baldacci 1957, cita un passo del Ficino che nel commentare il *Simposio* di Platone scrive: "Senza dubbio due sono le spezie d'Amore, l'uno è semplice, l'altro è reciproco. L'Amore semplice è dove l'Amato non ama l'Amante. Quivi in tutto l'Amatore è morto, perché non vive in sé, come mostrammo, e non vive nell'Amato, essendo da lui sprezzato".

³ Baldacci 1957, p. 112 "L'antinomia implicita tra *dimora* e *viaggio*, quando invece si sarebbe trattato di stabilire un parallelo, non consente un'espressione troppo felice".

⁴ E che la Stampa reitera in tanta parte delle poesie delle *Rime* spesso, va detto, in modo ripetitivo dal punto di vista della pratica scrittoria.

Dal punto di vista stilistico il sonetto si divide tra quartine *in praesentia* del Sole-Collaltino e terzine *in absentia*. Le quartine sono a loro volta bipartite al loro interno: la prima dedicata alla stesura del paragone Sole/Collaltino, la seconda alla descrizione dei suoi effetti sull'io lirico. Oltre alle somiglianze contenutistiche già evidenziate, *Rime* 18 condivide con *Rime* 6 la ripetizione anaforica di *quando* nel presentare i termini del paragone, ad inizio verso ai vv. 1, 3, e 9 dove si trova in apertura di terzina (ed è inoltre ripetuto al v. 2).

Numerose ripetizioni di lemmi e radici lessicali, una su tutte quella di *sol* ai vv. 2, 4, 7 e 9, ma anche *parmi* ai vv. 2 e 10; *assembra/sembiante* ai vv. 3 e 6; *parte/partita* ai vv. 9 e 14; *altro* ai vv. 10 e 12; e *tanta* ai vv. 5 e 6 all'interno della struttura a doppio *colon* (in questo caso triplo, essendo i due *tanta* coordinati) *tanta/quanto* (v. 7). Siamo di fronte ai soliti elementi di stile dimesso che tanto caratterizzano le poesie stampiane.

Tra le figure retoriche segnaliamo le dittologie "gioia e vigor" al v. 5; "luce e vita" al v. 12; "chiaro e lucido" al v. 13 nonché il chiasmo nell'ultimo verso *tornar - dubbio - certa - partita*. Un altro chiasmo interessa tutta la composizione delle due terzine, e regola la disposizione nei versi dei "due soli": cfr. v. 9 "mio sol" - v. 10 "l'altro" - v. 12 "l'altro" - v. 13 "mio". La natura comparativa del sonetto genera anche un gusto per l'opposizione contrastiva che traspare soprattutto nei rimanti: si noti quella già individuata dal Baldacci¹ *dimora - viaggio* ai vv. 3 e 4, ma anche *dimora - partita* ai vv. 3 e 14 e all'interno della stessa rima *occidente : oriente* ai vv. 11 e 13. Si segnala anche la rima inclusiva *aggio : maggio* della seconda quartina.

Tra le figure di suono notiamo l'allitterazione "dolce dimora" al v. 2.

Intertesualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Tutta la patina lessicale del sonetto è petrarchesca pur non essendo ispirata ad alcun componimento in particolare.

v. 1, *bel raggio*. Cfr. RVF 227, v. 12 dove gli occhi di Laura sono definiti "[...] bel vivo raggio"; ma anche RVF 135², v. 58 "e i rai veggio apparir del primo sole".

v. 10, *scolorita*. Cfr. RVF 31, v. 6 "fia la vista del sole scolorita"; ma anche RVF 3, v. 1 "Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro".

v. 13, *lucido oriente*. Cfr. RVF 337, v. 2 "l'odorifero e lucido oriente".

Come forte suggestione tematica segnaliamo anche RVF 219, in cui nelle terzine si dice che Laura è un *altro* sole:

¹ Baldacci 1957, p. 112.

² Una canzone a cui la Stampa si ispira più volte.

Cosí mi sveglio a salutar l'aurora,
e 'l sol ch' è seco, et piú l' altro ond'io fui
ne' primi anni abagliato, et son anchora.

I' gli ò veduti alcun giorno ambedui
levarsi in seme, e 'n un punto e 'n un' hora
quel far le stelle, et questo sparir lui.

XX.

Il bel, che fuor per gli occhi appare, e 'l vago
del mio signor e del suo dolce viso,
è tanto e tal, che fa restar conquiso
ognun che 'l mira, di gran lunga, e pago. 4

Ma, se qual è un cervier occhio e mago,
potesse altri mirar intento e fiso
quel che fuor non si mostra, un paradiso
di meraviglie vi vedrebbe, un lago. 8

E le donne non pur, ma gli animali,
l'erbe, le piante, l'onde, i venti e i sassi
farian arder d'amor gli occhi fatali. 11

Quest'una grazia agli occhi miei sol dassi
in guiderdon di tanti e tanti mali,
per onde a tanto ben poggiando vassi. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 6, *cervier*. Occhio di lupo cerviero, antico nome della lince, animale proverbialmente dotato di ottima vista.

v. 6, *mago*. Occhio di mago, che non si limiti, stregato dalla bellezza di Collaltino, alle apparenze. Ulteriori precisazioni seguiranno nel commento.

v. 11, *occhi fatali*. Soggetto della terzina.

v. 14, *per onde*. Baldacci¹: attraverso i quali.

v. 14, *poggiando vassi*. Baldacci²: ci si va man mano innalzando.

Commento.

Il tema della corrispondenza nell'amata tra bellezza esteriore e virtù morali - e di conseguenza dell'amore da riservare all'una e alle altre - è molto indagato nei *Fragmenta*, dove a più riprese Petrarca scrive che Amore è riuscito nel miracolo di coniugare in Laura "ogni bellezza, ogni real costume" (RVF 248); *Bellezza e Virtute e Honor* (RVF 211); e ancora *casta bellezza e Honor* (RVF 228); e in generale si dice che guardando lei "Come s'acquista honor, come Dio s'ama, / come è giunta honestà con leggiadria / ivi s'impara, et qual è dritta via / di gir al ciel" (RVF 261, vv. 4 - 8).

¹Baldacci 1957, note a p. 113.

²*Ibid.*

Vi sono però almeno due sostanziali differenze nel modo in cui questo tema è affrontato in questo sonetto dalla Stampa rispetto al modello. La prima è che l'aspetto fisico e le qualità di Laura, quando paragonate, non sono espresse propriamente secondo una topica dentro/fuori, e quindi invisibile/visibile. Non vi sono virtù nascoste in Laura, non ha segreti: anzi è chiara, limpida, verrebbe da dire monodimensionale per contrasto con l'ambiguità e le ombre sull'infedeltà di Collaltino, che in altri sonetti stemperano i toni di una *laudatio* troppo entusiastica¹. E se il corpo di Laura è pur sempre definito *velo* nei *Fragmenta* è altrettanto vero che esso è percepito in questo modo solo dall'io lirico: è l'io lirico, peccando, a farsi ammaliare dal suo corpo come da un velo che scherma le sue virtù (di per sé visibilissime manifestazioni del divino), non lei stessa a velarle. La seconda è che in *Rime* 20 vivere e sperimentare l'intreccio tra il "fuori" e il "dentro" dell'amato non comporta per l'io lirico pressoché nessuna complicazione, se non la fatica (che è più *otium* che *studium*²) di proseguire con occhio *cervier* e *mago*, qualità che l'io lirico tra le righe sta dicendo essere prerogativa dei propri occhi, in una ricerca più profonda del "bello" e del "vago" (v. 1) nonostante le sensazioni di innamoramento e soddisfazione che il solo aspetto di Collaltino è in grado di dare.

Ai termini *cervier* e *mago* si è già accennato nella nota esplicativa al v. 5, ma qui vale la pena indagare ulteriormente sul loro significato e sul motivo per cui i due aggettivi siano entrati nel vocabolario stampiano.

"Occhio cerviero" ha un parallelo in RVF 238, v. 2 ("chiara alma, pronta vista, occhio cerviero"), sonetto che ha già ispirato la Stampa di *Rime* 6: l'espressione ha un valore proverbiale e allude ad una vista che, come quella della lince, non ha pari nel mondo naturale.³ L'idea di un "occhio mago" apparentemente rimanda invece ad un orizzonte spirituale, ad una specie di terzo occhio utile a guardare dentro alle emozioni e ai sentimenti: è un'immagine sulla quale la Stampa ritornerà per esempio in *Rime* 26, dove contrapporrà "l'occhio fuor" e "l'occhio interno", riservando a quest'ultimo il ruolo di guardare dentro il cuore di Collaltino. Quella dell'"occhio mago" / "occhio interno" è un'immagine che per quanto originale (non è ripresa da nessun petrarchista⁴)

¹ *Rime* 7, v. 8 "fuor ch'un poco (oimé lassa!) empio in amore", *Rime* 57, v. 14 "un pochetto incostante e disdegnoso" *et alia*. In casi come questi, pare quasi che la Stampa inviti i lettori superare l'apparenza poco lusinghiera del "Collaltino soldato e infedele" per scorgere un Collaltino diverso, il suo Collaltino, quello di cui s'è innamorata.

² Infatti il periodo ipotetico che parte al v. 5 è del terzo tipo proprio a sottolineare l'arbitrarietà dell'impresa, che la Stampa decide di intraprendere comunque in virtù della superiore intensità del suo amore per Collaltino.

³ Così commentava anche Castelvetro in RVF 238, citato da Baldacci in Baldacci 1957: "di lonza [...] che si annovera tra i lupi cervieri di autissima vista."

⁴ Se non compare propriamente l'immagine di un "occhio mago" in vero c'è però un'occorrenza di *mago* in Bembo, *Rime*, 55, v. 58 "s'uom non è mago o non sa il forte carme": Bembo sta descrivendo Amore come una bestia dalla quale è meglio

non è estranea al Petrarca. L'“occhio interno” compare in un sonetto in morte di Laura, RVF 345, e permette all'io lirico di immaginare in modo estremamente vivido la sua bellezza, quasi fosse ancora viva: vv. 12 - 13 “ché più bella che mai con l'occhio interno / con li angeli la veggio alzata in volo”; allo stesso modo in RVF 279, v. 13 troviamo invece “interno lume”, con *lume* che sta per occhio. Chiaramente per Petrarca l'“occhio interno” è l'occhio spirituale, l'occhio dell'anima, l'occhio che permette di contemplare Dio (o il divino che vi è in Laura); nella Stampa, invece, l'occhio dell'io lirico deve essere (oltre che *cervier*) *mago* per poter abbracciare meglio tutte le sfaccettature di una *realtà* nuova, che la presenza del Collaltino terreno e immanente (e non trascendente come Laura) rende a tutti gli effetti *magica*. L'esperienza della contemplazione di Collaltino necessita del massimo delle facoltà terrene ma anche di qualcosa in più di questo, di qualcosa di *mago*, in quanto egli è possessore di una forza che modifica i connotati della realtà fisica, e che in grado di far innamorare non solo le donne ma il creato intero. Come al solito nelle *Rime* la dimensione oltremondana e religiosa non ha bisogno di essere considerata “a parte” rispetto alla dimensione terrena, né tanto meno meritano un *surplus* di lodi per compensare quelle riservate al conte di Collalto in carne ed ossa, in quanto Collaltino è il perfetto connubio tra il mondo spirituale e quello secolare¹.

Tornando alla topica fuori/dentro, nei *Fragmenta* la stessa topica che la Stampa riesce a sublimare in Collaltino, getta l'io lirico nella più totale confusione in quanto essa non è più binaria bensì ternaria: l'amore per lo spirito e (soprattutto!) l'amore per il corpo di Laura vanno conciliati con l'Amore per Dio e con la salvezza della propria anima (questione di cui invece la Stampa si preoccuperà in versi, in vero con tiepida convinzione, solo sul finire delle *Rime*); il ché ovviamente complica il quadro comportando gli innumerevoli tentennamenti e le svariate contraddizioni sul tema di cui i *Fragmenta* sono testimonianza.

Tra tutte queste oscillazioni la Stampa sembra dunque aver accolto in questo sonetto, tematicamente ma anche dal punto di vista retorico-stilistico, quella delle poesie più

fuggire a meno che non la si sappia quietare tramite la magia o l'uso del canto: anche in quel caso “mago” è qualcosa che va oltre l'ordine naturale delle cose.

¹ I sonetti manifesto di questo atteggiamento verso la religiosità (molto distante dal sentimento religioso controriformista contemporaneo alla poetessa) sono *Rime* 17 (*Io non vi invidio punto, angeli santi...*), dove abbiamo visto che se proprio la Stampa fosse costretta a sbilanciarsi e a preferire una sola tra la dimensione spirituale e quella terrena, propenderebbe per quest'ultima; ma soprattutto *Rime* 218, uno dei sonetti dedicati a Bartolomeo, in cui la Stampa cerca di convincere il nuovo amato ad amarla con piento trasporto, senza farsi irretire da scrupoli religiosi, giacché “Già da Dio non si diparte / chi d'Amor segue la felice insegna: / Ei di sua bocca propria pur c'insegna / ad amar lui e 'l prossimo in disparte. // Or, se devete amar, non è via meglio / amar me, che v'adoro e che ho fatto / del vostro vago viso tempo e specchio?” (vv. 5 - 11).

influenzate dallo stilnovismo, ma in un certo senso laicizzandone il contenuto. Se nel “petrarca stilnovista”¹ l’amore per Laura, in quanto emissaria di Dio, apre talvolta ad una prospettiva di salvezza dopo la morte, in *Rime* 20 Collaltino è emissario di sé stesso, e l’amarlo ha come *guidardon* il poter continuare a partecipare di un amore così incredibile da far innamorare il mondo intero, animato e inanimato: è uno dei tanti circoli virtuosi (al limite della tautologia) di cui Collaltino è protagonista nelle *Rime*, origine e fine di ogni bene e di ogni male dell’io lirico.

Tanta parte del lessico del sonetto insiste sul tema del “vedere”, come testimoniano le quattro ripetizioni di *occhio/occhi* ai vv. 1, 5, 11 e 12 e la presenza di verbi che ascrivibili a quel campo semantico: *appare* al v. 1; *mira* al v. 4; *mirar* al v. 6; *mostra* al v. 7; *vedrebbe* al v. 8. Tra le ripetizioni segnaliamo anche la doppia ricorrenza di *fuor* ai v. 1 e 7.

Frequenti sono anche le dittologie, i cui termini sono perlopiù separati da un iperbato, come in quella al v. 1 formata dai due aggettivi sostantivati “il bel ... e ‘l vago”; ma anche quella tra v. 3 e v. 4 “conquiso ... e pago” sono distanti sintatticamente ma riavvicinati per l’occhio essendo rimanti consecutivi; e infine con lo stesso procedimento quella tra v. 7 e v. 8 “un paradiso ... un lago” entrambi metafore. Spezzata è anche la dittologia “cervier ... e mago” al v. 5; mentre è più tradizionale e di memoria petrarchesca “intento e fiso” al v. 6.

Si avverte un *climax* discendente nel cuore della prima terzina ai vv. 9 e 10, dove gli elementi dell’*enumeratio*, partendo da *donne* fino ad arrivare a *sassi*, perdono progressivamente vita e capacità di movimento.

Si segnala anche la presenza di *iuncturae* care alla Stampa come “tanto e tal” al v. 3, presente in *variatio* “tanti e tanti” al v. 13.

Tra i rimanti, da notare la rima inclusiva *animali : mali* ai vv. 9 e 13, e la rima suffissale *dassi : vassi* ai vv. 12 e 14.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Il rimando più significativo in quanto studiatamente invertito di segno è a RVF 280. In particolare si fa riferimento alle prime terzine di entrambi i sonetti, che presentiamo affiancate di seguito:

RVF 280, vv. 9 - 11

Rime 20, vv. 9 - 11

¹ Semplificando, intendiamo con “petrarca stilnovista” quello dove le lodi a Laura sono intese come una forma di lode a Dio e più in generale il piano amoroso si sovrappone a quello religioso senza confliggere. Esempi in RVF 13, RVF 16, RVF 25, RVF 228, RVF 286 *et alia*. Tale preferenza per il “Petrarca stilnovista” era già stata evidenziata nel commento *Rime* 9.

L'acque parlan d' amore, et l'òra e i rami E le donne non pur, ma gli animali,
et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba, l'erbe, le piante, l'onde, i venti e i sassi
tutti insieme pregando ch' i' sempre ami. farian arder d'amor gli occhi fatali.

In entrambe le terzine troviamo una *enumeratio* di elementi naturali che sentono l'influsso dell'Amore: se nelle *Rime* però questo fenomeno straordinario è la positiva "guidardon di tanti e tanti mali", nei *Fragmenta*, al contrario, nella successiva terzina leggiamo che la "ben nata che dal ciel" chiama l'io lirico, cioè Laura, "per la memoria di tua morte acerba / preghi ch'i' sprezzi 'l mondo e i suoi dolci hami".

XXI.

– S’io, che son dio, ed ho meco tant’armi,
non posso star col tuo signor a prova,
ed è la sua bellezza unica e nova
pronta mai sempre a tante ingiurie farmi, 4

come a tuo pro poss’ora io consigliarmi,
e darti il modo, con che tu rimova
quel saldo ghiaccio, che nel cor si trova,
per via di preghi, di consiglio o carmi? 8

Ti bisogna aspettar tempo o fortuna,
che ti guidino a questo; ed altra via
non ti posso mostrar, se non quest’una. – 11

Così mi dice, e poi si vola via;
ed io mi resto, al sole ed a la luna,
piangendo sempre la sventura mia. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *S’io*. Sta parlando il dio Amore.

v. 2, *star ... prova*. Confrontarmi, paragonarmi.

v. 7, *quel saldo ghiaccio, che ne cor si trova*. L’edizione Stampa 1954 ha un errore, ed inserisce questo verso subito dopo quello che nella princeps è il v. 9.

Commento.

In *Rime* 21 la Stampa, pur senza rifarsi ad uno o più componimenti in particolare per quanto riguarda lessico o stilemi, raccoglie temi e suggestioni che le provengono da vari luoghi dei *Fragmenta*, dove spesso compaiono, espresse ricorrendo al discorso diretto e alla drammatizzazione, punteggiature di scoramento; richieste d’aiuto, di consigli o di pietà all’Amore; dubbi sulla reale possibilità di conquistare il cuore di Laura attraverso le poesie; speranze di sciogliere il cuore di ghiaccio dell’amata. Una particolare somiglianza è quella tra questo sonetto e RVF 268, dove l’io lirico al v. 1 pone le domande a cui questo sonetto pare rispondere: “Che debb’io far? che mi consigli, Amore?”.

È infatti Amore che, parafrasando RVF 35 (*Solo et pensoso...*), mentre è intento a ragionare con l'io lirico, prende la parola nel primo verso, presentandosi senza dichiarare il suo nome ma attraverso chiarissimi indizi riconducibili alla sua iconografia classica: la natura divina; la menzione delle *tant'armi* (al v. 1, ovverosia l'arco e le frecce, così presenti nelle *Rime* quando ci si riferisce a lui); il nesso *tuo signor* con cui si riferisce a Collaltino, che evidenzia come anch'egli sia un *signor*, anzi il Signor per antonomasia tanto nelle *Rime* quanto nei *Fragmenta*; il riferimento alla bellezza; e nell'ultima terzina il fatto che si allontani dall'io lirico volando via (v. 12). La natura divina di Collaltino, fino a qui espressa nei sonetti solamente dall'io lirico, è certificata ora, seppur con una certa fatica nell'ammetterlo, da Amore stesso, che infatti si dichiara impotente verso di lui e non ha consigli su come piegarne la volontà. Torna il tema della sottile sfida tra Collaltino e il mondo ultraterreno (che sia l'Olimpo come in questo caso o le schiere angeliche come in *Rime* 17), riflesso di una oscillazione che si trova anche nei *Fragmenta* dove Laura è epifania del divino, complice di Amore (come anche Collaltino, e.g. in *Rime* 14), in alcuni casi (e.g. RVF 13) un viatico per un amore che infine risolve nella Fede, ma anche un fattore che allontana l'io lirico da forme di amore più onorevoli.

L'unico consiglio che Amore è in grado di dare all'io lirico è quello di aspettare che siano "tempo o fortuna" (v. 9) a propiziare l'avverarsi dei suoi sogni: da un lato quindi la costanza nell'amare e dall'altro la capacità di cogliere l'occasione giusta per avvicinarsi a Collaltino. Riflessioni sul tempo di questo genere, nel *Canzoniere* di Petrarca, si accompagnano pressoché sempre a presagi lugubri e chiose sfiduciate sulla brevità della vita, sull'incombenza della morte, sulle poche opportunità che ancora restano per redimersi dal peccato: nella *Stampa* invece la *sventura mia* dell'ultimo verso del componimento fa pur sempre rompere l'io lirico in un pianto sconsolato, ma non c'è mai, né qui né in altri contesti simili, l'idea che il tempo a sua disposizione stia per finire¹. L'Amore causa sofferenza, e quindi lamenti, doglie, al limite sfiducia, ma lo sguardo è sempre rivolto al futuro e in qualche modo ottimista, pugnace: oggi si piange, ma domani Collaltino si innamorerà; e se non si innamorerà domani, lo farà dopodomani; e se non sarà dopodomani sarà dopodomani ancora. È un sentimento del tempo molto diverso rispetto a quello dei *Fragmenta*, che emergerà ancor più chiaramente nei sonetti in prossimità di *Rime* 100, dove si aspetta con trepidazione l'ormai imminente ritorno a Venezia di Collaltino, partito per la Francia.

Dal punto di vista stilistico, il sonetto non è particolarmente curato.

¹ Al massimo abbiamo visto in *Rime* 2 e *Rime* 12 il rimpianto per non aver cominciato prima ad amare.

In apertura di sonetto troviamo uno dei numerosi interrogativi retorici¹ delle *Rime*, inserito in un discorso diretto e strutturato come un periodo ipotetico di cui protasi e apodosi sono equamente suddivise tra le due quartine. Al loro interno però la sintassi è piuttosto faticosa (per quanto bipartito e distribuito nelle due partizioni si tratta pur sempre di un unico lungo periodo di 8 versi), le parole usate sono mediamente piuttosto brevi e il ritmo dei versi risulta quindi molto frammentato, e anche le figure di suono sono mal gestite: versi come il v. 5 sono addirittura cacofonici. Se la finzione poetica vuole che quelle pronunciate siano parole di un dio, il loro tono è in realtà piuttosto dimesso e colloquiale.

Nelle terzine al solito numerosi i *dicolon*, distribuiti al v. 9 “tempo o fortuna”; al v. 12 “Così mi dice, e poi si vola via”; al v. 13 “al sole ed alla luna”, dove *sole* e *luna* sono sineddoci per giorno e notte. Una sola dittologia presente al v. 3, “unica e nova”. Tra le altre figure retoriche si segnalano al v. 8 il *tricolon* “di preghi, di consiglio o carmi” e le allitterazioni “vola via” e “sempre la sventura” rispettivamente ai vv. 13 e 14.

Dall’analisi dei rimanti risultano le rime inclusive *armi : farmi* ai vv. 1, 4 e *fortuna : una* ai vv. 9 e 11 e la rima equivoca *via : via* ai vv. 10 e 12.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 3, *ed è la sua bellezza unica e nova*. Cfr. RVF 185, v. 11 “et bellezza unica et sola”, a sua volta ripreso in Bembo, *Rime*, 64, v. 2 “vergine veramente unica e sola”.

v. 8, *preghi*. In più di un sonetto del Canzoniere troviamo *preghi* inascoltati, da Amore, da Laura o dal cielo. Cfr. RVF 70, v. 4 “perché sparger al ciel si spessi preghi?”; RVF 239, v. 23 “né ‘l pianger mio né i preghi pòn far Laura / trarre o di vita o di martir quest’alma”.

vv. 10 -11, *ed altra via / non ti posso mostrar, se non quest’una*. Cfr. RVF 179, vv. 12 - 13 “ch’i’ veggio esclusa / ogni altra aita”.

¹ Per implicazioni stilistiche e casistica di questo tipo di struttura sintattica nelle *Rime*, vedi commento *Rime* 14

XXII.

Rivolgete talor pietoso gli occhi
da le vostre bellezze a le mie pene,
sì che quant'alterezza indi vi viene,
tanta quindi pietate il cor vi tocchi. 4

Vedrete qual martir indi mi fiocchi,
vedrete vòte le faretre e piene,
che preste a' danni miei sempre Amor tiene,
quando avien che ver me l'arco suo scocchi. 8

E forse la pietà del mio tormento
vi moverà, dov'or ne gite altero,
non lo vedendo voi, qual io lo sento; 11

così penosa io meno, e men voi fiero
ritornerete, e cento volte e cento
benedirete i ciel che mi vi dièro. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *indi*. Dalle “vostre bellezze” del v. 2. Il successivo *quindi* è da riferirsi alle *pene*, sempre al v. 2. v. 5, *Vedrete qual ... mi fiocchi*. Vedrete con quali torture mi colpirà. Il soggetto è l'Amor, v. 7.

v. 6, *Vedrete ... e piene*. Verso dalla parafrasi critica, ne discuteremo nel commento. Indicativamente, la parafrasi sarà qualcosa di simile a “Vedrete le faretre riempirsi e svuotarsi”.

v. 12, *così penosa*. L'edizione Stampa 1954 riporta, erroneamente, *pensosa* e non *penosa*.

Commento.

In questo sonetto l'io lirico richiama l'attenzione di Collaltino che, novello Narciso, tutto intento a guardare proprie qualità, non si accorge nemmeno di come Amore l'ha ridotta: la speranza è che vedendola così sofferente l'amato si farà più pietoso e si innamorerà finalmente di lei.

Nella prima quartina si intrecciano gli stati d'animo opposti di amante e amato, i quali in un certo senso, anche se l'io lirico non sembra rendersene pienamente conto, si concausano: lui si specchia nelle sue *bellezze*, dalle quali nasce quell'*alterezza* che tante *pene* fa provare all'amante, le quali a loro volta generano nell'amante l'atteggiamento servile che rende però l'amato (proverbialmente infedele e più affascinato dai corteggiamenti che dalle conquiste troppo facili) tutt'altro che *pietoso*,

incline alla *pietate*,¹ ma anzi, forse lo spinge a guardare altrove, magari proprio a farsi vanto delle sue *bellezze*. Tuttavia nella seconda quartina, molto contorta nel significato, pare di capire che l'io lirico insista con l'unica strategia che sembra conoscere, la sola che chi è preda di un amore sincero sa praticare, e che le è suggerita anche da Petrarca in RVF179 (dove la consiglia all'amico Geri Gianfigliacci): più l'amato, definito nel sonetto di Petrarca *altera*² "ovunque [...] sdegnando gli occhi gira", più l'amante deve tentare di farglisi davanti per mostrare a lui le proprie sofferenze per Amore (e la propria umiltà) finché l'amato "a forza ogni suo sdegno indietro tira" (RVF179, v. 8)³.

Nelle terzine l'io lirico immagina di ottenere in futuro l'effetto sperato. Finalmente amante e amato si verranno incontro, l'una "penosa ... meno" (v. 12) avendo Collaltino dismesso l'atteggiamento di disinteresse che la faceva penare più delle frecce stesse di Amore, e l'altro "men ... fero" (v. 12) essendosi impietosito. Non solo, Collaltino finalmente ravvedutosi, benedirà l'ingresso dell'io lirico nella sua nuova vita come un dono del cielo. Trovo che emerga nei v. 13 - 14 un sentimento molto tenero, molto femminile: sembra che la Stampa voglia salvare Collaltino da un'esistenza frivola fatta di amori vani, passioni futili, onori solo civili e guerreschi, e che voglia farlo con tutto l'amore che lei può dargli e che viene dal *ciel* (v. 14); proprio lei che nella sua vita non è mai stata un esempio di virtù, ma che ha trovato redenzione e (spera in un) riscatto grazie all'amore di Collaltino.

Se è pur vero, che come fa notare anche Baldacci, lo stile dimesso e "l'assenza" della "ciceroniana gravitas"⁴ comune a tutti i petrarchisti sono i tratti peculiari della sua poetica sempre ad un passo dall'imperizia, è evidente che in questo sonetto la Stampa esagera con la trascuratezza: la poca cura del significante inficia, come abbiamo indicato nelle note al testo, la comprensione del significato. Il v. 6 ad esempio presenta uno strano uso riflessivo del verbo "fioccare", e le ragioni di questa sintassi innovativa (e faticosa) non sono poetiche-espressive: siamo evidentemente davanti ad uno di quei casi in cui la Stampa piega le regole della sintassi alla forma dell'endecasillabo e alle esigenze di rima. La rima A delle quartine è difficile, l'unico rimante a disposizione che rimi in *-occhi* e abbia il significato di "torturare, pungolare, colpire ripetutamente" è *fiocchi*. La poetessa lo sceglie quindi come rimante, e, "poetando a ritroso", adatta il

¹ In più di un sonetto la Stampa afferma che C. sembra anzi godere delle sue sofferenze: e.g. *Rime* 42, *Rime* 150.

² *Alter*a è l'aggettivo che nei *Fragmenta* accompagna Laura nelle occasioni in cui rifiuta l'amore dell'io lirico. Cfr. RVF 21, vv. 3 - 4 "ma voi non piace / mirar sì basso colla mente altera."; RVF 112, v. 5 "et qui la vidi altera".

³ Cfr. anche RVF 265, vv. 12 - 14: "non è sì duro cor che, lagrimando, / pregando, amando, talor non si smova, / né si freddo voler, che non si scalde".

⁴ Baldacci 1957, p. 104.

resto del verso a questa scelta: per far quadrare il computo sillabico “ha bisogno” di quel *mi*, che pur essendo sintatticamente scorretto non guasta troppo il senso del verbo, e dunque non si fa problemi ad inserirlo.¹

Il successivo v. 7 presenta difficoltà di parafrasi perché non è chiaro cosa la Stampa intenda dire con “vedrete vuòte le faretre e piene”, che letteralmente significa “vedrete vuote le faretre e piene”. I casi sono due: o l’io lirico intende dire che Amore dispone di due faretre, quelle piene dove tiene le frecce che la colpiscono facendola innamorare, e quelle *vuote* dove (non) tiene le frecce per colpire Collaltino; oppure vuol dire che le faretre sono prima *vuote* e poi *piene*, nel senso che si svuotano e si riempiono continuamente per colpirla e torturarla. Propendiamo per la seconda ipotesi, perché nella stragrande maggioranza delle *Rime*, Amore colpisce per ferire l’io lirico già innamorata, e non per farla innamorare.

Cadenzate da un’anafora un po’ disordinata di verbi alla seconda persona plurale, che aprono i vv. 1, 5, 6, 13, 14, risuonano moltissime le ripetizioni lessicali, ed è come se la prima quartina raccogliesse *in nuce* nuclei lessicali e tematici che continuano a riecheggiare nel resto del componimento. C’è subito l’idea del “rivolgere gli occhi” (v. 1) che troviamo poi nelle tre accezioni del verbo “vedere” (le due occorrenze di *vedrete* ai vv. 5 e 6, ma anche *vedendo* al v. 11); *pietoso* del v. 1 torna già nella prima quartina nella *pietate* del v. 4², la quale a sua volta torna nella sua variante tronca *pietà* al v. 9; le *pene* del v. 2 sono le stesse che andandosene renderanno meno *penosa* l’io lirico al v. 12, così come l’*alterezza* del v. 3 non può che far comportare Collaltino in modo *altero* al v. 11; il nesso temporale *indi* al v. 3, inserito nella quartina nella struttura “indi ... quindi” ritorna uguale al v. 5. Questa panoramica sulle ripetizioni, già di per sé abbastanza eloquente, va integrata con le continue riproposizioni dei pronomi personali di prima persona singolar e di seconda persona plurale variamente declinati.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Oltre ai già segnalati rimandi tematici a RVF 179 e RVF 265, si segnalano:

v. 3, *alterezza*. Per l’alterezza di Laura, e il “guardare in basso”, tema della quartina”, vedi nota 3.

v. 4, *pietate*. Cfr. RVF 268, v. 59 “di me vi doglia e vincavi pietate”.

v. 11, *non lo vedendo voi, qual io lo sento*. Cfr. RVF 73, v. 9 “per quel ch’i’ sento ov’ occhio altrui non giugne”.

¹ Nello stesso verso, anche *indi* sembra svuotato del suo valore semantico ed usato come zeppa metrica.

² Generando anche una tautologia: Collaltino, è già di per sé *pietoso* per aver rivolto lo sguardo all’io lirico, quindi guardandola non potrà che avere il cuore pieno di *pietate*.

XXV.

– Trâmi – dico ad Amor talora – omai
fuor de le man di questo crudo ed empio,
che vive del mio danno e del mio scempio,
per chi arsi ed ardo ancor, canto e cantai. 4

Poi che con tanti miei tormenti e guai
sua fiera voglia ancor non pago od empio,
o di Diana avaro e crudo tempio,
quando del sangue mio sazio sarai? – 8

Poi torno a me, e del mio dir mi pento:
sì l'ira, il rimembrar pur lui, mi smorza,
che de' miei non vorrei meno un tormento. 11

Con sì nov'arte e con sì nova forza
la bellezza ch'io amo, e ch'io pavento,
ogni senso m'intrica, offusca e sforza. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *Trâmi*. Trascinami

v. 7, *o di Diana ... tempio*. Diana era la dea della caccia e della castità.

v. 11, *che de' miei ... tormento*. Che non vorrei mi fosse tolto nemmeno uno dei miei tormenti.

v. 13, *pavento*. Temo. L'io lirico la teme perché non sa controllare gli effetti che questa causa su di lei, facendole desiderare una cosa e il suo contrario.

Commento.

Le sofferenze e le umiliazioni che l'io lirico subisce per mano di Collaltino sono tali da farle invocare Amore perché la liberi finalmente da lui, salvo pentirsi immediatamente di quanto appena fatto al solo ricordo della sua bellezza; di più, il pensiero di Collaltino le fa sembrare desiderabili i tormenti che prima tanto la angustiavano. Il tema generale è quello della *voluptas dolendi* già esposto sinteticamente in coda a *Rime 6*, dove si affermava che i lacci d'Amore, per quanto dolorosi, è preferibile che “stringan sempre” (*Rime 6*, v. 14).

Il Collaltino personaggio, qui come in altri luoghi delle *Rime*¹, racchiude in sé la contraddizione di essere un uomo insieme problematico, ingestibile e potenzialmente distruttivo per l'io lirico ma allo stesso tempo la soluzione di ogni suo problema, la chiave per gestire una situazione straordinaria come l'amore che prova lui, la sua salvezza. E' sempre un *deus ex machina*, che quando compare sovverte in modo quasi miracoloso l'andamento regolare degli eventi (sia in senso positivo, sia in senso negativo²) e nei confronti del quale l'io lirico non riesce a tenere un atteggiamento equilibrato tanto nel sonetto in questione, dove si cambia repentinamente opinione nel passaggio da quartine a terzine, quanto nel soprainsieme delle *Rime*: nel già citato *Rime* 6, affine a *Rime* 25 per tema, ad esempio Collaltino era descritto in modo estremamente positivo in un contesto di *laudatio* imperniata su stilemi petrarcheschi, mentre qui, essendo l'io lirico per la prima (ed unica!) volta persino irata (come scopriamo al v. 10) con lui, assume nel discorso diretto i connotati di un boia sadico che più che ad un sacerdote di Diana (v. 7), dea della caccia la cui menzione spiega la scelta di termini come *crudo* (v. 2), *scempio* (v. 3) nonché il verso piuttosto macabro “quando del sangue mio sazio sarai?” (v. 8), lo fanno somigliare ad Amore stesso, almeno nei termini in cui il dio viene descritto nelle *Rime*.³

Si vuole far riferimento soprattutto a *Rime* 32, cui questo sonetto sembra un po' aprire la strada: lì l'esecutore materiale delle incessanti ma irrinunciabili sofferenze dell'io lirico è proprio Amore⁴, ed anche in quel caso viene messo in rilievo il fatto che grazie all'Amore si guadagna una forza che quasi fa dimenticare il dolore⁵, ed anzi si spera di soffrire a causa sua il più a lungo possibile⁶. Proprio dal confronto con *Rime* 32 emergere un atteggiamento ambivalente dell'io lirico verso Collaltino/Amore e verso gli effetti che l'essersi innamorata di lui ha su di lei: la capacità di sopportare le ferite dell'Amore sarà definita senza mezzi termini in *Rime* 32 *virtù* (v. 9), mentre nel sonetto in questione la Stampa adopera la *vox media* “nova” associata ad “arte” e “forza” (v. 12), sospendendo ogni giudizio di valore e concentrandosi più sulla natura straordinaria del fenomeno. Nello spiegare gli effetti della “nov'arte”/“virtù” si noti anche al differenza tra il trionfante v. 10 di *Rime* 32 “il senso del dolor vince ed

¹ Soprattutto nei sonetti metapoetici, con l'io lirico in bilico tra *recusatio* e *vis* scrittoria: uno su tutti *Rime* 3.

² Si noti a tal proposito come questa caratteristica tematica si rifletta sulla struttura stilistico-retorica di tante poesie delle *Rime*, anche tra quelle fin qui analizzate: un andamento argomentativo nelle prime tre strofe, una conclusione che insieme spiega e ne sovverte le premesse tramite l'uso frequente del *fulmen in clausola*.

³ Li avevamo visti velatamente rivaleggiare, Amore e Collaltino, in *Rime* 21 ed ora l'uno sembra aver preso il posto dell'altro.

⁴ cfr. *Rime* 32, vv. 1 - 4 “Per le saette tue, Amor, ti giuro / e per la tua possente e sacra face, / che, se ben questa m'arde e il cor mi sface / e quelle mi feriscon...”.

⁵ *ibid.*, vv. 4 e 9 “...non mi curo / [...] / perché nasce virtù da questa pena”.

⁶ *ibid.*, vv. 13 - 14 “è la temenza ch'a morir mi mena / che 'l foco mio non sia foco di paglia.”.

abbaglia” e gli accenti più scuri del tricolon al v. 14 di *Rime* 25 “ogni senso m’intrica, offusca, sforza”, dal quale traspare la sincera preoccupazione dell’io lirico verso ciò che le sta accadendo.

Notiamo quindi che nelle *Rime*, così come nei *Fragmenta*, convivono visioni diverse e talvolta contraddittorie sullo stesso tema, in questo caso la *voluptas dolendi* descritta in *Rime* 6, *Rime* 32, e in questo sonetto, *Rime* 25. Le motivazioni delle varianti sono da rintracciare tanto nel travaglio interiore della poetessa e nel suo percorso psicologico (cfr. le differenze tra *Rime* 25 e *Rime* 32) quanto in un certo gradiente di letterarietà della raccolta, minore rispetto ad altri petrarchisti ma comunque non assente: nel momento in cui la Stampa decide di ispirarsi a sonetti petrarcheschi di laudatio, come in *Rime* 6, parlerà della *voluptas dolendi* e di Collaltino con toni molto differenti rispetto a quelli appena visti in *Rime* 25.

Il sonetto è bipartito tra le quartine, occupate dal discorso diretto dell’io lirico rivolto ad Amore, e le terzine, che ne chiosano il contenuto e presentando conclusioni opposte alle premesse. La doppia natura del componimento è testimoniata anche dall’uso insistente di strutture sintattiche parallele, *dicolon* e dittologie. Tra le strutture sintattiche parallele segnaliamo al v. 4 “per chi arsi ed ardo ancor, canto e cantai” dove i tempi verbali formano un chiasmo e al v. 9 “Poi torno a me, e del mio dir mi pento” anche in questo caso con un chiasmo, anche se più sfumato del precedente, *torno - me - mio - pento*. *Dicolon* sono presenti al v. 3 “che vive del mio danno e del mio scempio”; al v. 12 “Con sì nov’arte e con sì nova forza”; al v. 13 “la bellezza ch’io amo, e ch’io pavento” che tiene insieme i poli opposti di cui parla la poesia. Dittologie sinonimiche sono presenti al v. 2 “crudo ed empio”; al v. 5 “tormenti e guai”; al v. 6 “pago od empio”; al v. 7 “avaro e crudo” con ripetizione di *crudo* dal v. 2. Al v. 14 troviamo il *tricolon* “m’intrica, offusca, sforza”, efficace perché sottolinea tre differenti modi con cui Collaltino insiste sui sensi dell’io lirico: li pone l’uno contro l’altro, facendoli confliggere (*intrica*), li annebbia (*offusca*) e li mette alla prova. Sono presenti allitterazioni dei suoni -a- e -c- (dovute alla ripetizione dei verbi) al v. 4, “arsi ed ardo ancor, canto e cantai” e del suono -s- al v. 8 “sanguie mio sazio sarai?”. Oltre alla ripetizione *crudo/crudo* ai vv. 2 e 7, troviamo la ripetizione *tormenti/tormento* ai vv. 4 e 11 ed *empio/empio*, in rima equivoca ai vv. 2 e 6.

Fatta eccezione per le ripetizioni di lemmi, ormai *leit motiv* dello stile stampiano (in questo sonetto in numero minore e in vero meno smaccate del solito, esclusa quella di *crudo*) lo stile sembra improntato su un tentativo di *gravitas*: lo si nota dalla personificazione di Amore e l’accento alla drammatizzazione¹, dal fatto che i termini

¹ cfr. Tasso 1964, p. “Ma tra le figure de le sentenze che fanno la gravità, principalissima è la prosopoeia”.

chiave dal punto di vista semantico sono tutti spostati a fine verso od a fine frase (*empio, scempio, tormento, pavento*)¹; e dalla scelta di rimanti foneticamente aspri, che presentano nessi come nasale+occlusiva (*-empio, -ento*) e liquida+occlusiva (*-orza*) e che riprendono suoni molto presenti in tutti i 14 versi (*-n-, -r-, -t-*).

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Mi sembra di intercettare due possibili fonti di ispirazione petrarchesche per *Rime 25*, benché i calchi lessicali ai *Fragmenta* siano ridotti al minimo. Una, la più decisiva, è RVF 363. Anche in Petrarca l'io lirico è finalmente, ai vv. 9 - 10 "Fuor di man di colui che punge et molce, / che già fece di me sì lungo stratio" (cfr *Rime 25*, vv. 2 - 3 "fuor de le man di questo crudo ed empio, / che vive del mio danno e del mio scempio") ovverosia Amore, di cui Collaltino in questo sonetto è la controfigura, e la libertà di cui gode non lo soddisfa del tutto poiché è "amara e dolce" (RVF 363, v. 11). Inoltre tra le due poesie c'è una comune patina lessicale: *paventosi* in RVF 363², v. 6 e *pavento* in *Rime 25*, v. 13; *empia* al v. 8 e *empio* al v. 6; *satio* al v. 14 e *sazio* al v. 8; infine *torno* al v. 14 e *torno* al v. 9 che se si segue l'ipotesi di una ripresa da parte della Stampa di RVF 363 è un parallelismo significativo anche a livello tematico in quanto in Petrarca si torna a Dio, nella Stampa l'io lirico torna in sé, e quindi tra le mani di Collaltino.

La seconda fonte potrebbe essere la quarta strofa di RVF 360, dove l'io lirico fugge da Laura e dalle angherie di Amore (che nella Stampa diventa Collaltino) che ai vv. 59 - 60 è definito un "tiranno / che del mio duol si pasce, et del mio danno", verso a cui è chiaramente ispirato *Rime 25*, v. 3 "che vive del mio danno e del mio scempio".

Per la *iunctura* ardere-cantare presente al v. 4, cfr. RVF 345, v. 3 "a dir di lei perch' io cantai et arsi".

¹ cfr. Tasso 1964, p. "Ma niuna cosa par più grave che 'l por nel fine quello ch'oltre tutte l'altre cose è gravissimo".

² Nei prossimi esempi sempre la prima occorrenza dai *Fragmenta*, la seconda dalle *Rime*.

XXVI.

Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto;
piangerò, arderò, canterò sempre
(fin che Morte o Fortuna o tempo stembre
a l'ingegno, occhi e cor, stil, foco e pianto) 4

la bellezza, il valor e 'l senno a canto,
che 'n vaghe, sagge ed onorate tempre
Amor, natura e studio par che tempre
nel volto, petto e cor del lume santo; 8

che, quando viene, e quando parte il sole,
la notte e 'l giorno ognor, la state e 'l verno,
tenebre e luce darmi e tôrmi suole, 11

tanto con l'occhio fuor, con l'occhio interno,
agli atti suoi, ai modi, a le parole,
splendor, dolcezza e grazia ivi discerno. 14

XXVII.

Altri mai foco, stral, prigione o nodo
sì vivo e acuto, e sì aspra e sì stretto
non arse, impiagò, tenne e strinse il petto,
quanto 'l mi' ardente, acuto, acerba e sodo. 4

Né qual io moro e nasco, e peno e godo,
mor'altra e nasce, e pena ed ha diletto,
per fermo e vario e bello e crudo aspetto,
che 'n voci e 'n carte spesso accuso e lodo. 8

Né fûro ad altrui mai le gioie care,
quanto è a me, quando mi doglio e sfaccio,
mirando a le mie luci or fosche or chiare. 11

Mi dorrà sol, se mi trarrà d'impaccio,
fin che potrò e viver ed amare,
lo stral e 'l foco e la prigione e 'l laccio. 14

Entrambi sonetti a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD

Note al testo.

Rime 26, v. 3, *fin che ... stempre*. Finché non scioglierà, stempererà.

v. 6, *tempre*. Varietà.

v. 7, *tempre*. Temprino, cesellino.

v. 12, *tanto con ... interno*. Tanto con gli occhi con cui vi guardo nella vostra forma esterna, tanto con gli occhi del cuore, con cui guardo le vostre qualità e il vostro carattere.

Rime 27, v. 1, *Altri mai*. Nessun'altra. È soggetto dei predicati espressi al v. 3.

v. 6, *e pena ed ha diletto*. Il soggetto è sempre *altra*, nello stesso verso.

v. 9, *Né furo ... care*. Né a nessun'altra fu mai a cuore la ragione della propria felicità.

v. 12, *Mi dorrà ... impaccio*. Mi dispiacerà soltanto se mi lasceranno libera... (i soggetti sono espressi al v. 14)

Commento.

I sonetti *Rime 26* e *Rime 27* danno fondo sostanzialmente a tutto il repertorio tematico delle *Rime* costringendolo però in due esercizi di stile vicini al Petrarca delle sestine liriche o a quello di RVF 134 (*Pace non trovo...*) e testimoniano un gusto manierista, barocco, e si direbbe strano in una poetessa come la Stampa, per una versificazione artificiosa che infatti nelle *Rime* qui nasce e qui si esaurisce.

Concordo con Baldacci¹ quando afferma che ciò che più sorprende in queste due poesie è l'assenza di originalità che la Stampa dimostra non tanto verso i temi della tradizione letteraria precedente (petrarchista e non) quanto verso sé stessa: è come se fossimo di fronte ad un autoplagio, dove la poetessa sconta un presunto debito stilistico verso un Petrarca poco fortunato nel '500 e un petrarchismo centrifugo rispetto a quello Bembiano, imbellettando con uno stile per lei inusuale temi già altrove meglio trattati, con la profondità tragica ed il tono moderno per la sua epoca che la storia della letteratura le riconosce.

Sono toccati per sommi capi in *Rime 26* il tema dell'amore come fuoco che arde e dà sofferenza (v. 1), della necessità di uniformare stile e passione (v. 4), della natura quasi divina di Collaltino ("lume santo" v. 8), dell'uniforme intensità in lui tra bellezza e virtù morali², che l'io lirico è in grado di cogliere poiché il suo amore non si limita alle apparenze (ultima terzina); in *Rime 27* compare l'amore come nodo e prigionia e ferita (v. 1), l'unicità dell'amore provato dall'io lirico che non ha pari e mai ne avrà (seconda quartina), l'atteggiamento ambivalente dell'io lirico verso Collaltino sempre oscillante tra il lieve rimprovero e la lode sperticata (seconda quartina), gli effetti

¹ Introduzione alla seconda edizione di Baldacci 1957. Baldacci si riferisce solo a *Rime 26* ma le somiglianze tra lo stile dei due sonetti consentono di allargare il suo giudizio anche a *Rime 27*.

² Dell'"occhio interno", ripreso da RVF 345, v. 12, si è già parlato nel commento di *Rime 20*.

devastanti dell'amore sull'io lirico (prima terzina), il pensiero che è comunque meglio vivere una vita di sofferenze d'amore che una vita senza esse (seconda terzina).

I sonetti sono entrambi compilati usando lo stesso procedimento: vengono presi un numero di periodi (tre in *Rime 26*, quattro in *Rime 27*) sintatticamente sovrapponibili, se ne spezzano i legami sintagmatici, e si mettono l'uno di seguito all'altro nei versi i sintagmi con la stessa valenza. In *Rime 26* ad esempio troviamo tutti i predicati nei primi due versi e tutti i rispettivi complementi oggetto al v. 5; nei due versi tra parentesi sono prima affiancati i tre soggetti ("Morte o Fortuna o tempo" v. 3) cui segue il predicato verbale *stempre* e poi al v. 4 sono affiancati nel primo emistichio i complementi di termine, nel secondo i complementi oggetto, in modo simile a quanto accade nell'ultima terzina.

In *Rime 27* si noti lo stesso meccanismo nella prima quartina dove ai complementi oggetto del v. 1, retti dai predicati al v. 3 sono correlati gli aggettivi dislocati ai vv. 2 e 4.

La prova di bravura in cui la Stampa decide di cimentarsi talvolta riesce, talvolta no. Ci sono versi in cui ad esempio la struttura sintattica parallela non è mantenuta in modo preciso, ad esempio nei primi due versi di *Rime 26* dove l'ordine dei predicati non si ripete sempre identico; o in *Rime 26* v. 4 dove "occhi e cor" non è parallelo a "foco e pianto"; o in *Rime 26* vv. 5 e 6 dove le "sagge [...] tempre" sono per significato riferibili al *senno* e le "onorate tempre" al *valor* ma l'ordine dei fattori non è parallelo. Altri casi in cui la Stampa tradisce una certa imperizia si trovano nelle ripetizioni, che sono uno dei suoi tratti caratteristici ma che in un contesto ad alto coefficiente di retorica come questo stridono particolarmente: si noti *cor* ai v. 4 e 8 di *Rime 26* e *acuto* ai vv. 2 e 4 di *Rime 27*. Si tratta di minuzie, ma testimoniano l'artificiosità e la fatica che la poetessa incontra nel seguire le regole che ella stessa si impone.

Molto elegante è invece la chiusa ad anello di *Rime 27*, con *variatio nodo/laccio*.

In *Rime 26* troviamo la rima equivoca *canto : canto* ai vv. 1 e 5 e *tempre : tempre* ai vv. 5 e 6, oltre alle rime *sempre : stempre* ai vv. 2 e 3, e *sole : suole* ai vv. 9 e 11 molto simili nel significante.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Rime 27 presenta una sostanziale affinità con Colonna, *Rime Amoroze Disperse* 49:

M'arde ed aghiaccia Amor, lega ed impiaga;
or foco, or neve, or laccio, or stral m'offende,
ma gli occhi, il petto, il crine la mi prende

con modo tal che d'ogni mal m'appaga.

Anzi, fa che non sia mortal la piaga,
che 'l foco non consumi onde s'accende
il nodo, i membri ancor fratti non rende,
che pur del freddo umor sia l'alma vaga.

E sì dolce è l'incendio, e grato il ghiaccio,
i legami soavi, il dardo ameno,
che giova piaga, ardor, prigion e gielo;

ond'io felice avolta al vago laccio
gelido, vulnerato e d'ardor pieno,
ringrazio il Fato, Amor, Natura, il Cielo.

Entrambi i sonetti della Stampa hanno un lessico così genericamente petrarchesco (il verbo *ardere*, *foco*, *stral*, *pianto canto*, *luci*, *lumi*, *nodo*...) e una sintassi così franta che è difficile individuare richiami univoci a specifici sonetti dei *Fragmenta*. Mi pare comunque opportuno, tra gli altri, segnalare RVF 134 e RVF 175 entrambi sonetti che presentano opposizioni contrastive, *enumeratio* e, specie il secondo (dove compare anche la rima *nodo* : *godo* di *Rime* 27), numerosi giochi linguistici e rime equivoche.

RVF 134

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregon, che non m' apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

RVF 175

Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco
ov' i' perdei me stesso, e 'l caro nodo
ond' Amor di sua man m'avinse in modo
che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco,

solfo et éscia son tutto, e 'l cor un foco
da quei soavi spirti, i quai sempre odo,
acceso dentro sí ch' ardendo godo,
et di ciò vivo, et d' altro mi cal poco.

Quel sol, che solo agli occhi mei resplende,
coi vaghi raggi anchor indi mi scalda
a vespro tal, qual era oggi per tempo;

et cosí di lontan m' alluma e 'ncende,
che la memoria ad ognor fresca et salda
pur quel nodo mi mostra e 'l loco e 'l tempo.

In *Rime* 27, v. 3 il verbo “impiagare” non è petrarchesco ma, oltre che nel già citato sonetto della Colonna, si trova in Bembo, *Rime* 13, vv. 1 - 2 “Amore / move lo stral che la mia vita impiaga”.

XXVIII.

Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti,
per mia rara ventura al mondo, i' vegno,
lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno,
i pensieri, i concetti e i sentimenti 4

o restan tutti oppressi o tutti spenti,
e quasi muta e stupida divegno;
o sia la riverenza, in che li tegno,
o sia che sono in quel bel lume intenti. 8

Basta ch'io non so mai formar parola,
sì quel fatale e mio divino aspetto
la forza insieme e l'anima m'invola. 11

O mirabil d'Amore e raro effetto,
ch'una sol cosa, una bellezza sola
mi dia la vita, e tolga l'intelletto! 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 5, *oppressi*. Compressi, senza possibilità di essere esternati.

v. 6, *stupida*. Baldacci parafrasa “fuori di me medesima”¹. Io direi più che altro sgomenta, attonita.

v. 8, *o sia che sono*. I soggetti sono ai vv. 3 e 4.

v. 9, *Basta*. Sott. *dire*.

Commento.

In *Rime* 28 la Stampa descrive lo spaesamento che la coglie appena si trova davanti a Collaltino: lo stupore è tale che non riesce più a parlare, e sente le forze e l'anima andarsene da lei.

Questo sonetto si presenta come un luogo privilegiato per capire il rapporto che intercorre tra la Stampa e il modello dei *Fragmenta* poiché per tema, lessico, stile è molto debitore di RVF 170:

Rime 28

RVF 170

¹ Baldacci 1957, note a p. 114.

Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti,
per mia rara ventura al mondo, i' vegno,
lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno,
i pensieri, i concetti e i sentimenti

o restan tutti oppressi o tutti spenti,
e quasi muta e stupida divegno;
o sia la riverenza, in che li tegno,
o sia che sono in quel bel lume intenti.

Basta ch'io non so mai formar parola,
sì quel fatale e mio divino aspetto
la forza insieme e l'anima m'invola.

O mirabil d'Amore e raro effetto,
ch'una sol cosa, una bellezza sola
mi dia la vita, e tolga l'intelletto!

Piú volte già dal bel semblante humano
ò preso ardir co le mie fide scorte
d'assalir con parole honeste accorte
la mia nemica in atto humile et piano.

Fanno poi gli occhi suoi mio penser vano
perch' ogni mia fortuna, ogni mia sorte,
mio ben, mio male, et mia vita, mia morte,
quei che solo il pò far, l'à posto in mano.

Ond' io non poté' mai formar parola
ch' altro che da me stesso fosse intesa:
cosí m' à fatto Amor tremante et fioco.

Et veggi' or ben che caritate accesa
lega la lingua altrui, gli spirti invola:
chi pò dir com' egli arde, è in picciol foco.

Nell'introduzione a *Lirici del Cinquecento*¹ Luigi Baldacci scrive che alla base del petrarchismo più in voga nel XVI secolo c'è la scelta dei poeti di replicare, tra tutte le sfaccettature dei *Fragmenta*, principalmente il “preordinato itinerario di una vicenda pseudobiografica” in nome di un “gusto per il romanzo” che sta sia nella macrostruttura dei canzonieri sia nelle liriche singole. È questo un gusto che invece non appartiene, sempre secondo Baldacci, a petrarchisti più originali o più tardi o che hanno fatto meno scuola, in cui l'epica cede il passo alla lirica, sia essa grave e solenne come nel Della Casa o intima e diaristica come nella Stampa.

Vediamo allora come il tema ancora stilnovista della fenomenologia dell'amore, del mutismo che coglie l'io lirico quando è davanti all'amata, sia in RVF 170 inserito all'interno di una sorta di novella esemplare in versi: i momenti in cui ha la convinzione di poter parlare a Laura, l'attimo in cui la guarda negli occhi e capisce di non potercela fare, la paura che prova nel vedere il proprio destino nelle mani di lei, l'episodio del non poter “formar parola” sono tutte tappe che conducono l'io lirico alla chiosa proverbiale dell'ultimo verso; e il fatto che si tratti di una narrazione, di una storia, ce lo dice anche la scelta dei tempi verbali, tutti al passato fino al momento della morale conclusiva, e anche i nessi temporali che scandiscono ogni strofa (*Più volte* v. 1, *poi* v. 5, *ond'* v. 9, *or* v. 12). Nella Stampa lo stesso tema è trattato con un occhio diverso. Non c'è una storia, non c'è un prima e un dopo: c'è l'io lirico che riporta, lasciandosi

¹ Baldacci 1957, p. XI e seguenti.

anche un po' prendere dalla "vertigine della lista" ai versi 3 e 4, tutto ciò che nel suo corpo e nella sua mente non risponde più ai suoi comandi quando è davanti a Collaltino; segue (graficamente nei versi, ma non dal punto di vista esperienziale perché il panico e la frenesia rendono i due momenti coincidenti) un vano tentativo di spiegare (e di spiegarsi) il perché ciò stia accadendo, se per un generico senso di rispetto verso Collaltino o per la bellezza accecante degli occhi di lui che le toglie lucidità; e proprio per questa incapacità di spiegare la Stampa ripiega (*Basta ch'* al v. 9 ha il senso di "mi limito a dire che...") su la descrizione di come questo turbinio di sensazioni interiore si manifesti esteriormente in un silenzio da statua senza *forza* e senza *anima* (v. 11). Tutto questo oscillare tra l'esteriorità e l'interiorità non porta all'io lirico nessuna chiarezza conoscitiva (cfr. invece RVF 170, v. 12 "vegg' or ben"), nessuna formula per interpretare la vicenda amorosa sua e degli altri amanti, ma la conduce solo ad un ulteriore lamento, con il quale accoglie stupita e disarmata il miracolo dell'Amore e gli effetti stranianti che ha su di lei.

Scrivono Baldacci in un altro passo di grande sensibilità critica (Baldacci 1957, p. 104) a proposito della Stampa, che "gli stessi luoghi poetici (*del Canzoniere, ndr.*), utilizzati dagli altri con piena ed incredula disinvoltura, costituiscono per lei come la dimostrazione e il fulcro d'appoggio del suo istinto, la ratificazione più solenne dei moti immediati del suo animo.". In effetti dalla lettura comparata di RVF 170 e *Rime* 28 sembra che la Stampa voglia lasciarci l'impressione di star sperimentando su di sé l'itinerario formulare e proverbiale dell'io lirico del sonetto del Petrarca. È significativo in questo senso ad esempio il passaggio da RVF 170, v. 12 "caritate accesa / lega la lingua altrui, gli spirti invola" a *Rime* 28, v. 11 "la forza insieme e l'anima m'involva": conclusioni e caratteristiche che in Petrarca sono riferite a tutti gli amanti (*altrui*), l'io lirico nella Stampa le riferisce a sé come a volersi includere nell'insieme. Un altro esempio è il fatto che in *Rime* 28 l'io lirico si "limita a dire" che non è in grado di "formar parola": ciò è di per sé sufficiente perché, che il "non formar parola" sia uno degli effetti dell'amore, è scritto nei *Fragmenta*, in RVF 170, e il provare l'esperienza su di sé (nella Stampa è quanto mai difficile distinguere autrice e io lirico), l'essere testimonianza vivente di ciò che nei *Fragmenta* si dice, le garantisce che ciò che prova per Collaltino non è affatto "picciol foco" (RVF 170, v. 14), ma un "mirabil d'Amore e raro effetto" (v. 12). Vediamo dunque che quello che negli altri petrarchisti è, sempre per usare le parole di Baldacci, "pseudobiografismo", nella Stampa è spesso e volentieri biografismo.

Biografismo che avvertiamo anche in un tratto che marca *Rime* 28 rispetto a RVF 170, ovvero nell'ipotesi che il mutismo sia dovuto al trattenere certi pensieri per *riverenza*: è più che probabile che la Stampa stia alludendo al rispetto vero, per così

dire “obbligatorio”, che una donna come lei all’interno delle convenzioni sociali del suo tempo doveva portare verso un uomo del rango di Collaltino. E anche quando la Stampa scrive che poter vedere Collaltino è per lei una “ventura rara al mondo” (v. 2) non lo fa per una mera iperbole letteraria: la poetessa deve aver coscienza di essere una “cortigiana onesta” privilegiata, che ha conosciuto e amato uno dei più potenti feudatari del Nord Italia.

Il sonetto presenta una ricerca lessicale più studiata rispetto alla media dei componimenti delle *Rime*. Vari termini non fanno parte del comune lessico petrarchesco: *innanti*, *concetti*, *stupida*, *fatale* (una sola occorrenza nei *Fragmenta*), *effetto* (due occorrenze); in più contiamo una sola ripetizione di lemmi vera e propria, *rara/raro* ai vv. 2 e 12, dal momento che *sol* e *sola* del v. 13 sono gli estremi del chiasmo “ch’una sol cosa una bellezza sola” e la loro ripetizione è voluta per marcare l’unicità della causa dei due effetti opposti descritti nel verso successivo.

Numerose sono invece le dittologie, talvolta spezzate: “almi e lucenti” al v. 1; muta e stupida al v. 6; “fatale e divino” al v. 10; “forza e [...] anima” al v. 11; “mirabil [...] e raro” al v. 12. Anche le strutture a doppio *cola* sono piuttosto frequenti. Ne troviamo una al v. 14 “mi dia [...] mi tolga” ma soprattutto sono concentrate nel cuore della poesia: nella seconda quartina, dove l’io lirico tenta di capire i motivi per cui è così spaesato, si susseguono quattro occorrenze della congiunzione avversativa *o*.

Tra le altre figure retoriche si noti l’*enumeratio* ai vv. 3 e 4, che col suo ritmo frenetico e disordinato (non cogliamo alcun climax nella disposizione dei lemmi) ben rappresenta l’*impasse* dell’io lirico.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Sono presenti alcuni minori rimandi ai *Fragmenta* al di fuori di RVF 170.

v. 3, *ingegno*. All’interno di una *enumeratio* compare in RVF 309, v. 8 “ingegno, tempo, penne, carte, e ’nchiostri”.

v. 5, *oppressi*. Cfr. RVF 198, vv. 13 - 14 “da ta’ due luci è l’intellecto offeso, et di tanta dolcezza oppresso et stanco”.

v. 11, *anima*. Cfr. RVF 17, v. 13 “l’anima esce dal cor per seguir voi”

Un rimando più decisivo è alle terzine di Bembo, *Rime*, 42 anch’esse ispirate a RVF 170 (ma anche a RVF 294 per la dittologia “ignudo e casso” e la rima *casso* : *sasso*): “Ma sì m’abbaglia il vostro altero lume, / ch’inanzi a voi non so formar parola / e sto qual uom di spirto ignudo e casso.”.

XXXI.

Chi non sa come dolce il cor si fura,
come dolce s'oblia ogni martire,
come dolce s'acqueta ogni desire,
sì che di nulla più l'alma si cura, 4

venga, per sua rarissima ventura,
una sol volta voi, conte, ad udire,
quando solete cantando addolcire
la terra e 'l cielo e ciò che fe' natura. 8

Al suon vedrà degli amorosi accenti
farsi l'aere sereno ed arrestare
l'orgoglio l'acque, le tempeste e i venti. 11

E, visto poi quel che potete fare,
crederà ben che tigri, orsi e serpenti
arrestasse anche Orfeo col suo cantare. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *Chi non sa ... si fura*. Chi non sa come dolcemente si ruba il cuore.

Commento.

Il sonetto invita tutti gli esseri umani che fin qui hanno resistito all'amore a sperimentare almeno una volta il potere catartico della voce di Collaltino: come in *Rime* 20 la sua bellezza sa far innamorare di lui tutto il creato, così il suo canto sa addolcirne le asperità, comprese quelle nei cuori di chi non ama.

Con l'uso di svariate tessere petrarchesche, di motivi e stilemi ricorrenti nelle *Rime* stesse, e in fine con un paragone iperbolico (e un po' *kitsch*, di largo consumo) con la mitologia, la Stampa tenta di lusingare l'amato elogiando e sublimando le sue abilità canore. Non è così forzato ipotizzare che Collaltino avesse realmente una passione per il canto, e che la praticasse nei salotti nei quali si esibiva anche la Stampa cantando insieme alla sorella Cassandra: se poi questa fosse effettivamente degna delle sperticate lodi che la poetessa le riserva non è dato sapere. Sappiamo però che se da un lato Collaltino non si riteneva un poeta di spessore e in generale non doveva tenere in grande considerazione la sua vena artistica, di sicuro la sua personalità ambiziosa lo rendeva debole verso gli apprezzamenti. Lo deduciamo da come lui stesso, in una

lettera in risposta al Betussi¹ che gli chiedeva il permesso di inserire due suoi sonetti all'interno di una importante antologia di petrarchisti² (che avrebbe ospitato tra gli altri il Bembo e l'Aretino), parla della sua vena di poeta dilettante:

“[...] vi rispondo che mi rincresce fino all'anima e mi duole di non poter sodisfare al desiderio vostro come che siano rozi, di niun valore e di ogni dolcezza privi. [...] scrivo piuttosto per sfogar meco stesso i mei pensieri, che comunicargli con altri. Nondimeno per non negarvi cosa alcuna, non già per contento mio, e sallo Iddio, vi mando quelli pochi che mi trovo [...]”.

Benché...

“in una schiera di così pellegrini spiriti non è anco lecito frammettervi cosa che dia più tosto biasimo a quei tali ch'hanno fatto la raccolta et elezione di queste Rime, che alcuna loda.”

Una dichiarazione di modestia che non sa celare un certo piacere nel veder riconosciuti i propri sforzi artistici. Probabile quindi che la Stampa conoscesse il carattere vanaglorioso dell'amato, e che non disdegnasse di tentare la via della lusinga per legarlo a lei, anche perché in altri luoghi delle *Rime* non lesinerà apprezzamenti per la poesia di Collaltino (*Rime* 118, *Rime* 119).

Venendo alla componente più propriamente letteraria del sonetto, l'influenza del modello dei *Fragmenta* è evidentissima fin dall'incipit. La prima quartina aperta da “Chi non sa”, cui seguono la seconda aperta da “venga” e la prima terzina da “vedrà” rimandano in modo chiaro a RVF 248³ (dove troviamo “Chi vuol veder” al v. 1; “venga” al v. 5 e “Vedrà” al v. 9). Allo stesso sonetto rimanda anche la rima in *-ura* delle quartine, che condivide col modello tre rimanti sul quattro: *fura, cura e natura*. Rimanendo nelle quartine, la ripetizione anaforica di (*come*) *dolce* non è solo una delle solite ripetizioni tipiche dello stile stampiano ma ha un diretto precedente in RVF 205, il cui primo verso recita “Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci” e nelle quartine l'aggettivo *dolce* ricorre 11 volte.

In varie liriche dei *Fragmenta* Laura canta, e l'io lirico più o meno furtivamente l'ode cantare: la Stampa in *Rime* 31 mostra di aver ben presente questo particolare

¹ Giuseppe Betussi (Bassano 1515 - 1575), umanista, scrittore e traduttore. Si accattivò l'amicizia e il favore di Collaltino di Collalto che divenne suo mecenate. Aiutò Lodovico Domenichi nella redazione dell'antologia di rime petrarchiste *Rime diverse di molti eccellentissimi Autori*, stampata a Venezia da Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1545 (d'ora in poi Giolito 1545 - 2001). La lettera del Collalto al Betussi è citata nell'introduzione all'edizione di *Rime diverse di molti eccellentissimi Autori*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Edizioni Res, 2001, p. XXXI.

² Le *Rime diverse...* della nota precedente.

³ Di cui Muratori, in MUR2, ebbe a dire “È uno de' più belli, e fra' più belli ha pochi pari”, vol. 1, p. 331.

sottocorpus di componimenti¹, dove la voce di Laura (così come quella di Collaltino) è caratterizzata da una *dulcedo*, da una *suavitas*, da una piacevolezza delicata e sensuale che però (in modo quasi ossimorico) ha in sé la forza di sovvertire gli equilibri del creato. In RVF 109, vv. 9 - 12 leggiamo “L’aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le parole accorte / per far *dolce sereno* ovunque spira, / ... par che *mi conforte*”; in RVF 167 vv. 3 - 4 invece si legge “et poi in voce gli scioglie, / chiara, soave, angelica, *divina*”² e poi al v. 9 “Ma ’l suon che di *dolcezza* i sensi lega”. Ancora più cogenti sono i rimandi a RVF 187 e 270 e 283. Nel primo caso Petrarca scrive che l’amata è degna di essere materia del canto (tra gli altri) di Orfeo, così come Collaltino è la prova vivente dei poteri della voce del mitico cantore: cfr. vv. 9 - 11 “Ché d’Omero dignissima et *d’Orptheo*, / o del pastor ch’anchor Mantova honora, / ch’andassen sempre lei sola cantando”. In RVF 270 leggiamo invece:

Fammi sentir de quell’aura gentile
di for, sí come dentro anchor si sente;
la qual era possente,
cantando, *d’acquetar* li sdegni et l’ire,
di serenar la tempestosa mente
et sgombrar d’ogni nebbia oscura et vile (vv. 31 - 36)

Da RVF 283 la Stampa ha ripreso l’immagine dell’ultima terzina, dove si dice che la voce di Orfeo (e quindi di Collaltino) è in grado di far innamorare tigri ed orsi (e serpenti):

In un momento ogni mio ben m’ài tolto,
post’ài silenzio a’ piú *soavi accenti*
che mai s’udiro, et me pien di lamenti:
[...]
Et se come ella parla, et come luce,
ridir potessi, accenderei d’amore,
non dirò d’uom, *un cor di tigre o d’orso*.³

Dal punto di vista stilistico, la Stampa ricorre a numerose (rispetto alla media delle Rime) e studiate allitterazioni: cfr. v. 1 “Chi ... come ... cor”; v. 3 “dolce ... desire”; v. 5 “venga ... ventura”; v. 6 “una ... udire” e “volta voi”; v. 9 “amorosi accenti”; v.

¹ Nelle citazioni che seguiranno segnaleremo col corsivo i punti di contatto con il testo stampiamo.

² La Stampa al v. 9 parla di “terra e ’l cielo e ciò che fa natura”.

³ In questo caso la voce di Laura è talmente soave che sarebbe sufficiente il suo ricordo nei versi (peraltro il sonetto è tra quelli in morte dell’amata). La Stampa al solito è più “concreta”, e (anche guidata dal modello RVF 248 che regola la struttura dell’intero sonetto) invita tutti a venire ad ascoltare Collaltino dal vivo.

10 “aere ... arrestare” e in precedenza al v. 7 si noti la disseminazione fonica del suono -d- “quando solete cantando addolcire” e la consonanza in -r- delle rime A e B. Questa tensione poetica rivolta al significante continua nell'ultima terzina anche se il tono generale scema sensibilmente (più per un fatto contenutistico, dovuto all'esagerazione dell'iperbole): si noti la rima in *-are* che continua la consonanza in -r- (completata con una rima desinenziale forse un po' scolastica¹) e la disseminazione del suono -r- che interessa i 13 e 14 (e in precedenza anche il v. 9). Tra le altre figure retoriche segnaliamo l'iperbato tra i vv. 5 e 6 “venga [...] ad udire” e *l'enjambement* tra i vv. 10 e 11 “arrestare / l'orgoglio”.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

Oltre a quelli già evidenziati, segnaliamo:

v. 2, *come dolce s'oblia ogni martire*. Cfr. RVF 325, v. 47 “dolcemente obliando ogn'altra cura”.

v. 3, *come dolce s'acqueta ogni desire*. Cfr. RVF 17, vv. 5 - 6: “Vero è che 'l dolce e mansueto riso / pur acqueta gli ardenti miei desiri / et mi sottrage al foco dei martiri”. Oltre al verbo *acquetare*, si noti la ripresa dei rimanti *desiri* e *martiri*.

v. 5, *rarissima ventura*. Il sintagma ricorre varie volte nelle *Rime*. Cfr. *Rime* 28, v. 2 “rara ventura”; *Rime* 281 v. 8 “rara e mia sola venura”; ma in *Rime* 2, v. 9 “alta ventura”; *Rime* 8, v. 13 “gran ventura”.

v. 9, *amorosi accenti*. La rima *accenti : lamenti* è già in *Rime* 1, vv. 2 - 3 “in questi mesti, in questi oscuri accenti / il suon degli amorosi miei lamenti” dove ad essere *amorosi* sono i *lamenti*.

v. 10, *l'aere sereno*. Cfr. RVF 108, v. 4 “che fanno intorno a sé l'aere sereno”, riferito agli occhi di Laura. La *iunctura* ritorna in RVF 126, v. 10 “aere sacro, sereno”; RVF 127, v. 58 “gir per l'aere sereno stelle erranti”; RVF 145, v. 6 “al dolce aere sereno, al fosco et greve”.

¹ Non la disdegna nemmeno Petrarca in verità: cfr. e.g. nelle terzine di *Rime* 94 *appare : trasformare : fare*.

XXXII.

Per le saette tue, Amor, ti giuro,
e per la tua possente e sacra face,
che, se ben questa m'arde e 'l cor mi sface,
e quelle mi feriscon, non mi curo; 4

quantunque nel passato e nel futuro
qual l'une acute, e qual l'altra vivace,
donne amorose, e prendi qual ti piace,
che sentisser giamai né fian, né fûro; 8

perché nasce virtù da questa pena,
che 'l senso del dolor vince ed abbaglia,
sì che o non duole, o non si sente appena. 11

Quel, che l'anima e 'l corpo mi travaglia,
è la temenza ch'a morir mi mena,
che 'l foco mio non sia foco di paglia. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD

Note al testo.

v. 3, *face*. Fiamma, fiaccola.

vv. 5 - 8, *quantunque nel ... né fûro*. Parafrasi della seconda quartina, intricata per senso e sintassi: "Benché (*quantunque*) non vi saranno mai né vi furono donne innamorate (e scegli tra loro quella che preferisci) che abbiano sentito le frecce di amore tanto acute e la fiamma (sempre di Amore, ma in senso lato della passione) così ardente."

v. 10, *senso*. Percezione fisica.

Commento.

Nel sonetto è esplicitato più chiaramente che in altri, per via del suo incedere argomentativo, il rapporto diretto tra le pene amorose dell'io lirico (incredibili, tali da distinguerla da ogni donna innamorata prima e dopo di lei) e la *virtù* (v. 9) che da esse scaturisce. Dalle une nasce l'altra e, come fosse una delle anime purganti descritte in *Purg.*, XXVI, l'io lirico è in preda ad un "foco che l'affina", del quale, più che non sentirlo, pare non voglia sentire il calore o che voglia dimenticarsene. Nel componimento la Stampa non dedica molte parole a descrivere la natura di questa *virtù*, della quale dice solo al v. 10 che "abbaglia il senso del dolor", lasciando aperto il dubbio se con *senso* intenda le ragioni della sofferenza o (come io sono portato a

credere) la percezione fisica del dolore¹. Alla luce di quanto riportano le terzine, il suo impatto sulla vita dell'io lirico è sicuramente determinante, ma va circoscritto rispetto e al precedente dantesco (tanto al Dante della *Commedia* quanto soprattutto al Dante stilnovista) e ai precedenti offerti dai *Fragmenta*²: il perfezionamento etico e spirituale dovuto all'intervento dell'Amore è spendibile esclusivamente nell'esperienza terrena, e ancora più strettamente nell'esperienza amorosa: è assente ogni ipotesi di avvicinamento a Dio o di un riscatto che sia dopo la morte o anche solamente dopo l'Amore. All'io lirico la virtù serve a lenire le ferite infertegli dall'Amore, in modo da sopportare e coniugare gioia e dolore. L'ultima terzina spiega bene che c'è solo da sperare che il legame con Collaltino non sia “un foco di paglia” (v. 14) perché altrimenti mantenere il difficile equilibrio tra le indicibili sofferenze amorose e la virtù che le fa dimenticare sarebbe uno sforzo inutile.

Un'ultima suggestione possibile e parallela riguardo natura di questa virtù sulla quale la Stampa è (come al solito) tanto reticente: e se parte della virtù che il difficile amore per Collaltino lascia in eredità non fosse la stessa raccolta delle *Rime*? D'altronde le *Rime* così come la virtù sono figlie dell'Amore, e in più di un sonetto³ l'io lirico dichiara che lo scrivere dell'amore per il suo nobile amato va di pari passo con una elevazione spirituale.

La prima quartina si apre con il giuramento dell'io lirico sugli attrezzi del suo boia, il fuoco e le frecce: è un giuramento che appare però senza l'impegno, poiché la promessa (“non mi curo” v. 4, in rima con la stessa formula del giuramento) non è espressa al futuro ma al presente. Forse⁴ la Stampa vuole evidenziare così la reiterazione continua, e quindi già in atto, del ciclo sofferenze-virtù, dal momento che l'io lirico già ama Collaltino.

La seconda quartina è dedicata alle “donne amorose” (v. 7) verso le quali la Stampa conserva il solito atteggiamento ambivalente: esse sono un pubblico privilegiato in quanto più in grado di capire le sue sofferenze, ma allo stesso tempo sono una turba dalla quale si cerca di elevarsi per cercare gloria.

Sulla dichiarazione di etica amorosa e terrena espressa nelle terzine si è già detto in precedenza. Sottolineiamo solamente la tipica tendenza della Stampa a “tradirsi”, a far

¹ Oltre al fatto che nel sonetto la dimensione spirituale è citata frettolosamente solo al v. 12 (nella dittologia abbastanza cristallizzata “l'alma e 'l corpo”, in cui tra l'altro il lemma chiave è a mio avviso *corpo*, che ci dice della dimensione non esclusivamente interiore delle sofferenze), le ragioni di questa interpretazione sono più che altro semantiche. Anche nell'italiano odierno la locuzione “prendere un abbaglio” ha più a che fare con la sfera sensoriale. L'io lirico sembra “perdere di vista” il suo dolore, non dimenticarne il fine ultimo: ciò significherebbe dimenticare Collaltino.

² Più precisamente a quei luoghi dei *Fragmenta* che più risentono dell'influsso stilnovistico.

³ *Rime* 3, *Rime* 8 et alia.

⁴ Nel caso si voglia escludere che la scelta del tempo verbale sia piegata a mere esigenze di rima.

emergere quel tanto di verità, autenticità, biografismo che basta per smascherare la retorica e il gioco letterario: si noti come al v. 11¹ quel “o non si sente appena”, il non riuscire a tacere del tutto le sofferenze, stemperi l’immagine titanica dell’io lirico tutto virtù; infine nell’ultima terzina, sotto un lessico e un repertorio di immagini ricche di pathos, si nasconde quella che altro non è che l’ipotesi di un tradimento da parte di Collaltino.

Il sonetto si apre con un lungo periodo di ben 11 versi, piuttosto articolato sebbene sia cadenzato in modo regolare da due subordinate che formano due nuclei quasi sintatticamente autonomi: una concessiva introdotta da *quantunque* che occupa la seconda quartina, una causale introdotta da *perché* che occupa la prima terzina. Non è un caso quindi che, come sottolinea Baldacci², la sintassi sia “faticosa” e “imperfetta”, e resa ancor più accidentata dalla scelta, frequentissima nelle *Rime* (specie in costruzioni a doppio *colon*), di sottintendere termini anche importanti dal punto di vista semantico per usare al loro posto i pronomi dimostrativi. Alle *saette* e alla *face* che rispettivamente aprono e chiudono i vv. 1 - 2 precedenti l’oggetto del giuramento, nei vv. 3 - 4 ci si riferisce con *queste* e *questa* (formando un chiasmo: *saette - face - questa - queste*) e con *l’una* e *l’altra* al v. 6 (ripristinando l’ordine dei primi due versi). Il tutto è inserito in un contesto in cui le ripetizioni sono molto frequenti: ai vv. 6 - 7 compare tre volte la parola *qual*, seppur con *variatio* forse nemmeno ricercata al v. 7; sempre nella seconda quartina si noti il parallelismo tra “nel passato e nel futuro” in apertura di strofa, e in chiusura “né fian, né fûro”; al v. 9 troviamo di nuovo *questa*, questa volta come aggettivo dimostrativo; ai vv. 10 - 11 si noti la figura etimologica *dolor - duole*; il verbo sentire al v. 11 era già presente al v. 8; al v. 12 troviamo un altro *Quel* e nell’ultimo verso compare due volte la parola *foco*.

Il legame tra il “non mi curo” della prima strofa e invece la *temenza* finalmente espressa nell’ultima strofa (aperta dal *Quel* che sembra opporla a quanto descritto nelle strofe che la precedono) sottolinea una continuità tematica tra l’inizio e la fine del componimento.

Il sonetto insiste molto su *dicolon* e dittologie: abbiamo già indicato il *dicolon* ai v. 3 e 4 “questa... e quelle” e al v. 6 “l’una... e l’altra”, ma sono presenti al v. 1 la coppia di aggettivi “possente e sacra”; al v. 5 “nel passato e nel futuro”; al v. 10 la dittologia “vince ed abbaglia”; al v. 12 “l’anima e ’l corpo”. Tra le figure di suono notiamo l’allitterazione “morir mi mena” al v. 13.

¹ Che ricorda vagamente *Inf.*, V, 45 “non che di posa, ma di minor pena”.

² cfr. note alla poesia in Baldacci 1975.

Il gusto della ripetizione tipico della Stampa emerge anche nella scelta dei rimanti. Troviamo la rima ricca *face : sface* e la rima inclusiva *pena : appena*, nonché una grande somiglianza nel significante nei rimanti *futuro : furo*.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1 *saette*. RVF 3, v. 13 “ferir me de saetta in quello stato”, RVF 209, v. 9 “Et qual cervo ferito di saetta”. In entrambi i casi, come nel sonetto in questione, *saetta* è associata al verbo *ferire*.

v. 2 *possente*. RVF 71, vv. 12 - 13 “Dunque ch’i’ non mi sfaccia / sì frale oggetto a sì possente foco”, dove compare anche il verbo *sfare*, che troviamo in questo sonetto al v. 3.

v. 2, *face*. La *face* (o fiamma) e le *saette* (o strali) sono gli attrezzi privilegiati nelle rappresentazioni icastiche dell’Amore nelle *Rime*. Compiono insieme anche in *Rime* 87, *Rime* 88, *Rime* 137, *Rime* 222, *Rime* 297 (per due volte).

v. 4, *quantunque*. RVF 318, v. 1 “Tra quantunque leggiadre donne et belle”. Aggettivo nei *Fragmenta*, congiunzione nelle *Rime*, ma i contesti in cui compare sono simili, come fa notare anche Farnetti¹.

v. 5, *nel passato e nel futuro*. Il modello, più che l’unica occorrenza di *future* in Petrarca (RVF 272, v. 4), potrebbe essere Bembo, *Rime*, 44, vv. 1 - 2 “Lasso, ch’i’piango e ’l mio gran duol non move / tanto presente mal, quanto futuro;”.

v. 6, *acute*. Si accoglie la suggestione di Farnetti, che mostra come sia aggettivo legato a *saette* in Colonna, *Rime Spirituali disperse*, 6, v. 12 “Entrar devrian come saette acute” e ancora in Colonna, *Rime Spirituali disperse*, 36, v. 64 “da fiamme vive e da saette acute”.

v. 6, *vivace*. I rimandi danteschi trovati da Farnetti credo siano poco significativi². Si trovano tutti in posizione di rima, e non a caso: sono dovuti alla rarità della rima in *-ace* più che ad una effettiva volontà di ispirarsi a luoghi della Commedia.

v. 7, *donne amoroze*. Porzione connotata per genere delle “anime ... amoroze” di RVF 161, v. 12.

v. 8, *né fian, né fûro*. Cfr. la struttura sintattica di RVF 350, vv. 9 - 10 “Non fu simil bellezza anticha o nova / né sarà”.

v. 10, *vince ed abbaglia*. “La dittologia, scomposta e speculare, è in RVF 127, v. 48 “ma da presso gli occhi abbaglia, et vince il core”, così Farnetti.

v. 11, *sì che o non duole, o non si sente appena*. Cfr. RVF 233, v. 11 “il mal che mi diletta et non mi dole”.

v. 13, *temenza*. Farnetti riporta tre occorrenze del termine in Petrarca: RVF 71, v. 27; RVF 264, v. 16, valide come testimonianza lessicale più che per il contesto da cui sono tratte.

v. 13, *a morir mi mena*. Puntuali questa volta i rimandi ai *Fragmenta* individuati da Farnetti, dove la locuzione “menare a” completata da varie declinazioni del termine *morte* si trova in RVF 207, v. 77 “...al fin mi mena”; RVF 232, v. 14 “et talor mena a morte”; RVF 253, v. 4 “Amor...il mena a morte”.

¹ Farnetti 2014, pp. 244 - 245. Le citazioni seguenti da Farnetti fanno riferimento alle stesse pagine.

² Farnetti paragona il verso stampiano “qual l’une acute, e qual l’altra vivace” a *Par.*, XXIV. V. 146 “che si dilata in fiamma poi vivace” e a *Par.* XXVII, v. 12 “incominciò a farsi più vivace” asserendo che la rima con *face* presente anche in Dante (solo nel secondo caso) giustifichi una qualche ispirazione. Non crediamo che *vivace* sia un aggettivo così ricercato da dover presupporre una reminiscenza letteraria (peraltro così diversa dal risultato finale della Stampa) per essere utilizzato.

v. 14, *foco di paglia*. Farnetti fa notare che l'immagine (aggiungiamo noi proverbiale, di stile basso) non era stata usata precedentemente nella poesia lirica. Tuttavia compare in *Furioso*, canto 10, ottava 7, v. 4 “quasi un foco di paglia, ogni appetito”.

XXXIII.

Quando sarete mai sazie e satolle
del lungo strazio mio, de le mie pene,
luci, assai più che 'l sol chiare e serene,
ch'ora illustrate il vostro amato colle? 4

Quando fia che non sia di pianto molle
il petto mio, ch'a gran pena sostiene
l'anima fuggitiva, or che la spene,
ch'era sì poca, ancora Amor ne tolle? 8

Quando fia che vi vegga un dì pietose,
e duri la pietà vostra, e non manchi
tosto, come le lievi e frali cose? 11

O non fia, lassa, mai, o saran bianchi
questi crin prima, e quei sensi amorosi,
accesi or sì, saranno freddi e stanchi. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD

Note al testo

v. 3, *luci*. Gli occhi di Collaltino.

v. 4, *ch'ora ... colle?* Il verso lascia pensare che Collaltino si trovi nel suo feudo. *Illustrate* vale sia "illuminare" sia "ingentilite, rendete più nobili".

v. 6, *sostinene*. Trattiene.

v. 8, *ancora Amor ne tolle*. Amore la fa scemare ancora (sogg. *la spene*/speranza, v. 7). L'uso di *tolle* fa sembrare le azioni di Amore quasi una sottrazione indebita, un furto.

v. 9, *pietose*. Riferito a *luci* del v. 2.

v. 13, *sensi amorosi*. Desideri, afflatti amorosi. L'espressione è molto felice, fa pensare a qualcosa di naturale ed innato, come sono appunto gli altri cinque sensi.

Temi.

Sulla scorta di suggestioni che vengono dal Baldacci, nel commento a *Rime* 18 abbiamo diviso la produzione poetica della Stampa in due grandi filoni: uno melodrammatico-tragico che come un'*autofiction*¹ racconta l'epopea potenzialmente infinita dell'io lirico che prova a conquistare Collaltino, l'altro intimo-lirico che è una sorta di mesto e disincantato commento *a latere* a questo accidentato percorso amoroso. Tenendo per buona questa suddivisione (forse un po' troppo manichea perché

¹ Vedi *Introduzione*.

può capitare che nel singolo sonetto le due tendenze si mescolino, ma utile sul piano critico) diremo che *Rime* 33 è ascrivibile al secondo filone. In un momento di lucidità l'io lirico si chiede se davvero arriverà mai il giorno in cui Collaltino l'amerà e teme che, ammesso che quel giorno debba arrivare, arriverà quando ormai sarà troppo tardi, quando lei sarà troppo vecchia per amarlo a sua volta.

Non è esplicito se al v. 4 *colle* sia *senhal* di Collaltino (ed allora i *lumi* che lo illustrano sono gli occhi che illuminano la sua persona¹), o se, come siamo portati a credere, con *colle* la Stampa si riferisca effettivamente al feudo dei Collalto, e quindi dire che i *lumi* ora lo illustrano significa affermare che Collaltino ha fatto finalmente ritorno dalla Francia.² Propendiamo per questa ipotesi soprattutto perché la poetessa scrive che gli occhi dell'amato *ora* illustrano il *colle* (se il colle fosse Collaltino lo illustrerebbero da sempre) ma anche perché sapere che Collaltino, pur essendo tornato in Italia, non ha per ora intenzione di raggiungerla a Venezia può aver scatenato le riflessioni amare che leggiamo nel sonetto. Si noti come nelle poesie precedenti non sia menzionato il fatto che l'amato stia per tornare, né nelle poesie successive ci sia un sonetto dedicato alla sua ripartenza: andate e ritorni improvvisi, arrivi sperati ed abbandoni scongiurati sono motivi che tornano ciclicamente all'interno delle *Rime*, talora come suggestioni talora come in questo caso accompagnati da riferimenti a fatti reali, e ciò accade perché ad un racconto pseudobiografico la Stampa preferisce una lirica d'occasione che muove da spunti biografici.

Dopo aver descritto le pene che l'amore la costringe a sostenere da più tempo di quanto vorrebbe, il sonetto si chiude con una amara riflessione dell'io sullo scorrere del tempo tipica dei sonetti lirici "del secondo tipo"³.

L'idea che la vecchiaia possa giungere prima che l'amore sia corrisposto dall'amata è già in Petrarca. In più sonetti il poeta ricorda quanti anni sono passati dal 6 aprile 1327, giorno in cui vide Laura e se ne innamorò, al momento in cui sta capitando all'io lirico ciò che leggiamo (RVF 50, vv. 54 - 5 ch'i'son già pur crescendo in questa voglia / ben presso al decim' anno; RVF 62, vv. 9 - 10 "Or volge, Signor mio, l'undecimo anno / ch'i'fui somnesso al dispietato giogo"; RVF 221, v. 8 "e son già ardendo nel vigesimo anno") come a voler marcare l'incombenza della morte e quanto poco ottenuto nel mentre ch'essa si avvicina, ma il rinvio più diretto è a RVF 168, in particolare alle terzine:

¹ Come afferma il commento di Ceriello all'edizione Stampa 1954.

² In *Rime* 10 lo avevamo lasciato presso *Rodano* e *Garona*.

³ Cfr. tra quelli già analizzati *Rime* 5, *Rime* 17, *Rime* 18.

Amor mi manda quel dolce pensiero
che secretario anticho è fra noi due,
et mi conforta, et dice che non fue
mai come or presto a quel ch'io bramo et spero.

Io, che talor menzogna et talor vero
ò ritrovato le parole sue,
non so s'i' 'l creda, et vivomi intra due,
né sí né no nel cor mi sona intero.

In questa passa 'l tempo, et ne lo specchio
mi veggio andar ver' la stagion contraria
a sua impromessa, et a la mia speranza.

Or sia che pò: già sol io non invecchio;
già per etate il mio desir non varia;
ben temo il viver breve che n' avanza.

Si notano subito due importanti differenze tra RVF 168 e *Rime* 33. La prima è che Petrarca vede nella vecchiaia l'anticamera della morte (sua e dell'amata): a lui e Laura resterebbe poco tempo per vivere insieme il loro amore, e di questo è preoccupato, non già dell'affievolirsi del suo amore per lei visto che “per etate il mio desir non varia”; la Stampa invece ha il problema inverso: descrivere la sua vecchiaia non la porta a porsi il problema della morte, ma le fa piuttosto avvertire forte l'amaro in bocca del dover vivere, se il destino glielo concederà, un amore privo di *sensi amorosi* (v. 13), prerogativa della giovinezza. Dopo tanto desiderare potrebbe paradossalmente capitarle la beffa di un amore deludente, non vissuto a pieno, e dunque foriero di rimpianti.

Se Petrarca è più concentrato sul passaggio dalla vecchiaia alla morte, nella Stampa il nodo tematico è sulla transizione dalla giovinezza alla vecchiaia, e su ciò che in questa transizione si perde. L'altra differenza è che Collaltino sembra, a differenza di Laura (“già sol io non invecchio”, RVF 168, v. 12), destinato a rimanere eternamente giovane o quantomeno a subire in misura minore su di sé gli effetti della vecchiaia: non è peregrino ipotizzare anche un malcelato timore della Stampa di risultare con gli anni meno attraente agli occhi dell'amato, o in generale di perdere le proprie grazie esteriori, timore acuito dalla natura fedifraga del conte di Collalto¹ e dall'importanza che la bellezza del corpo rivestiva nella vita di una cortigiana.

¹ Che le causerà accessi di gelosia ben testimoniati nelle *Rime*.

Le prime tre strofe sono aperte dalla ripetizione anaforica carica di *pathos* di *Quando*, nesso temporale che regge le tre domande che occupano ciascuna una strofa, e alle quali risponde l'ultima terzina.

Sono dislocate all'inizio dei versi, tramite deboli *enjambements* ("sostiene / l'anima" vv. 6 - 7; "manchi / tosto" vv. 10 - 11) o il ricorso a una sintassi marcata, termini chiave per il contenuto della poesia: *luci* che apre il v. 3 ed è soggetto sottinteso della prima terzina; "il petto mio" al v. 6; "l'anima fuggitiva" al v. 7; *tosto* al v. 11; "questi crin" al v. 13 e *accesi* al v. 14.

Strutture a doppio *colon* ricorrono al v. 2 "del lungo strazio mio, de le mie pene" (si noti il chiasmo al v. 2 "strazio mio, de le mie pene"); al v. 10 "e duri ... e non manchi"; al v. 13 "questi crin ... quei sensi amorosi". Sono presenti inoltre numerose dittologie, specie formate da aggettivi: alcune che pur non essendo prelevate direttamente dai *Fragmenta* ne riprendono comunque il lessico, altre di invenzione stampiana. Tra le prime il "chiare e serene" al v. 3; "lievi e frali" al v. 11; "freddi e stanchi" v. 14. La dittologia sinonimica e allitterante "sazie e satolle" invece non ha attestazioni nei *Fragmenta*, così come il *fuggitiva* al v. 7 e *illustrate* al v. 4. Al solito numerose le ripetizioni: notiamo *mai/mai* ai vv. 1 e 12 *pene/pena* ai vv. 2 e 6 stemperata dal diverso valore grammaticale dei due termini; *ora/or* ai vv. 4 e 14; *pietose/pietà* ai vv. 9 e 10; e in generale gli aggettivi possessivo *mio* e *vostro* che occorrono insieme cinque volte.

Tra i rimanti segnaliamo le rime difficili (però petrarchesche) il *-olle* (RVF 243 *et alia*) e *-anchi* (RVF 46), e la quasi rima (vistoso elemento di stile basso, facile, moderno nella sua sprezzatura sempre a un passo dall'imperizia) *pietose : cose : amorosi*, dove *amorosi* condivide con gli altri rimanti la consonante e la vocale tonica.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Come detto nella parte del commento relativa allo stile, buona parte dell'aggettivazione e due delle quattro rime sono petrarchesche. Tra gli altri rimandi:

v. 1, *sazie*. Cfr. la somiglianza tra lessico e tema della prima quartina e RVF 71, vv. 70 - 73 "Oimè, perché sí rado / mi date quel dond' io mai non son satio? / Perché non piú sovente / mirate qual amor di me fa stracio?".

v. 1, *satolle*. L'aggettivo non è attestato nei *Fragmenta* ma compare nelle *Rime* del Della Casa, anche se in un contesto molto diverso. Cfr. *Rime*, 62, v. 12 "e poi satollo indarno a volar prende". Il termine gode di una certa fortuna nel *Furioso* (canto 17, ottava 35, v. 7 "Con quel sen va ove il suol far satollo", e altre sette occorrenze).

v. 6, *petto*. Cfr. RVF 23, v. 27 "lagrima ancor non mi bagnava il petto"; RVF 129, vv. 30 - 32: "Poi ch'a me torno trovo il petto molle / de la pietate, et allor dico "Ahi lasso / dove se' giunto, et onde se' diviso"; RVF 281, v. 3 "vo' con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto".

v. 7, *fuggitiva*. Aggettivo poco fortunato in lirica ma che la Stampa usa anche altrove (*Rime* 93, v. 1 “Qual fuggitiva cerva e miserella”). Compare tuttavia in *Furioso*, canto 8, ottava 79, v. “né quel sì breve e fuggitivo sonno”.

v. 13, *sensi amorosi*. La distanza che passa tra l’“amoroso pensiero” petrarchesco (così Petrarca definisce l’innamoramento per Laura in RVF 71, v. 91; RVF 127, v. 100) e i “sensi amorosi” stampiani è quasi un simbolo della differenza tra le poetiche dei due autori. La *iunctura* del v. 13 è simile a *piaceri amorosi* che si trova in *Furioso*, canto 20, ottava 20, v. 2 e nello stesso canto al v. 1 dell’ottava 65. Di nuovo, nella distanza tra i *piaceri* (giocosi e smaliziati) dell’Ariosto e i *sensi* (a metà tra goduti e sofferti) stampiani c’è buona parte della distanza delle visioni dell’amore dei due autori.

XXXIV.

Sai tu, perché ti mise in mano, Amore,
gli stral tua madre, ed agli occhi la benda?
Perché quella saetti, impiaghi e fenda
i cor di questo e quel fido amatore; 4

e con questi non possi veder fuore
de' colpi tuoi la crudeltà stupenda,
sì che pietoso affatto non ti renda,
o almen¹ non tempri l'empio tuo furore. 8

Che, se vedessi un dì la piaga mia,
o non saresti dio, ma cruda fèra,
o pietoso o men aspro ti faria. 11

Non vorrei già che tu vedessi in cera
i raggi del mio sol; ché ti parria
forse a l'incontro picciola e leggera. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *quella*. La mano del v. 1.

v. 3, *fenda*. Ferisca.

v. 5, *questi*. Gli occhi del v. 2.

v. 9, *Che se vedessi un dì la piaga mia*. Visto come prosegue il ragionamento, va sottointeso “e continuassi a ferirmi come se niente fosse”

vv. 12 - 14. Sulla parafrasi di questa intricata terzina discuteremo nel commento.

Temî.

Ci sono sonetti stampiani che, al netto dello stile poco raffinato, della trascuratezza nella scelta del lessico, dell'orizzonte limitato (quando non addirittura privato) della *vis* lirica, a chi li leggesse oggi (sicuramente, ma credo anche a chi li leggeva nel '500) risulterebbero comunque, in un certo qual modo, *riusciti*. Senza voler azzardare una definizione univoca di “sonetto riuscito”, si vuole dire soltanto che, nelle poesie della Stampa, quella quadra tra *vena* e *stile* che tanto la poetessa va cercando nella prima decade di sonetti delle *Rime* in buona parte dei casi c'è, ed è poeticamente singolare e interessante, a patto che si voglia ammettere che la *vena* sia bassa. Per questo motivo,

¹ L'edizione Stampa 1954 riporta erroneamente *almeno*, guastando l'endecasillabo.

percepando la rotondità formale di certe poesie seppur su piccola scala, sia nei commenti sin qui proposti sia nei lavori di critici precedenti (Baldacci su tutti) si è sempre molto cauti nello stroncare sonetti in cui si distinguono quei difetti che sono, nel male e nel bene, firma di una poetessa. Tuttavia, nemmeno una tale premessa può salvare *Rime* 34 da un giudizio complessivamente negativo, perché se anche le mancanze che vi si notano grossomodo non si discostano dalle mancanze presenti anche altrove nelle *Rime* (il tono basso e semplice, la ripetizione di lemmi, l'assenza di sperimentazione nelle soluzioni stilistiche, che anzi tendono a ripetersi uguali, come l'uso dell'interrogativa ad inizio sonetto e le strutture sintattiche a doppio *colon*) qui si accompagnano ad una confusione nel significato che rende addirittura ardua la parafrasi dell'ultima terzina.

Andando con ordine: nei primi due versi troviamo una domanda diretta dall'io lirico al dio Amore. Volendone parafrasare anche il tono suonerebbe come "Ma tu lo sai perché Venere tua madre ti ha dato gli attrezzi che ti ritrovi, in mano le frecce e agli occhi una benda?". È una domanda fin troppo diretta, quasi sfacciata, vuoi perché somiglia ad un indovinello carico di risentimento dal quale non si attende risposta ma che è solo un artificio retorico per rinfacciare la propria, vuoi perché il ritmo rigidamente giambico del v. 1 pone in sede accentata il *tu*, quasi l'io lirico stesse indicando il dio Amore col dito.

La risposta si articola tra i vv. 3 e 4 e la seconda quartina, ed è chiosata dalla prima terzina, che poco aggiunge al suo significato complessivo. Riportiamo di seguito la porzione di testo indicata per facilitare la lettura dell'analisi che segue:

Perché quella saetti, impiaghi e fenda
i cor di questo e quel fido amatore;

e con questi non possi veder fuore
de' colpi tuoi la crudeltà stupenda,
sì che pietoso affatto non ti renda,
o almen non tempri l'empio tuo furore.

Vediamo che la Stampa, come fa spesso, sottintende i termini chiave della principale per giocare nelle subordinate con il parallelismo dato dagli aggettivi dimostrativi *quella* (v. 3) e *questi* (v. 5): in questo caso però, come si intuisce dalle desinenze, i pronomi non si riferiscono direttamente ai termini chiave, cioè agli *stral* e alla *benda*, ma alla *mano* (v. 1) che tiene gli *stral* e agli *occhi* (v. 2) nascosti dalla *benda*. Il parallelismo è quindi un po' faticoso, di non immediata comprensione, ed infatti al *questi* del v. 5 è preposto un *con* per provare a rendere la sintassi più piana. A ciò si aggiunga che la

Stampa al v. 4, tra i due dimostrativi indicati precedentemente, quasi le mancassero le parole sceglie di inserire un altro gioco di dimostrativi, “questo e quel”, che contribuisce ad ingarbugliare graficamente e fonicamente un periodo già di per sé non chiaro.

La prima terzina ospita una chiosa alla risposta che è ridondante nel significato quanto nel significante: sono presenti termini ripetuti (*pietoso*, v. 11) o che si ripeteranno poi (*vedessi*, v. 9), oltre ad una dittologia sinonimica formata da un aggettivo e da una litote (“pietoso o men aspro” v. 9).

Difficile, in fine, capire il senso della terzina conclusiva: troppe sono le ambiguità (il che è paradossale, vista la semplicità del lessico utilizzato) che rendono proibitiva la parafrasi. Non è chiaro cosa intenda la poetessa con “vedessi in cera / i raggi del mio sol” ai vv. 12 e 13: appurato che con “i raggi del mio sol” nelle *Rime*¹ ci si riferisce a Collaltino, l’io lirico sta invitando Amore a non guardarlo “in cera” che è probabile, visto l’uso che la Stampa fa della parola *cera* al v. 1 di *Rime* 55², significhi “in forma di statua” e quindi “non dal vivo”, “non di persona”. Ma perché mai Amore dovrebbe guardare un simulacro di Collaltino? Chi sia il soggetto di “ti parria” al v. 13 e quindi a chi siano riferiti i predicativi “piccola e leggera” al v. 14 è difficile stabilirlo: forse l’io lirico stessa, forse la *piaga* del v. 9 (e allora, con un ragionamento alquanto arzigogolato, la Stampa sta provando a dire che vedere un finto Collaltino non renderebbe l’idea delle vere pene che è in grado di far provare a chi lo ami), forse la *cera* (nel senso di statua, che non regge il confronto con il vero Collaltino: ma ancora, qual è l’opportunità di questa conclusione con un riferimento a un simulacro? In che modo si lega ai versi precedenti?).

Una seconda ipotesi interpretativa è questa: che la Stampa stia consigliando ad Amore di non presentarsi “fatto di cera” al cospetto di Collaltino (immagine al quanto bizzarra, però...), rappresentato come un raggio di sole. A questo punto ad essere “picciola e leggera” sarebbe la stessa *cera*, che non reggerebbe all’incontro con il Sole/Collaltino e si scioglierebbe,

L’idea che ci siamo fatti è la seguente: la Stampa deve aver prelevato una tessera petrarchesca per infilarla a forza e fuori contesto in questo sonetto, probabilmente avendone travisato il significato. Il contrasto fuoco/cera è in RVF 133, vv. 1 - 2 “Amor m’à posto come segno a strale, / come al sol neve, come cera al foco” e anche in RVF

¹ e.g. *Rime* 18, v. 1 “Quando i’ veggio apparir il mio bel raggio”.

² *Rime* 55, v. 1-2 “Voi, che ’n marmi, in colori, in bronzo, in cera / imitate e vincete la natura, / formando questa e quell’altra figura”.

207, v. 32 “et io, che son di cera, al foco torno” e gode di una certa fortuna tra i petrarchisti¹.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

L'unico punto di un certo interesse in *Rime* 34 si trova nel lessico utilizzato, nella misura in cui molte delle scelte lessicali si discostano dal modello linguistico offerto dal *Canzoniere*.

Al v. 2 *benda* non è termine petrarchesco e tra i petrarchisti non occorre né in Bembo, né in Colonna, né in Franco ma una sola volta in Della Casa, *Rime* 32, v. 36 “e talor ritrovai ruvida benda”. Non si sta suggerendo una parentela tra i due componimenti: si vuole sottolineare come la scelta di questo termine accomuni due petrarchisti a loro modo eterodossi rispetto alla tradizione.

Già nel commento a *Rime* 27 si notava come il verbo *impiagare* non sia petrarchesco, ma torni in Bembo e soprattutto in una delle *Rime Amoroze Disperse* di Vittoria Colonna. Anche *amatore* usato al posto di *amante* (forse solo per ragioni di rima?) al v. 4 non ha precedenti nel *Canzoniere*. Di *stupenda* (v. 6) si è già detto nel commento di *Rime* 9: sottolineiamo qui ancora come la Stampa consideri l'aggettivo una *vox media*.

¹ Colonna, *Rime*, 47, v. 5 “come a saldo sigillo molle cera”; Colonna, *Rime Sacre e morali*, 18, v. 4 “e vo al suo fuoco fredda in pura cera”; Bembo, *Rime* 28, 3 - 4 “mente, qual cera ad or ad or mi stampo / del vostro segno e voi di ciò cal poco”.

XL.

Onde, che questo mar turbate spesso,
come turba anco me la gelosia,
venite a starvi meco in compagnia,
poi che mi sète sì care e sì presso: 4

così fiero Austro ed Aquilon con esso
men importuno e men crudo vi sia;
così triegua talor Eolo vi dia,
quel ch'a me da l'amor non m'è concesso. 8

Lassa, ch'io ho da pianger tanto e tanto,
che l'umor, che per gli occhi verso fore,
è poco o nulla, se fosse altrettanto. 11

Voi mi darete voi del vostro umore
quanto mi basti a disfogar il pianto,
che si conviene a l'alto mio dolore. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *questo mar*. L'Adriatico, che bagna Venezia.

v. 5, *così*. Ha valore consecutivo, "cosicché".

v. 5, *Austro ed Aquilon*. L'Ostro (vento che spirava da sud) e la Tramontana (vento del Nord).

v. 8, *quel ch'a me ... concesso*. Tutto ciò (la *triegua* del v. 7, ma anche la possibilità che il sentimento sia "men importuno e men crudo", v. 6) che a me non è concesso dall'Amore.

v. 11, *se fosse altrettanto*. Baldacci¹ parafrasa "se fosse altrettanto" con "quanta è l'acqua del mare". La terzina suonerebbe dunque "Sfortunata me, che ho così tanto per cui piangere che, se piangessi tante lacrime quanta è l'acqua del mare, piangerei comunque poco o nulla".

Commento.

Nel sonetto l'io lirico paragona il suo animo turbato dalla gelosia alle onde del mare, che personifica e chiama presso di sé come confidenti, e chiede loro di offrirle nuove lacrime per il suo pianto. Leggendo *Rime* 40 si ha subito l'impressione di un innalzamento di tono (l'incipit, con la *mise en relief* di *Onde*, è molto altisonante e solenne), ma la *gravitas* un poco ostentata si mescola a tratti in cui la versificazione si fa più ruvida e a volte faticosa.

¹ Baldacci 1957, note a p. 117

Alla patina di *gravitas* contribuiscono prima di tutto l'apostrofe alle *onde*, personificate¹, che apre il componimento, e che con i due venti "Austro ed Aquilon" al v. 6, e la citazione di *Eolo* al v. 7 mescola mitologia e prosopopea; in secondo luogo i congiuntivi esortativi "vi sia" e "vi dia" ai vv. 6 e 7, indice di un tono declamativo; poi al v. 9 il *Lassa* esclamativo che apre le terzine, elemento molto petrarchesco; per finire una certa tendenza, specie nei versi conclusivi, a collocare a fine verso i termini semanticamente più carichi ed evocativi (*gelosia* al v. 2, *umore* al v. 12, *pianto* al v. 13, *dolore* al v. 14²). Sotto la voce impostata; sotto la teatralità di certi gesti (vedi il *questo* al v. 1 con cui la Stampa sembra indicare con un cenno il mare, come se lo avesse davanti); sotto l'iperbole del "mare di lacrime" evocata con ingenua fiducia nelle sue potenzialità poetiche, l'eco di un'emozione forte come la *gelosia* è però appena udibile: si tratta di un'emozione che dominerà la seconda parte delle *Rime* (dopo *Rime* 100) e che per via della vicenda biografica della Stampa sappiamo essere per lei determinante, autentica, vera e nient'affatto libresca (di sicuro non petrarchesca). In questo sonetto invece, citata al v. 2, nei versi successivi si perde e un poco si indebolisce nel mare, per usare la metafora stampiana, di retorica: passando attraverso una terzina, la prima, in cui troppo si sottintende andando a scapito di una comprensione piana del testo, sul finire del sonetto si stempera in un generico, anche se comunque toccante, pianto di dolore (v. 14), non diverso però da altri lamenti già incontrati nella raccolta. Andrà anche sottolineato il non trascurabile "problema logico" nell'immagine portante dell'intera lirica, che ancora una volta mina la "credibilità" del suo tono perentorio: la Stampa rivede sé stessa nel turbamento delle onde dell'Adriatico (prima quartina), ma l'augurio che rivolge loro è che il vento finalmente cessi: se il suo augurio si avverasse, scomparirebbero proprio quei marosi nei quali la poetessa tanto si rispecchia e dai quali trae tanto conforto.

Al contrario, l'immagine del mare che "presta" le lacrime all'io lirico è molto evocativa e molto concreta: la Stampa sembra aver instaurato un rapporto colloquiale con le onde, una comunicazione piena, da pari a pari, con gli elementi della natura che la circonda. Questo stretto rapporto era iniziato nelle quartine: essendo le *onde* personificate, in *Rime* 40 tra io lirico e paesaggio c'è una comunanza che va oltre la schematica corrispondenza interno/esterno riscontrabile anche nei *Fragmenta*, e diventa una consolatoria compartecipazione al dolore. L'io lirico contempla il mare che ha di fronte, *questo* mare (v. 1), e vedendolo turbato come è lei (e si noti la ripetizione del verbo *turbare* ai v. 1 e 2 che rafforza il parallelismo) si sente in qualche modo rincuorata ("mi sete sì care e sì presso", v. 4), come se nella forza del mare

¹ Cfr. per la gravità della personificazione vedi commento a *Rime* 25.

² Cfr. commento a *Rime* 25.

trovasse finalmente una forza quantomeno paragonabile (ma non uguale, vedi v. 8) a quella del suo amore per Collaltino e potesse finalmente dalle onde essere compresa come nessun uomo e nessuna donna sono, nelle *Rime*, in grado di fare. È anche in virtù di sonetti come questo, estrapolati dal macrotesto, che si è col tempo alimentato il mito della Stampa come “eroina romantica”.

Come si diceva, in alcuni passaggi di *Rime* 40 si riscontra un calo nella tensione poetica. Si consideri il v. 10 “l’umor che per gli occhi verso fore” e lo si compari, per cogliere la differenza, al petrarchesco “in tristo umor vo li occhi consumando” (RVF 216, v. 5): è vero che l’uso di *fore* in posizione di rimante è molto diffuso anche nei *Fragmenta*, tuttavia è innegabile che tra vv. 9 e 12 di questo sonetto vi siano alcune “ineleganze”: il nesso “tanto e tanto” in posizione di rima al v. 9; il nesso vagamente prosastico “poco o nulla” del v. 11 (non usato nei *Fragmenta*¹), e nello stesso verso il secondo emistichio “se fosse altrettanto”, che chiude in modo sbrigativo la comparazione io lirico/mare lasciando molti dubbi sul suo significato, che pure abbiamo provato a dipanare nelle note al testo; infine la ripetizione *voi ... voi* del v. 12, in allitterazione con *vostro*, forse enfatica, forse un modo per far quadrare il computo sillabico. Ma chissà che non sia proprio questa commistione tra stile alto e stile basso, solita nella Stampa, e che in *Rime* 40 è riscontrabile proprio in quei versi in cui si verifica il *transfert* tra l’io lirico e la natura, a restituire ancora meglio la sensazione della furia caotica del mare: nonostante tutto, il sonetto rimane indubitatamente un “bel sonetto”.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 3, *venite a starvi meco in compagnia*. La tendenza a “rafforzare” la parola *meco* con un lavoro sul significato delle parole contigue, o talvolta con nessi pleonastici o ridondanti è già in Petrarca (anche se forse la Stampa esagera in questo senso: la forma *starvi* non è attestata in Petrarca e nei petrarchisti “maggiori”): cfr. RVF 1, v. 11 “di me medesimo meco mi vergono”; RVF 35, v. 14 “ragionando con meco ed io con lui”; RVF 209, v. 5 “meco di me mi meraviglio spesso”.

v. 5, *Austro ed Aquilon*. Questa dittologia, per il suo carattere simmetrico vento del Sud + vento del Nord, è probabilmente un’eco letteraria. Non è presente in Petrarca, dove compare solo l’*austro* (e.g. RVF269, v. 4), e di conseguenza nei petrarchisti che abbiamo esaminato. L’abbiamo trovata però in Dante, *Purg.*, XXXII, v. 99 “che son sicuri d’Aquilone e d’Austro”.

v. 5, *con esso*. Per *esso* come rimante, cfr. ad esempio RVF 360, v. 35 “Di ciò m’è stato consiglier sol esso”.

v. 6, *importuno*. Nel significato di “seccante” ma anche “prevaricante” è nella sestina Rvf 66, v. 1 “L’aere gravato, et l’importuna nebbia”.

¹ Compare però in tutt’altro contesto, arcadico/bucolico e non tragico come in *Rime* 40, nel sonetto *Qual vago fior, che sott’il pioggia ingombra* di Francesco Maria Molza (v. 6 “sotto abito che poco o nulla aggreve”).

v. 8, *non m'è concesso*. Il verbo *concedere* sembra non essere compreso nel vocabolario dei *Fragmenta*. Tuttavia ne fanno uso i petrarchisti soprattutto in costruzioni negative e in posizione di rimante, come nel caso della *Stampa*. Cfr. *Bembo, Rime*, 47, v. 14 “infin ch'uscir di lui mi sia concesso”; *Bembo, Rime*, 104, v. 14 “Star neghittioso a te non è concesso”; *Della Casa, Rime*, 43, v. 12 “a voi concesse, lasso, a me son tolte”; *Della Casa, Rime*, 47, v. 80 “Ma poco alto salir concesso m'era”.

v. 10, *verso fore*. Il *fore* come rimante è ad esempio in *RVF* 5, v. 3 “Laudando s'incomincia a dir di fore”; *RVF* 72, v. 44 “ogni altra cosa, ogni penser va fore”; *RVF* 149, vv. 7 - 8 “et mostravan di fore / la mia angosciosa et desperata vita?”.

v. 11, *altrettanto*. Una sola volta nei *Fragmenta*, come rimante, in *Rvf* 199, v. 12 “Così avess'io del bel velo altrettanto”.

v. 13, *disfogar il pianto*. Il verbo compare in un sonetto petrarchesco che parla di un pianto di dolore, *RVF* 92 (*Piangete donne, e con voi pianga amore*). È una delle poesie più apprezzate dalla *Stampa*, la quale vi si ispira in *Rime* 86 (*Piangete donne, e poi che la mia morte*) e *Rime* 151 (*Piangete donne, e con voi pianga Amore*). Per *disfogar*, cfr. v. 8 “quanto bisogna a disfogar il core”.

XLI.

Ahi, se così vi distrignesse il laccio,
come, misera, me strigne ed affrena,
non cerchereste d'una in altra pena
girmi traendo, e d'uno in altro impaccio; 4

ma perch'io son di foco e voi di ghiaccio,
voi sète in libertade ed io 'n catena,
i'son di stanca e voi di franca lena,
voi vivete contento ed io mi sfaccio. 8

Voi mi ponete leggi, ch'a portarle
non basterian le spalle di Milone,
non ch'io debile e fral possa osservarle. 11

Seguite, poi che 'l ciel così dispone:
forse ch'un giorno Amor potria mutarle;
forse ch'un dì farà la mia ragione. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 3 - 4, *non cerchereste ... altro impaccio*. Non cerchereste di trascinarvi conducendomi da una pena all'altra e da un impaccio all'altro.

v. 9, *portarle*. Sopportarle. Il verbo si sposa bene con l'immagine delle "spalle di Milone" del v. 10.

v. 10, *Milone*. Atleta crotoniate, vissuto nella seconda metà del VI sec. a. C., dalla forza proverbiale.

v. 12, *Seguite*. Continuate così.

v. 13, *mutarle*. Sempre le *leggi* del v. 9.

Commento.

L'io lirico accusa Collaltino, attraverso la metafora dei lacci d'amore, di non amarla come ella lo ama, e, poiché le dinamiche di questa relazione basata su un sentimento non parimenti corrisposto le causano sofferenze che non è più in grado di sopportare, si augura che la situazione possa in futuro cambiare (o più drasticamente, capovolgersi).

Che i lacci e le catene d'amore imprigionino l'io lirico è un concetto che abbiamo già trovato in precedenza nelle *Rime*, e il suo sviluppo generalmente conduce a due approdi opposti: da un lato ci sono sonetti in cui l'io lirico chiede ad Amore di stringerla più forte e/o più a lungo (e.g. *Rime* 6, v. 14 "O pur piaccia ad amore che [*le catene, ndr.*] stringan sempre"; *Rime* 27, v. 12 e seguenti "Mi dorrà sol se mi trarrà d'impaccio

/ [...] il laccio”); dall’altro sonetti come quello in questione in cui con *verve* più o meno vendicativa ella spera che le leggi dell’amore possano presto o tardi favorirla (ed è la volta di sonetti come *Rime* 9 dove leggiamo ai vv. 12 - 14 “E se giusto pregar in ciel s’ascolta / vedrò forse anco in man di crudeltate / la vita vostra a mia vendetta involta.” oppure di *Rime* 22, in cui prevede che Collaltino presto o tardi si troverà a benedire il cielo per tutto l’amore che l’io lirico sa donargli).

Come già fatto notare nel commento a *Rime* 25, oscillazioni di questo genere sono nella Stampa allo stesso tempo testimonianza sincera di cambi di stati d’animo nei confronti dell’amato e riflesso di oscillazioni sul tema presenti (in vero con una complessità che va oltre il pendolare binario delle *Rime*) anche nei *Fragmenta*, per via di quel modo tutto particolare che ha la poetessa di servirsi degli stilemi petrarcheschi per trasformare in canto le sue vicende personali. Se si seleziona all’interno del *Canzoniere* un corpus di componimenti in cui compaiano lemmi come *legge, fren/freno, giogo, catena/e, impaccio, libertà/libertade* si leggono sonetti come RVF 8 in cui l’io lirico, accomunando il suo destino a quello degli animali in gabbia, dice di mal sopportare la *catena* dell’amore che lo lega a Laura¹; oppure RVF 76, dove pur dicendo di essersi appena liberato dalla prigionia d’amore, recrimina per i suoi effetti disastrosi che ancora porta sulla pelle²; ma anche canzoni come RVF 270, dove nell’ultima strofa che precede il congedo si chiede perché mai Dio l’abbia privato di Laura così presto, liberandolo da un nodo che rimpiangere, offrendogli una libertà di cui non sa che farsi³.

Due ulteriori osservazioni. La prima è sulla contrapposizione *fuoco/ghiaccio* ripresa dal Petrarca: come già notato anche nel commento a *Rime* 21, se nel modello è una alternanza/compresenza interna all’io lirico (e.g. cfr. RVF 134, v. 4 “...ardo e son un ghiaccio”), nella Stampa si divide tra l’amante (tutta fuoco) e l’amato (tutto ghiaccio) e diventa un modo in più per rappresentare la diversità e l’inconciliabilità di fondo tra i protagonisti delle *Rime*.

La seconda è sul paragone che troviamo nella prima terzina tra l’io lirico e l’atleta dalla forza leggendaria Milone di Crotone, vissuto nel VI sec. a.C. Lascia sempre spiazzati l’uso che la Stampa fa della mitologia e dei rimandi all’antichità classica. Nei suoi sonetti questi elementi perdono tutta la loro austerità e diventano uno strano ibrido tra una favola, un proverbio e un aneddoto: sembra trattarli come tessere di una base

¹ RVF 8, vv. 13 - 14 “Io qual in forza altrui presso a l’extremo / riman legato con maggior catena.”

² RVF 76, vv. 9 - 11 “Et come vero pregioniero afflicto / de le catene mie gran parte porto, / e ’l cor ne gli occhi et ne la fronte ò scritto.”

³ RVF 270, vv. 95 - 98 “Quel’uno è rotto; e ’n libertà non godo / ma piango et grido: “Ahi nobil pellegrina, / qual sententia divina / me legò inanzi, et te prima disciolse?”

culturale comune tra lei e i lettori, come fossero così noti da poter essere scritti, usando una metafora, *con la mano sinistra*, buttandoli là, nei versi, come strizzate d'occhio fatte al lettore sicura che chiunque lui o lei sia vi si riconoscerà. Riferendosi a questo passo, Baldacci afferma:

Quand'ella scriveva all'amante (e proprio come nei termini di una corrispondenza epistolare) [segue citazione da *Rime* 41, vv. 9 - 11] la forza vera e la novità son tutte in quella digressione apparentemente retorica, *le spalle di Milone*, risolta nei termini di un linguaggio parlato, perfino prosastico e pur veemente.

Personalmente in queste digressioni non vedo una vera e propria "risoluzione", che presupporrebbe un vocabolario allargato e dotato di una sua coerenza espressiva interna, ma degli "innesti" di cultura classica in un contesto che nei vv. 9 - 11 ha effettivamente molto in comune con il "linguaggio parlato" (cfr. quanto detto nel capitolo introduttivo a questa tesi): trovo che lo scarto tra il passaggio in cui si cita *Milone* e il resto del sonetto sia ben percepibile nella sua "stranezza", anche perché la prima terzina segue due quartine che ruotano attorno a temi cari al petrarchismo e in cui anche il lessico è evidentemente debitore dei *Fragmenta*¹. In sostanza nel giro di undici versi la Stampa mescola la lingua poetica del suo secolo, le cadenze del linguaggio parlato e una citazione dotta probabilmente prelevata da Diodoro Siculo² creando un *composto* linguisticamente molto *instabile* ed una tensione formale affascinante, che non ha precedenti nell'universo poetico così impostato del petrarchismo. In parte Baldacci coglie comunque nel segno, perché è davvero sorprendente come la Stampa riesca a giustapporre più registri senza provocare effetti parodici o ironici, ma anzi riuscendo a mantenere sempre un tono mediamente tragico e mediamente "convincente": si avverte infatti la naturalezza, l'innata sprezzatura con cui la Stampa propone nei suoi versi questa sovrapposizione di registri, quasi non si preoccupasse dello scarto che inevitabilmente andrà concretizzandosi tra loro (o non lo avvertisse). Da un punto di vista prettamente contenutistico, credo che la citazione di Milone sia da inquadrare in quel tentativo di auto-mitopoiesi che inerva l'intero macrotesto delle *Rime*³: la Stampa sta instaurando un parallelismo tra la sua vicenda amorosa e un uomo la cui forza è avvolta nel mito, suggerendo tra le righe che anche nella *sua* forza di amante ci sono elementi straordinari. È vero che la poetessa afferma

¹ Ci soffermeremo su questo aspetto nel capitolo dedicato all'intertesualità.

² È il primo (e più importante) storico a narrare della forza di Milone, del suo coinvolgimento nelle guerre che interessarono la Magna Grecia nel VI sec., e delle sue numerose vittorie alle Olimpiadi.

³ Ed è molto interessante che, senza preoccuparsi del genere, in questo caso ricorra ad un esempio maschile.

di *non* avere la forza di Milone, ma è vero anche che questo rappresentarsi sempre al limite delle proprie possibilità aumenta la tragicità del suo *alter ego* poetico.

Il sonetto, tutto giocato sul tema del parallelismo/contrasto tra l'io lirico e l'amato, riprende nei primi due versi una soluzione stilistica già incontra nel precedente *Rime* 40: per marcare il parallelismo tra i due personaggi del componimento si ripete lo stesso verbo, lì *turbare*, qui *distringere*¹/*stringere*, riferendolo prima all'amato e poi all'amante. A differenza di quanto avviene in *Rime* 40 però, qui il parallelismo continua in modo più serrato e incalzante (e un po' schematico, tendente all'*enumeratio*): la seconda quartina è bipartita al suo intendo dal doppio chiasmo *io - voi - voi - io* ai vv. 5 e 6 e poi ai vv. 7 e 8; e anche nella prima terzina è di nuovo presente il contrasto tra il *Voi* del v. 9 e l'*io* del v.11. Nella seconda terzina, la ripetizione anaforica del nesso *forse ch'un* ai vv. 13 e 14 mostra nell'apparente couplet conclusivo un ritorno del gusto per il *fulmen in clausola* che più volte abbiamo sottolineato nei primi sonetti della raccolta. Oltre ai parallelismi già evidenziati segnaliamo anche la struttura a doppio *colon* "d'una in altra pena / [...] d'uno in altro impaccio" tra i versi 3 e 4. Sono presenti due dittologie: "stringe e affrena" al v. 2; "debile e fral" al v. 11, segno di una versificazione petrarchista nei modi prima ancora che nel lessico.

Spostando l'attenzione sui rimanti, si segnalano *laccio : impaccio : ghiaccio* ai vv. 1, 4 e 5, tutti mutuati dal già citato RVF 134 e usati già dalla Stampa in *Rime* 27. Sia il modello petrarchesco, sia *Rime* 27, sia *Rime* 41 sono sonetti giocati sul contrasto e sull'*enumeratio*, quasi che la ripresa stilistica vincolasse la scelta dei rimanti. Si noti anche la rima grammaticale (ed era impossibile fare altrimenti, vista la difficoltà di accesso a rimanti in *-arle*) *portarle : osservarle : mutarle* ai vv. 9, 11 e 13.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Difficile cogliere rimandi diretti oltre a quelli già segnalati in corpo al commento, anche se il lessico è diffusamente petrarchesco specie nell'aggettivazione: *miserio*, *stanca*², *debile*, *fral*. Per le altre categorie grammaticali *laccio*, *affrena*, *pena*, *impaccio*, *foco*, *ghiaccio*.

Il verbo *distringere* (v. 1) è assente nei *Fragmenta* ma compare in una sola occorrenza in Bembo, *Rime*, 5, v. 8 "man d'avorio, che i cor distingue e fura". È altresì caratteristico della lirica pre-petrarchesca: se ne trovano 4 occorrenze in Giacomo da Lentini (nelle canzoni *Meravigliosamente*, v. 2; *Guiderdone aspetto avere*, v. 47; *S'io doglio no è meraviglia*, v. 14; nel sonetto *Chi non avesse mai veduto foco*, v. 13) e una anche nelle *Rime* di Dante (nella canzone *Doglia mi reca ne lo core ardire*, v. 86), oltre che in Guittone e Cino da Pistoia.

¹ Il prefisso *di-*, usato anche in *Rime* 40 nel verbo *disfogar* (v. 13), è aggiunto anche qui per ragioni presumibilmente inferibili al computo sillabico del verso.

² Mentre il parallelo (e fonicamente simile) *franca* è stampiano.

XLVII.

Io son da l'aspettar omai sì stanca,
sì vinta dal dolor e dal disio,
per la sì poca fede e molto oblio
di chi del suo tornar, lassa, mi manca, 4

che lei, che 'l mondo impalidisce e 'mbianca
con la sua falce e dà l'ultimo fio,
chiamo talor per refrigerio mio,
sì 'l dolor nel mio petto si rinfranca. 8

Ed ella si fa sorda al mio chiamare,
schernendo i miei pensier fallaci e folli,
come sta sordo anch'egli al suo tornare. 11

Così col pianto, ond'ho gli occhi miei molli,
fo pietose quest'onde e questo mare;
ed ei si vive lieto ne' suoi colli. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo

v. 1, *da l'aspettar*. Per l'attesa (del ritorno di Collaltino).

v. 4, *Di chi...manca*. Letteralmente: Di quello (Collaltino) che mi rende mancante, povera me, del suo ritorno. L'uso del verbo manca, come fa notare anche Baldacci¹ lascia pensare a una promessa mancata, non mantenuta da Collaltino.

v. 5, *lei*. La Morte.

vv. 5 - 6, *che 'l mondo...falce*. Baldacci: "la morte che su tutto diffonde il suo squallido pallore.". Aggiungerei una sfumatura legata alla paura, in quanto ella causa questi effetti con la falce.

v. 6, *e dà l'ultimo fio*. Baldacci: "infligge l'ultima pena".

v. 8, *'l dolor...si rinfranca*. Baldacci: "acquista nuovo vigore".

v. 11, *come sta sordo...tornare*. Collaltino è sordo verso l'io lirico che gli implora di tornare.

v. 13, *questo mare*. Il mare Adriatico che bagna Venezia.

v. 14, *ne' suoi colli*. Il feudo dei Collalto, nella marca trevigiana.

Commento.

Il sonetto descrive molto bene un tema chiave delle *Rime*, quello che si potrebbe definire come il senso di una "lontananza nella vicinanza". Stando con un occhio puntato sulla vicenda biografica della Stampa e l'altro sulla sua trasposizione poetica,

¹ Baldacci 1957, note a p. 118. Così anche le altre citazioni da Baldacci in questo commento.

sappiamo che la poetessa ha avuto in un passato non troppo lontano una relazione con Collaltino (al v. 4 infatti si parla del suo *tornar*, non “arrivar”), e che egli l’ha abbandonata. L’ha abbandonata sì, ma non definitivamente; le ha promesso il suo ritorno ma poi l’ha lasciata senza ulteriori sue notizie per molto tempo (perciò l’io lirico si trova ad aver “si poca fede” che egli torni, e descrive la sua assenza come un vuoto, un *oblio*, una mancanza anche di informazioni che lo riguardino). Collaltino però ora non è più geograficamente così lontano, in quanto dal v. 14 sappiamo che non è più in Francia¹ come si diceva nelle precedenti poesie ma nei “suoi colli” nel feudo dei Collalto; eppure allo stesso tempo l’io lirico sente di non averlo nemmeno così vicino come vorrebbe, dato che egli pare intenzionato a rimanersene nel suo feudo senza far visita alla Stampa a Venezia: tutto ciò alla poetessa doveva suonare come un dispetto, un capriccio del suo amato e più in generale una beffarda risata del destino verso la sua vita. Essere a un passo dalla meta senza avere la soddisfazione di raggiungerla. Il senso di frustrazione² è tale che l’io lirico chiama in causa addirittura la Morte anche perché in *Rime* 47³ l’io lirico ha davanti agli occhi un simbolo della sua sconfitta amorosa: la lontananza/distanza fisica tra Collalto e Venezia⁴. Da un lato le due città sono così vicine che i due amanti parrebbero poter comunicare a voce da un posto all’altro (si noti l’insistenza sul tema del chiamare, delle voci, e delle preghiere udite ma non esaudite: la Morte e Collaltino sono definiti *sordi* non perché non sentano ma perché paiono *non voler* sentire); dall’altro lato sono così distanti, inconciliabili, come lo sono tra loro in natura le onde del mare e le colline (v. 14). L’io lirico in questo sonetto ha davanti a sé una *mise en abyme* della sua vicenda amorosa ed avverte con più drammatica (e autenticamente⁵ lirica) chiarezza che ella, dal rapporto amoroso con Collaltino, ha già avuto il massimo al quale poteva aspirare, e che, come nel paradosso di Achille e la Tartaruga, malgrado lei si sforzi per colmarla ci sarà sempre una distanza tra lei e l’amato.

Quella che vediamo in *Rime* 47 è una Stampa quindi consapevole dei propri limiti, e vale la pena soffermarsi in questo senso sul modo con cui la Morte risponde (anzi, non risponde) all’io lirico: la Morte, invocata nella seconda quartina con tutti i crismi (non viene nominata direttamente ma attraverso la *mise en relief* del pronome *lei*

¹ Ricordiamo in *Rime* 10 la menzione di Rodano e Garonna.

² Oltre tutto Collaltino si dava alla Stampa in quanto ella era cortigiana, ma le negava una relazione amorosa e tanto più un matrimonio.

³ Ma già anche in *Rime* 33. Vedi seguito del commento.

⁴ Venezia e Collalto distano poco più 60 km.

⁵ Sono considerazioni che lambiscono sempre il confine del gusto personale, ma sonetti in sonetti come *Rime* 47 io vedo almeno un briciolo di quel “senso di una vera e grande lirica” che secondo Baldacci (Baldacci 1957, p. 106) alla Stampa è precluso.

all'inizio del v. 5 e la successiva perifrasi dal tono molto sostenuto e grave), reagisce nella prima terzina con una risata di scherno per i “pensier fallaci e folli”. Sembra trattare l'io lirico come una sprovvéduta, come una che non sa nemmeno le conseguenze di ciò sta chiedendo, e, in un certo senso, la Morte sta deridendo *in toto* l'idea che una donna umile come l'io lirico possa desiderare per lei una fine nobile, da eroina tragica, come il suicidio per amore: ciò dimostra, a mio avviso, una sincera consapevolezza di sé da parte della poetessa che è molto toccante.

Trovo che questo sonetto, dal punto di vista formale, sia particolarmente ben riuscito rispetto alla media dei sonetti delle *Rime*, grazie anche ad una coerenza compositiva sostenuta dal primo all'ultimo verso. Tutta la poesia è giocata (come spesso accade nel canzoniere stampiano) su una logica oppositiva/contrastiva. Ciò emerge soprattutto dalle scelte lessicali¹, dove sono presenti numerose antinomie semantiche più o meno esatte: *aspettar* v. 1 - *tornar* v. 4 (e *tornare* v. 11); *stanca* v. 1 - *rinfranca* v. 8 (peraltro rimanti); “poca fede e molto oblio” in dittologia al v. 3; *chiamo* v. 7 (ma anche *chiamare* v. 9) - *sorda* v. 9 (e *sordo* v. 11); *schernendo* v. 10 - *pianto* v. 12; *pietose* v. 13 - *lieto* v. 14; *onde* (e *mare*) v. 13 - *colli* v. 14.

Sempre sulla stessa scia, si noti la distribuzione dei temi all'interno delle partizioni e il modo in cui vengono trattati. La prima quartina, dedicata all'io lirico, si apre con *Io*, mentre la seconda, nella quale è descritta la Morte, si apre con *lei*; allo stesso modo sono gestite le due terzine: la prima ospita il confronto tra la Morte e Collaltino, mettendone in luce la somiglianza attraverso la ripetizione dell'aggettivo *sorda/sordo* (vv. 9 e 11); la seconda quello tra l'io lirico e Collaltino.

Anche i singoli accorgimenti stilistici sono spesso azzeccati. La comparsa della Morte ai vv. 5 e 6 è resa attraverso la descrizione icastica di tre azioni disposte in *tricolon*: palesandosi armata di falce *'mpalidisce*, fa impallidire, cioè spaventa; poi, con più intensità (o forse con un riferimento al passare del tempo, alla vecchiaia), *'mbianca*; in fine, svolge il suo compito, dando *l'ultimo fio*. La scelta dell'aggettivazione per le dittologie, a differenza del solito, sembra guidata da criteri formali: “dal dolor e dal disio” al v. 2; la parte isolata del di *tricolon* “ ‘mpalidisce e ‘mbianca” al v. 5 e in fine “fallaci e folli” al v. 10 presentano tutte allitterazioni.

Nei rimanti, si segnala la rima ricca *chiamare : mare* ai vv. 9 e 13.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

In *Rime* 47 è possibile cogliere dei riferimenti ad alcune delle poesie fin qui commentate. Il rimando più decisivo è a *Rime* 33 (*Quando sarete mai sazie e satolle...*) che condivide con questo la *causa scribendi*, la lontananza nella vicinanza.

¹ Dove spesso la Stampa lascia a desiderare. Sono in vero presenti alcune ripetizioni (*dolor* vv. 2 e 8; *tornar* vv. 4 e 11), ma nulla di eclatante.

Le somiglianze tra *Rime* 47 e RIME 33 non si limitano all'occasione che li ha ispirati. In entrambe le poesie vi è un senso di attesa infruttuosa che conduce ad un immaginario tetro che in *Rime* 33 rinvia alla vecchiaia (“saran bianchi / questi crin”, *Rime* 33, vv. 12 e 13) mentre qui è chiamata in causa direttamente la Morte, invocata nella seconda quartina; oltre a ciò in entrambi i componimenti c'è il richiamo diretto al *colle*/feudo dei Collalto, che designa in senso strettamente fisico appunto le terre dei Collalto e non è *senhal* dell'amato.¹

Il ricorso ad un comune repertorio di immagini è accompagnato anche da una ingente ripresa del lessico: *Rime* 47, v. 1 *stanca* - *Rime* 33, v. 14 *stanchi*²; v. 3 “sì poca fede” - vv. 7 e 8 “la spene / ch'era sì poca”; v. 4 *lassa* - v. 12 *lassa*; v. 4 *manca* - v. 10 *manchi*; v. 5 '*mbianca* - v. 12 *bianchi*³; v. 8 “mio petto - v. 5 “petto mio”; v. 12 “occhi miei molli” - v. 5 “pianto molle”; v. 13 *pietose* - v. 8 *pietose*; oltre al già notato riferimento al *colle*.

L'uso del termine *refrigerio* al v. 7 rimanda a *Rime* 17 (*Io non vi invidio punto angeli santi*) dove è però il contemplare Collaltino a dare refrigerio e pace all'io lirico; il riferimento alle *onde* del v. 14 fa pensare invece a *Rime* 40 (*Onde, che questo mar turbate spesso*, v. 1)

Per quanto riguarda i rimandi ai *Fragmenta*:

v. 1, *Io son da l'aspettar omai sì stanca*. Ricalca RVFV96, v. 1 “Io son de l'aspettar omai sì vinto”; ma anche RVF74, v. 1 “Io son già stanco di pensar sì come” ed RVF 267, vv. 7 e 8 “perché mai veder lei / di qua non spero e l'aspettar m'è noia”. Il tema dell'attesa infruttuosa è ben attestato nei *Fragmenta*.

v. 5, '*mpalidisce*. Il sintagma di stampo oraziano “palida Morte” (Orazio, *Odi*, I, 4, 13) è in RVF 332, v. 29.

v. 5, '*mbianca*. Nei *Fragmenta* ad “imbiancare” gli innamorati è Amore. RVF 57, v. 4 “a quel crudel che ' suoi seguaci imbanca”. Il calco questa volta è ovidiano (Ovidio, *Ars Amatoria*, I, 729 “Palleat omnis amans”).

v. 10, *pensier fallaci e folli*. RVF 273, v. 10 “non seguir più penser vago fallace”.

¹ *Rime* 33, v. 4 “ch'ora illustrate il vostro amato colle”; in modo ancora più chiaro *Rime* 47, v. 14 “ed ei si vive lieto ne' suoi colli.”

² Da qui in poi, sempre il primo esempio da *Rime* 47 e il secondo da *Rime* 33.

³ Da questo confronto pare possibile che nel verbo “imbiancare” ci sia una allusione all'invecchiamento.

XLVIII.

Come l'augel, ch'a Febo è grato tanto,
sovra Meandro, ove suol far soggiorno,
quando s'accosta il suo ultimo giorno,
move più dolci le querele e 'l canto, 4

tal io, lontana dal bel viso santo,
sovra il superbo d'Adria e ricco corno,
morte, téma ed orror avendo intorno,
affino, lassa, le querele e 'l pianto. 8

E sono in questo a quell'uccel minore:
che per quella, onde venne, istessa traccia
ritorna a Febo il suo diletto olore; 11

ed io, perché morendo mi disfaccia,
non pur non torno a star col mio signore,
ma temo che di me tutto gli spiaccia. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo

v. 1, *come l'augel...tanto*. L'uccello grato ad Apollo è il cigno.

v. 2, *sovra Meandro*. Lungo il Meandro, fiume turco che sfocia nel mar Egeo nei pressi di Mileto. Sul perché la Stampa citi proprio questo fiume, ci pronunceremo nel commento.

vv. 3 - 4, *quando s'accosta... 'l canto*. La Stampa fa riferimento alla credenza che il cigno reale (*cygnus olor*), muto nel corso della sua vita e per questo noto volgarmente come "cigno muto", canti nell'attimo prima di morire.

v. 6, *corno*. Lembo di terra, quindi città. La Stampa si riferisce a Venezia, superba e ricca città che si affaccia sull'Adriatico: se *superbo* e *ricco* sono due aggettivi molto azzeccati per descrivere la nobile città lagunare, altrettanto felice non è la scelta del termine *corno*, presa probabilmente per rendere l'idea dell'insinuarsi di Venezia nel mare.

v. 8, *affino*. Baldacci¹: "porto al colmo dell'intensità".

vv. 9 - 11. Terzina dalla parafrasi non immediata. *Olore* al v. 11 è latinismo per *cigno*. La *traccia*, rimante del v. 10 (e sulla natura della quale, pur proponendo una sua parafrasi, Baldacci non si esprime), è da supporre sia *l'aria* dove il canto del cigno si spande ed elemento naturale concettualmente più vicino agli uccelli. Rendiamo allora i vv. 9 - 11 in questo modo: "E io sono minore rispetto a quell'uccello solo in questo: che il cigno, attraverso l'aria dalla quale provenne/ebbe origine/discese sulla terra (essendo un uccello) spandendo il suo canto e morendo se ne ritorna da Febo, essendo a lui caro."

¹ Baldacci 1957, note a p. 119.

v. 12, *perché*. Concessivo, parafrasa *benché*.

v. 13, *non pur*. Non solo. La successiva ripetizione di *non* complica la lettura.

Commento.

Dopo aver letto un sonetto come *Rime* 48, la prima cosa che viene spontaneo fare è cercare di rintracciare le fonti letterarie che ne hanno ispirato la scrittura. In un canzoniere monotematico e spesso monocorde nell'immaginario e nella resa stilistica come quello della *Stampa*, trovare riferimenti prima al fiume Meandro (nel quale si è soliti identificare lo *Scamandro*, fiume che attraversa la pianura della Troia omerica), poi alla tradizione già classica secondo cui il cigno morente spira cantando per un'ultima volta, e trovare in fine al v. 11 un ricercatissimo¹ latinismo come *olore* al posto del più comune *cigno* deve far pensare almeno ad una fonte diretta dalla quale la *Stampa* deve aver attinto.

La principale fonte, nella quale è possibile individuare tutti e tre gli indizi sopra citati, è nei bellissimi versi iniziali dell'Epistola 7 delle *Eroidi* di Ovidio: quella di Didone rivolta ad Enea. Nei primi quattro distici elegiaci del testo ovidiano vediamo comparire il mito del canto del cigno, l'uso appunto di *olor* per indicare il cigno, ma soprattutto il fatto che l'animale muoia sulle acque del Meandro (che spiega il motivo per cui il fiume appare in *Rime* 48)²:

Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae;
Quae legis, a nobis ultima uerba legis.
Sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis
Ad uada Maeandri concinit albus olor.
Nec quia te nostra sperem prece posse moueri,
Adloquor (aduerso mouimus ista deo),
Sed merita et famam corpusque animumque pudicum
Cum male perdiderim, perdere uerba leue est.³

¹ *Hapax* nella lirica italiana. Rimediamo al clamoroso fraintendimento del Ceriello che parafrasa *olore* con *odore* (?!). Cfr. *Stampa* 1954, p. 154.

² La prima ad accorgersi della parentela tra questo sonetto e la settima delle *Eroidi* è stata Patricia Philippy (cfr. Philippy 1992).

³ Accogli, discendente di Dardano, la supplica di Elissa destinata a morire.

Queste, sono le ultime nostre parole che leggi.

Così, quando il fato lo chiama a sé, molle sull'erba umida

Delle paludi del Meandro, canta il bianco cigno.

Né ti scrivo (e lo faccio andando contro il volere del dio)

Perché spero con la mia preghiera di poterti commuovere.

Ma, tutti i miei meriti e l'onore e la purezza di anima e corpo

Avendo ormai già sprecato malamente, sprecare parole non sarà grave.

(Trad. nostra).

Alla luce di questo passo e del riferimento al fiume che scorreva presso Troia, si spiega forse anche la scelta della poetessa di riferirsi al Venezia con l'aggettivo *superbo*: cfr. *Inf.*, I, v. 74 "poiché 'l superbo Ilion fu combusto".

È comunque evidente che la Stampa in questi otto versi non va cercando solo un repertorio di lessico e immagini ai cui attingere, ma ella si identifica nella figura di Didone/Elissa, in quanto donna¹ ed in quanto amante dal destino infelice. Anche lei come la regina cartaginese, devastata dalle pene d'amore, si rivolge all'amato disperando nella sua commozione; anche lei ha ben presente (per motivi ovviamente diversi rispetto a Didone, la quale nel mito tradisce la sua promessa di fedeltà al marito defunto) di aver perso il "corpusque animumque pudicium", e non solo per via della sua vita di corte ma anche per la totale sottomissione amorosa a Collaltino professata nelle *Rime*² a dispetto di tutte le sofferenze che egli le causa; anche lei, come confessato già nell'introduzione alle *Rime*, teme, coi suoi versi a Collaltino, di aver sprecato parole.

Il mito del canto del cigno; il legame tra l'uccello, Apollo e la poesia; lo sfondo con l'ambientazione fluviale compaiono in modo solo tangente in Petrarca. Anche i petrarchisti più noti non sembrano fare uso di questi *topoi*, seppur due casi si attestano nelle sole *Rime* di Giovanni Della Casa; in alcuni³ petrarchisti minori invece il cigno sembra godere di una certa fortuna. Il rimando a Petrarca è in RVF 23, la cosiddetta "canzone delle metamorfosi", dove nel v. 60 l'io lirico dice di essersi ritrovato trasformato in un cigno per via del troppo amore per Laura ("ond'io presi col suon⁴ color d'un cigno"). Per quanto riguarda il Della Casa, il poeta usa la metafora del canto del cigno in due sonetti, il 35 e il 53. Riportiamo di seguito i passi che ci interessano:

Sola per cui tanto d'Apollo calme,
sacro cigno sublime, che sarebbe
oggi altramente d'ogni pregio indegno.⁵

¹ Significativo che di tutte le opere del corpus ovidiano la Stampa abbia deciso di ispirarsi alle *Eroidi*, opera nella quale le donne sono protagoniste.

² Fatto salvo qualche guizzo di autoconsapevolezza, troppo raro però per essere un vero controcanto.

³ Segnaliamo come esempi le occorrenze in Giolito 1545 - 2001 (cfr. commento a *Rime* 31), sicuri di non esaurire il repertorio ma volendo dare un'idea dell'uso di questa immagine in un ambiente culturale vicino alla Stampa. Il sonetto 19 di Giulio Camillo al v. 13 recita "Ogni riva fiori, cantò ogni cigno". Un sonetto del Molza, il quinto nell'ordine dell'antologia, si riferisce al v. 14 al poeta Annibal Caro chiamandolo "cigno gentile". Vincenzo Quirino chiude una sua ottava narrativa (componimento I nell'antologia, ottava II) con il v. "Qual cigno farò che piange e more". Il sonetto 7 di Lodovico Domenichi, dedicato al fiume Brenta, si apre con questi versi "Lungo le rive tue canti ogni cigno / E parimente ogni amoroso augello, / Brenta".

⁴ *Suon* è da intendere voce, e quindi anche voce poetica, canto.

⁵ *Sola* è riferito alla voce citata nel v. 11. Parafrasi: È solo per quella voce, oh sacro cigno sublime, che mi interessai così all'arte di Apollo, la quale oggi, se non fosse per quella voce, non sarebbe degna di alcun pregio.

(Della Casa, *Rime*, 35, v. 12-14)

Varchi, Ippocrene il nobil cigno alberga
che 'n Adria mise le sue eterne piume,
a la cui fama, al cui chiaro volume
non fia che 'l tempo mai tenebre asperga.

Ma io palustre augel, che poco s'erga
su l'ale, sembro, o luce inferma e lume
ch'a leve aura vacille, e si consume:
né pò lauro innestar, caduca verga

d'ignobil selva. Dunque i versi, ond'io
dolci di me ma false udi' novelle,
amor dettovvi e non giudicio: e poi

la mia casetta umil chiusa è d'oblio.
Quanto dianzi perdeo Venezia e noi
Apollo in voi restauri e rinovelle.¹
(Della Casa, *Rime*, 53)

Nel Della Casa il *cigno* che con il suo canto rende onore ad Apollo e a Venezia è Pietro Bembo. Si tratta di due sonetti, improntati su una professione di modestia, che sanciscono il passaggio del testimone tra il Bembo e il Della Casa per la carica ufficiosa di “primo poeta lirico della nazione”: il poeta li scrive in risposta il primo ad un sonetto del Bembo, il secondo ad uno del Varchi, che elogiano le sue doti poetiche. Tanto i raffinati sonetti dellacasiani quanto i più dimessi componimenti dei petrarchisti veneti della *giolitura* (Giolito 1545 - 2001) usano l'immagine del canto del cigno per tessere le lodi vuoti di un poeta, vuoti di un fiume, ma comunque sempre in un contesto encomiastico. Questo breve *excursus* sul valore del cigno nei petrarchisti è funzionale a far notare che la Stampa, al netto del modello delle *Eroidi*, paragonando il suo canto poetico a quello di un cigno, tenta anche di rivendicare il valore alto dei versi. Oltre tutto la Stampa stessa in *Rime* 255 (un sonetto che si trova tra le cosiddette “rime d'occasione”) elogerà un poeta, la cui identità è sconosciuta, definendolo al v. 13

¹ Parafraresi: Oh Benedetto Varchi, il nobile cigno che a Venezia mise le sue penne destinate ad essere immortali, se ne sta sul fiume Ippocrene (fiume dell'Elicona), e non sia mai che le tenebre oscurino la sua fama e la sua grandezza. Ed io a confronto con lui sembro un uccello palustre che si innalza poco con le sue ali, o una luce debole, un lume che vacilla e si consuma con un'aria lieve, e tantomeno il lauro potrebbe innestarsi (in me), tronco caduto di una foresta ignobile. Dunque quei versi per via dei quali ho sentito di me voci lusinghiere ma false, li ho scritti per voi per amore, e non pensando a cosa facevo (ovvero sia cimentarsi nell'arte in cui il *cigno* tanto primeggia): e poi la mia umile casetta è chiusa poiché tutti si sono dimenticati di me. Ciò che prima Venezia e poi noi perdemmo (cioè la buona poesia) in voi la restauri e la rinnovi Apollo.

“cigno gentil”: “Voi per voi sol potete al ciel salire / cigno gentil, sì ch’altri non v’ha parte: / così potess’io il vostro vol seguire”.

Soffermandosi più da vicino su *Rime* 48 si nota però che, nonostante il lodevole sforzo erudito di citare un bellissimo passo dell’Ovidio minore e il rifarsi ad un’idea di canto alto, nobile, in un certo senso anche decadente, il sonetto riporta comunque alcuni degli ormai famosi *tic* stilistici stampiani. Subito al v. 1 vediamo come l’ordine normale del sintagma “tanto grato” sia invertito in “grato tanto” per esigenze di rima, esigenze che spesso piegano le scelte stilistiche della poetessa. Stride un po’, soprattutto se comparato ai versi ovidiani, anche il secondo emistichio del v. 2 “ove suol far soggiorno”: non replica la mollezza del cigno accasciato sull’erba umida della settima *Eroide*, ed aggiunge poco al precedente “sopra Meandro”. Un po’ troppo esibito è anche il parallelismo tra il v. 4 e il v. 8 con la ripetizione del termine *querele* nelle dittologie che chiudono le quartine: ma sappiamo quanto le ripetizioni di lemmi siano un punto focale della versificazione stampiana.

Il v. 9 è invece quasi un’autocitazione da *Rime* 17, altro sonetto giocato su un paragone che in fine di componimento diventa contrasto¹ che al v. 12 recita: “In questo sol vincete il mio gioire”: in *Rime* 17 però la svolta finale è secca e sta tutta in tre versi con grande efficacia, qui in *Rime* 48 in l’effetto del *fulmen in clausola* si perde nei sei versi delle terzine. La prima delle due ha una parafrasi piuttosto oscura (che abbiamo tentato di sciogliere nelle note esplicative ai versi), dovuta alla ricercatezza dei termini utilizzati (*olore*, di cui si è già detto) e al loro uso in senso lato (*traccia per aria*, che rimanda un po’ all’uso dantesco del termine *mezzo* per indicare l’aria e l’atmosfera, cfr. *Purg.*, I, 13 - 15 “Dolce color d’oriental zaffiro, / che s’accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo); in più, al v. 11, l’ordine dei sintagmi segue il costruito alla latina “VOS”, verbo - oggetto - soggetto. Per contrasto, la seconda terzina invece suona un po’ dimessa: gli ultimi due versi hanno un ritmo piuttosto franto, singhiozzante (16 parole nei soli vv. 13 e 14) che risalta ancora di più per via della solennità della terzina precedente.

Tra le figure retoriche, oltre alle già segnalate dittologie, segnaliamo anche il *tricolon* “morte, téma ed orror” al v. 7. Nei rimanti, si noti la rima ricca *soggiorno* : *giorno* dei vv. 2 e 3.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 3, *ultimo giorno*. Nel Canzoniere si sprecano i riferimenti all’”ultimo dì”. Per un rinvio lessicale più preciso cfr. RVF251, v. 14 “prego non tardi ’l mio ultimo giorno”.

¹ “Io non vi invidio punto, angeli santi...”

v. 4 e v. 8, *querele*. Il termine compare in RVF 217, v. 1 “Già desiai con sì giusta querela” e in RVF 360, v. 23 “Tante et sì gravi et sì giuste querele”. Il nesso “giuste querele” è presente alla Stampa, che lo usa in *Rime* 67, v. 1 “Chi porterà le mie giuste querele”, in *Rime* 68, v. 29 “e chi move le giuste mie querele”. Possibile dunque che l’uso di *querele* al posto, per dire, dell’isometrico *lamenti* sia da considerarsi un petrarchismo.

vv. 9 e 14, *traccia* : *spiaccia*. La rima, difficile, è già in RVF 178.

XLIX.

Qual sempre a' miei disir contraria sorte
fra la spiga e la man mi s'è tramessa,
sì che la gioia, che mi fu promessa,
tarda tanto a venir per darmi morte? 4

Le mie due vive, due fideate scorte,
il signor mio, anzi l'anima stessa,
l'imagin, che nel cor m'è sempre impressa,
perché non batte omai, lassa, a le porte? 8

L'alma allargata a questa nova speme,
che ristretta nel duol predea vigore,
mancherà tosto certo, se non viene. 11

E saran de' miracoli d'Amore,
ch'un'ombra breve di sperato bene
tolga altrui vita, e dia vita il dolore. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *fra la ... trasmessa*. Si è frapposta come ostacolo fra la spiga (Collaltino) che voglio cogliere e la mia mano. L'immagine è ripresa da RVF 56, v. 8 "tra la spiga e la man qual muro è messo?". Tutto il sonetto è una specie di rielaborazione/commento di RVF 56.

v. 3, *gioia*. È la gioia di rivedere Collaltino. Cfr. il commento a *Rime* 47, dove si parlava delle promesse mancate di Collaltino.

v. 4, *per darmi morte*. Per uccidermi. La resa stilistica della quartina (ma in generale del sonetto) è piuttosto faticosa: la Stampa intende dire che la lunga attesa nella speranza Collaltino ritorni la sta uccidendo, anticipando così le conclusioni dell'ultima terzina.

v. 5, *scorte*. Le due guide sicure sono gli occhi di Collaltino

v. 9, *allargata a*. Allargata da. Altro esempio di sintassi pesante. Il complemento d'agente introdotto da *a* può forse ricordare il costrutto latino *a/ab* + ablativo. Più probabile la scelta sia dovuta a ragioni metriche (**allargata da* sono cinque sillabe metriche, *allargata a* sono quattro per via della sinalefe).

v. 10, *che ristretta ... vigore*. Baldacci parafrasa così i vv. 9 e 10¹: "facendosi forza e quasi riuscendo meglio a trattenere gli spiriti vitali che potranno invece per la gran gioia smarrirsi.". Per un commento più dettagliato a questo verso, vedi commento.

¹ Baldacci 1957, note a p. 119.

Commento.

Rime 49 è una sorta di rifacimento di RVF 56, uno di quei luoghi dei *Fragmenta* in cui probabilmente la Stampa vedeva riflessa la sua esperienza amorosa. Lo riportiamo di seguito:

Se col cieco desir che 'l cor distrugge
contando l'ore no m'inganno io stesso,
ora mentre che parlo il tempo fugge
ch' a me fu insieme et a mercé promesso.

Qual ombra è sí crudel che 'l seme adugge,
ch' al disiato frutto era sí presso?
et dentro dal mio ovil qual fera rugge?
tra la spiga et la man qual muro è messo?

Lasso, nol so; ma sí conosco io bene
che per far piú dogliosa la mia vita
amor m' addusse in sí gioiosa spene.

Et or di quel ch' i' ò lecto mi sovene,
che 'nanzi al dí de l'ultima partita
huom beato chiamar non si convene.

Il motivo per cui la Stampa si riconosce nei versi appena letti è da cercare tanto nel tema del sonetto quanto nello stile. Innanzitutto Petrarca sembra fare riferimento, qui più che in altre poesie dei *Fragmenta*, a situazioni verosimili e che facilmente sono riconducibili anche alla vicenda biografica della Stampa: i commenti antichi (quello del Muratori, ma anche il Castelvetro) vi leggono un mancato appuntamento¹ tra l'io lirico/Petrarca e Laura, appuntamento che ella gli aveva promesso e al quale non s'è presentata scatenando così le riflessioni dell'io lirico sul tempo, che la sua impazienza sembra far scivolare via veloce. Inoltre la seconda quartina, dalla quale la Stampa ricalca la metafora della *spiga* e della *mano*, parla di quel senso di “beffa del destino” che è tanto presente in *Rime* 49 ma anche complessivamente nelle *Rime* (vedi anche, ad esempio, poco sopra *Rime* 47), e lo fa evocando immagini piuttosto semplici, umili, a onor del vero anche sgraziate (glielo rimprovera infatti il commento del Muratori, che dice che “il settimo verso [*quello dell'ovile e della fera, ndr.*] è il maggior difetto

¹ Nel commento MUR2, p. 75, Tassoni, spingendosi in una lettura esageratamente biografica del sonetto, dice addirittura che al v. 7 “altri interpretano *l'ovile* per la casa di Laura, e *la fera* per il marito di lei”. Non citando chi siano questi *altri*, questa interpretazione parallela potrebbe benissimo essere sua.

di questo sonetto”¹) che non è un caso incontrino il gusto di una poetessa come la Stampa. In RVF 56 Petrarca arriva a delle conclusioni che la Stampa pare, come vedremo, voler estremizzare.

Nella prima quartina, glissando sulle riflessioni sullo scorrere del tempo che incontra nel sonetto di Petrarca e tuttavia prelevandone in parte il lessico², la Stampa comincia subito a descrivere ciò che più le preme: la beffa del mancato arrivo di Collaltino. Per aumentarne il pathos, ricorre all’uso della domanda retorica, peraltro giustificata dalla sua presenza anche nel modello petrarchesco. Insiste sullo stesso tema (e con la stessa cornice sintattica interrogativa) anche la seconda quartina, ma, mancando qui l’appoggio a RVF 56 per lessico e repertorio di immagini, la resa stilistica è davvero approssimativa. I riferimenti a Collaltino si susseguono in modo disordinato: non si avverte uno schema compositivo nel susseguirsi di “vive [...] fidate scorte” (gli occhi, v. 5), *signor* (v. 6), *anima* (v. 6), *imagin* (v. 7) se non uno spostamento dal reale all’astratto che però non si sposa bene con il v. 8, dove si dice che l’immagine impalpabile del conte di Collalto dovrebbe, molto concretamente, “battere [...] a le porte”, cioè bussare alla porta. Non elegantissima nemmeno la scelta di quell’*anzi* al v. 6, con cui la poetessa pare rinnegare quanto scritto nell’emistichio di verso che lo precede³.

Le terzine, con uno stile che si fa più gnomico e precettivo⁴ man mano che ci si avvicina al quattordicesimo verso, riportano uno snodo tematico che trovo molto originale e che fa quasi rammaricare la Stampa non l’abbia esposto in un modo consono all’intuizione. Al di là della contrapposizione “alma allargata” dalla speranza/anima “ristretta” nel dolore dei vv. 9 e 10 che trovo di cattivo gusto fosse anche solo per la resa fonica dell’immagine (la ripetizione di -a- in “alma allargata” è quasi cacofonica), ciò che sorprende di più è la contrapposizione insita nell’ardito sillogismo dei vv. 12 e 13: se da una parte la gioia dovuta alla speranza di avere Collaltino conduce alla morte⁵, allora dall’altra il dolore dovuto alla rassegnazione di non averlo porta niente meno che

¹ *Ibid*, p. 75.

² Della prima quartina di RVF 56 troviamo i termini chiave *disir* e *promessa*; invece dalla seconda quartina è prelevata la metafora della spiga e della mano, il che dimostra come la Stampa sposti il *focus* tematico direttamente alla seconda quartina.

³ Ciononostante la Stampa vi ricorre più volte nelle *Rime*: *Rime* 14, v. 7 “due occhi, anzi strai”; *Rime* 24, vv. 9 - 10 “che possa dire, / anzi adombrar”; e vedremo in *Rime* 74, v. 8 “son poco o nulla, anzi son pace e gioia” *et alia*. È un espediente che ogni tanto usa anche il Petrarca, e.g. RVF 71, v. 106 “Canzon, tu non m’acqueti, anzi m’infiammi”.

⁴ In Stampa 1954, Ceriello, di solito avaro nei commenti, scrive riguardo l’ultima terzina: “la chiusa è un’arguzia, un freddo e astruso concettino”.

⁵ In RVF56, meno drasticamente, la vana speranza di avere Laura rende “più dogliosa” la vita (v. 10).

alla *vita*. Una affermazione tale può essere interpretata in due modi. Il primo è leggervi una delle tante attestazioni di *voluptas dolendi* che si trovano nelle *Rime*. Lo schema logico sarebbe il solito: amare Collaltino, per via della sua infedeltà e della sua incostanza nel sentimento, non è una passeggiata e anzi causa innumerevoli sofferenze, sofferenze che però attestano che si sta amando, e non si vuole rinunciare ad amare per nessun motivo, dunque nemmeno a soffrire. Tuttavia nei sonetti in cui l'io lirico fa professione di *voluptas dolendi* compare un sentimento di tenacia, di ostinazione, anche di lotta contro il destino che è esattamente l'opposto del senso di rassegnazione che leggiamo in *Rime* 49 (e nel già citato *Rime* 47, altro esempio di sonetto che potremmo chiamare “della rassegnazione”/“della beffa”). Se immaginiamo Collaltino come il nucleo centrale attorno al quale ruotano le *Rime*, la *voluptas dolendi* è un sentimento centripeto, una forma d'amore che dovrebbe portare l'io lirico ad avvicinarsi a Collaltino. Il dolore che qui *dà vita* all'io lirico sembra essere invece un dolore *centrifugo* e liberatorio (questa la seconda lettura dei vv. 13 - 14): la Stampa, chiusa (*ristretta*) nel suo dolore, pensando e ripensando alle sofferenze che Collaltino le causa, a quanto queste siano spropositate e ingiustificate rispetto alla devozione che ella gli riserva, riesce a covare un giusto rancore, una sacrosanta rabbia, che le dà la determinazione necessaria per allontanarsi dal campo di forze che la trascina verso Collaltino. Siamo sul terreno delle ipotesi (per non dire delle illazioni) ma forse sperimentare questo dolore, affrontarlo con coraggio senza che una inutile speranza (magari alimentata, nella vita reale della poetessa, dall'ennesima promessa da marinaio del Conte) vanifichi tutti gli sforzi fatti fin lì, l'avrebbe condotta ad una nuova vita da donna libera, diversa dalla suo triste destino di donna amante.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 5, *fidate scorte*. La *iunctura* è in RVF 277, v. 8 “e 'n dubbia via senza fidata scorta”.

v. 9, *L'alma allargata*. In RVF 47, l'io lirico, dopo molto tempo passato senza vedere Laura, cede al desiderio di vederla fin lì tenuto a freno. Al v. 5 leggiamo “largai 'l desio”.

v. 11, *mancherà tosto certo se non viene*. Sempre in RVF 47, al v. 14, si legge “et poi morirò, s'io non credo al desio”. Il significato (e anche la forma) è pressoché il medesimo: morirò se non si verifica ciò ch'io desidero (in RVF 47 rivedere Laura).

v. 12, *miracoli*. In RVF 94, sonetto precettistico e filosofico, Petrarca descrive gli effetti contraddittori dell'amore sugli amanti chiamandoli miracoli (“e del primo miracolo il secondo”, v. 5).

LII.

Beate luci, or se mi fate guerra
voi, donde può venir sol la mia pace;
se 'l viver mio a voi, luci alme, spiace
e la mia vita in voi solo si serra; 4

mi converrà (e chi nol crede s'erra)
o viver sempre in guerra aspra e tenace,
o tosto tosto l'anima fugace,
lasciato il corpo, se n'andrà sotterra. 8

E così rimarrete senza poi
soggetto, ove possiate essercitare
la crudeltate vostra, Amor e voi. 11

Io ne verrò al fine a guadagnare;
ché, morend'un senza peccati suoi,
felicamente suol al ciel poggiare. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *Beate luci*. Come al solito, sono gli occhi di Collaltino.

v. 5, *s'erra*. Si sbaglia.

vv. 9 - 11, *E così ... Amor e voi*. E così, Amore e occhi (di Collaltino) resterete senza un soggetto su cui esercitare la vostra crudeltà.

Commento.

Il sonetto continua sulla scia di sonetti melanconici e rassegnati inaugurata, come abbiamo visto, da *Rime* 47 (*Io son de l'aspettar...*): l'io lirico nelle quartine invoca la morte come possibile soluzione per porre fine alle sofferenze che prova per amore poiché l'altra alternativa, sostenere in modo indefesso quella "guerra aspra e tenace" (v. 6) che ormai è diventata la vita, sarebbe solo uno stillicidio che non ha più senso sperare si interromperà ("e chi nol crede s'erra", v. 5). Nelle terzine però sono esposte considerazioni insolite non solo in riferimento ai sonetti in cui si chiede l'arrivo della morte, e che si discostano dal sistema di valori che regola *Rime*; considerazioni che si potrebbero definire quasi "più petrarchiste del Petrarca".

Anche nei sonetti di Petrarca, soprattutto nei sonetti in morte di Laura, compaiono infatti invocazioni alla morte come ipotesi risolutiva per porre fine ad una vita di sofferenze che, essendo morto l'oggetto del suo desiderio, oltre che dolorose sono

diventate inutili¹. Fino a qui la Stampa è in linea col suo modello di riferimento: Collaltino non è morto, ciò non di meno il suo rifiuto a ufficializzare la loro relazione è incontrovertibile, e le richieste della poetessa in tal senso sono vane. Tuttavia, nemmeno Petrarca si dice sicuro che, desistendo alla ormai insostenibile fatica di vivere, morrebbe senza peccato, e questo perché a rendere la vita un tale inferno è stato il “pensiero amoroso” verso Laura (RVF 36, *S’io credesse per morte essere scarco*, v. 2) potenzialmente peccaminoso anche senza essere stato consumato². Fa quindi specie che proprio la Stampa, cortigiana *onesta* (per usare una terminologia dell’epoca) ma pur sempre cortigiana, scriva che morendo ella finirebbe col *guadagnare* (v. 12) la salvezza dell’anima essendo *senza peccato* (!). Complessivamente il tono delle terzine, più che ad una effettiva premura per il destino della propria anima, fa pensare ad un ultimo compiaciuto sgarbo fatto all’amato: la morte dell’io lirico priverebbe Collaltino del trastullo (*soggetto*³, v. 10) su cui, in modo sadico, esercita la sua crudeltà gratuita; e il già citato verbo *guadagnare* dà l’idea che con questo ultimo sacrificio, a perdere, per una volta, sarebbe il Conte di Collalto. L’impalcatura religiosa maschererebbe quindi, in modo un po’ pretestuoso, quella che in fin dei conti è, come quasi sempre nelle *Rime*, una questione privata, una schermaglia tra amante e amato. A riprova della poca “dimestichezza” con la questione religiosa, si notino i vv. 7 - 8: che l’anima di chi è senza peccato abbandoni il corpo (per ascendere al cielo) è un dogma cristiano prima ancora che uno stilema petrarchesco, mentre l’immagine di un’anima che se ne vola *sotterra* (oltre ad essere controintuitiva per l’accostamento del verbo “volare” a *sotterra* e che infatti contraddice il v. 14 che parla di una scalata al *ciel*) si rifà più che altro alla cultura classica, dove le anime dei morti finivano nell’Ade.

Un’altra ipotesi che potrebbe giustificare il riferimento alla morte “senza peccati” del v. 13 è che *Rime* 52 sia un sonetto giovanile, che precede non tanto lo sviluppo reale della relazione tra la Stampa e Collaltino quanto piuttosto la compiuta maturazione stilistica della poetessa. È un’ipotesi molto difficile da dimostrare, innanzi tutto perché anche alla Stampa “matura” mancano spesso disinvoltura e sicurezza nella versificazione; sia perché, su un piano strettamente filologico, non disponiamo di manoscritti (autografi e non) delle *Rime* e oltretutto, essendo la *princeps* del 1554 postuma, risulta arduo ricostruire la *ratio* secondo cui furono ordinati i componimenti

¹ Si pensi ad RVF 278, v. 1-2 “S’amor novo consiglio non m’apporta / per forza convèrà che ‘l viver cange”. RVF 278 insieme a RVF 36 citato poco più avanti, sono a nostro avviso i modelli a cui la Stampa si rifà più da vicino per la stesura di *Rime* 52.

² A tal proposito, RVF 207, v. 79-85 “Così di ben amar porto tormento, / et del peccato altrui cheggio perdóno: / anzi del mio, che devea torcer li occhi / dal troppo lume, et di sirene al suono / chiuder li orecchi; et anchor non me ‘n pento, / che di dolce veleno il cor trabocchi.”

³ Si noti il valore personalizzante del termine, quasi l’io lirico fosse ridotta ad un gioco dell’amato.

all'interno delle tre macro-suddivisioni per forme metriche (sonetti-canzoni-madrigali)¹. Ci sentiamo comunque di proporre l'ipotesi essenzialmente per due motivi, uno contenutistico/tematico e l'altro stilistico. Il primo motivo è che *Rime 52*, con le sue conclusioni *iperpetrarchiste*, pare voler assecondare una interpretazione del *Canzoniere* di Petrarca pienamente in linea con il sentire controriformista: leggendolo si ha l'impressione che la Stampa non disponga ancora di una voce poetica propria, personale, e che quindi ricorra a delle immagini canoniche, proprie di una vulgata petrarchista, quali sono gli occhi dell'amato, la "guerra d'amore", il dissidio corpo - anima con il primo irrimediabilmente condannato ad appassire mentre la seconda con qualche possibilità di salvarsi scaricata del "terreno incarco", il sentimento dell'amore come peccato, la redenzione dell'anima mediante il pentimento. Sono queste tutte immagini che nel resto della raccolta sono o rielaborate (abbiamo letto e leggeremo sonetti *interamente* dedicati agli occhi e alla "guerra d'amore") o abbandonate (l'amore per Collaltino più di una volta pare essere la chiave per superare il dissidio corpo - anima). Possibile anche che la Stampa, sempre per via di una lettura eccessivamente moralizzante del *Canzoniere* e facendo proprio il ruolo che ha la *donna* nella lirica petrarchesca, stia tentando in *Rime 52* di presentare sé stessa in modo affine a come Petrarca descrive Laura (e i petrarchisti le donne cui dedicano i loro canzonieri): quindi senza peccato, come una donna che "per fermo nacque in paradiso" (RVF 126, v. 59), dotata di "casta bellezza in abito celeste" (RVF 228, v. 10).

Il secondo motivo è in qualche modo la declinazione stilistica del primo. Si è detto che il sonetto pare dunque, più che una poesia matura, un esercizio poetico: *Rime 52* infatti riprende un tono e un modo di verseggiare che, a dispetto del tema (preferire la morte alla vita da amante non corrisposta), oltre ad essere al solito piuttosto dimesso è anche frivolo, non grave, leggero²: ciò è forse testimonianza dello stile sul quale si uniformavano le varie accademie come l'Accademia dei Dubbiosi o degli Infiammati, di cui forse la Stampa era entrata a far parte in giovane età come testimonia lo pseudonimo poetico *Anassilla*³. Lo dimostrano le rime facili, piane e desinenziali delle terzine, ma anche, nel lessico, il nesso da canzonetta *tosto tosto* al v. 7; sempre al v. 7

¹ Non a caso tutte le edizioni successive alla *princeps* mostrano grandi (per non dire eccessive) libertà nel rinnovare l'ordine dei componimenti. Per informazioni più dettagliate al riguardo si rimanda al capitolo introduttivo sulle edizioni delle *Rime*.

² Anche Ceriello, nella nota a *Rime 52* dell'edizione Stampa 1954, scrive: "Madrigaleggia (*sottointeso la Stampa, ndr.*) con la vieta immagine degli occhi *solì*, datori di vita". Al di là del fatto che io non vedo riferimenti agli "occhi solì", che quando serve la poetessa marca in modo esplicito, è proprio lo stile a dare l'idea di qualcosa di madrigaleggiante e trasognato.

³ Nome con cui "firma" anche alcuni sonetti delle *Rime*: *Rime 86*, v. 13 "l'infelice e fidissima Anassilla"; *Rime 146*, v. 13 "io misera Anassilla, d'Amor preda"; *Rime 201*, v. 9 "Così l'afflitta e misera Anassilla".

la *iunctura* “l’anima fugace”¹; l’insieme di ottimismo e riso sornione delle terzine. In generale si avverte come il sonetto sia scarico del pathos che siamo soliti trovare nei sonetti stampiani: la guerra è sì “aspra e tenace” al v. 6, ma non leggiamo nulla dei classici dolori, pianti, lamenti, guai, ferite, e strali d’amore che quasi sempre sono il corollario, un po’ stantio, di una simile immagine.

Questi accorgimenti che oscillano tra la leggerezza e uno stile dimesso si accompagnano alle tipiche imperizie dello stile stampiano: troviamo numerose ripetizioni (*luci/luci* ai vv. 1 e 3; *guerra/guerra* ai vv. 1 e 6 dove forma una rimalmezzo forse nemmeno cercata; *viver/vita* ai vv. 3 e 4; l’insistenza sul pronome *voi, rejet* di un *enjambemet* al v. 2, accentato nella sesta sede degli endecasillabi vv. 2 e 3, usato come rimante al v. 11) e una zeppa metrica piuttosto vistosa al v. 5, dove l’emistichio “e chi nol crede s’erra” sembra inserito per sopperire alla mancanza di rimanti per la rima difficile in *-erra* (da notare peraltro la rima ricca e composta *serra : s’erra*).

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *Beate luci*. L’incipit del sonetto, in cui si dice che gli occhi dell’amato sono contemporaneamente morte e vita dell’io lirico, è già in RVF 75, vv. 1 - 2 “I begli occhi ond’i’fui percosso a guisa / ch’e’ medesmi porian saldar la piaga.”.

v. 4, *e la mia vita in voi solo si serra*. Pur nella diversità del significato, cfr. RVF 264, v. 113 “né posso il giorno che la vita serra”.

v. 8, *lasciato il corpo, se n’andrà sotterra*. Petrarca, parlando del corpo e dell’anima di Laura dopo la sua morte, scrive in RVF 277 “Imaginata guida la conduce, / ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo, / onde piú che mai chiara al cor traluce” (vv. 9 - 11); ma si veda anche RVF 312, v. 9 - 10 “Ella ’l se ne portò sotterra, e ’n cielo / ove or trümphä”.

¹ *Fugace*, per altro, non è parola petrarchesca.

LV.

Voi, che 'n marmi, in colori, in bronzo, in cera
imitate e vincete la natura,
formando questa e quell'altra figura,
che poi somigli a la sua forma vera, 4

venite tutti in graziosa schiera
a formar la più bella creatura,
che facesse giamai la prima cura,
poi che con le sue man fe' la primiera. 8

Ritraggete il mio conte, e siavi a mente
qual è dentro ritrarlo, e qual è fore;
sì che a tanta opra non manchi niente. 11

Fategli solamente doppio il core,
come vedrete ch'egli ha veramente
il suo e 'l mio, che gli ha donato Amore. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *Voi*. Voi artisti, cui il sonetto si rivolge,

v. 1, *cera*. Si potrebbe riaprire la questione già sollevata nel commento di *Rime* 34 sullo strano uso che fa la Stampa del termine *cera*: più che ad una improbabile “statua fatta di cera”, la Stampa allude alla tecnica della cera persa (non a caso prima si parla di *bronzo*) come fa per esempio Bembo in *Rime*, 28, vv. 3 - 4 “Mentre, qual cera, ad or ad or mi stampo / del vostro segno”.

v. 3, *figura*. Opera d'arte raffigurante un soggetto reale (che viene definito *forma vera* nel verso successivo).

v. 5, *graziosa*. Baldacci¹: “cortese e compiacente”.

v. 7, *la prima cura*. Il primo amore, vale a dire Dio. Vedi anche *Rime* 2, v. 11 “mi fe' degna di lei l'eterna cura”.

v. 8, *la primiera*. La prima creatura, nel senso di primo uomo, quindi Adamo.

Commento.

Rime 55 apre un breve ciclo di quattro sonetti consecutivi che hanno tutti come tema di fondo il ritratto dell'amato, in forma di statua o di dipinto. Tutto ciò si accompagna a considerazioni iperboliche tra il patetico e l'encomiastico sulle potenzialità e i limiti espressivi di pittura e scultura nel ritrarre un uomo straordinario come Collaltino e gli

¹ Baldacci 1957, note a p. 121.

effetti distruttivi che può comportare l'amarlo. In particolare, *Rime* 55 forma un dittico con il successivo *Rime* 56 in quanto agli stessi artisti cui qui si chiede un ritratto di Collaltino, lì si chiederà un ritratto dell'io lirico.

Il tema del ritratto pittorico/scultoreo non è un'invenzione stampiana. In RVF 78 e RVF 79 (*Per mirar Policleto a prova fiso... e Quando giunse a Simon l'alto concetto...*) Petrarca commenta un ritratto di Laura che sarebbe stato dipinto o più probabilmente disegnato su sua commissione da Simone Martini¹: trattasi non di vere e proprie *ekfrasis* quanto piuttosto, come nella *Stampa*, di riflessioni intorno ai temi dell'ineffabilità e dell'inesprimibilità della bellezza dell'amato e del gioco tra *vero* e *falso* e quindi al rapporto di somiglianza tra arte e realtà; riflessioni estese dal campo della poesia (dove sia nel *Canzoniere* che nelle *Rime* si alternano sonetti *recusatio* e dichiarazioni di fiducia nei propri mezzi poetici) anche alle arti figurative e alle arti *in toto*. La *Stampa* sicuramente doveva aver presenti questi due precedenti petrarcheschi, ed insieme ad essi anche altri quattro sonetti, due del Bembo (il sonetto 19 delle sue *Rime*, *O imagine mia celeste e pura...* e il 20 *Son questi quei begli occhi in cui mirando...*) e due del Casa (il sonetto 33 delle sue *Rime*, *Ben veggo io, Tiziano, in forme nove...* e il 34, *Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde...*), scritti in una sorta di sfida poetica in lode di un ritratto del Tiziano, oggi perduto, raffigurante Isabetta Querini, nobildonna veneziana molto legata ai due poeti. In particolare *Rime* 55 presenta molte somiglianze lessicali con il sonetto 33 del Casa: lo riportiamo per facilitare la lettura del proseguo del commento:

Ben veggo io, Tiziano, in forme nove
L'idolo mio, che i begli occhi apre e gira
in vostre vive carte, e parla e spira
veracemente, e i dolci membri move;

e piacemi che 'l cor doppio ritrove
il suo conforto, ove talor sospira,
e mentre che l'un volto e l'altro mira,
brama il vero trovar, né sa ben dove.

Ma io come potrò l'interna parte
formar giamai di questa altera imago,
oscuro fabro a sì chiara opra eletto?

Tu Febo (poi ch'Amor men rende vago),

¹ L'opera, ammesso che sia esistita, è andata perduta.

reggi il mio stil, che tanto alto subietto
fia somma gloria a la tua nobil arte.

In entrambi il processo creativo è indicato dal verbo *formare*, ma troviamo anche *forme*, l'aggettivo *vero*, *opra*, termini di minore importanza come *giamai*, la topica bellezza di dentro - bellezza di fuori (ai vv. 9 - 10 leggiamo infatti "Ma io come potrò l'interna parte / formar giamai") ma soprattutto, ai vv. 5 - 6 leggiamo "e piacemi che 'l cor doppio ritrove / il suo conforto". Il Casa si riferisce al suo cuore, che si conforta e gioisce due volte (*doppio* è predicativo del soggetto, non attributo di *cor*) nel vedere la Isabetta viva e quella dipinta a lei così somigliante. Tuttavia non è da escludere che la suggestione del significante sia stata più importante di quella del significato, e che, tra tutte le altre spie lessicali, questa abbia suggerito alla Stampa l'immagine del "Collaltino con due cuori" dell'ultima terzina di *Rime* 55 e di cui si parlerà in seguito. Vi è un'eco del sonetto 33 anche in un altro sonetto del "ciclo dei ritratti" della Stampa: *Tiziano*, citato dal Casa al v. 1, compare infatti nel v. 4 di *Rime* 57.

Oltre ad un evidente debito con la tradizione letteraria precedente, il sonetto della Stampa presenta alcuni notevoli punti di originalità.

Uno di questi si trova al v. 2, ed è l'idea che gli artisti siano in grado con le loro opere non solo di "imitare" ma anche di "vincere", e quindi di superare e in un certo senso di "migliorare" la natura. Il concetto è sicuramente espresso nei versi con una certa sbrigatività e leggerezza (sta tutto racchiuso in una dittologia), ed è anche parzialmente ritrattato nei versi 3 e 4 dove il rapporto tra arte e realtà ritorna ad essere di imitazione e somiglianza ("formando questa e quell'altra figura / che poi somigli alla sua forma vera"): tuttavia non va sottovalutata la prima istintiva propensione per una sorta di "aristotelismo radicale" in cui arte e natura sono tra loro in un rapporto di uguaglianza che può potenzialmente sbilanciarsi in favore dell'arte, soprattutto perché è una posizione maturata in un clima culturale più indirizzato verso il neoplatonismo¹. Ci sono altri casi nelle *Rime* in cui forme d'arte sorpassano le leggi della natura: innanzitutto il canto di Collaltino che come Orfeo potrebbe quietare le tigri in *Rime* 31; ma anche la *vis* scrittoria della Stampa, frutto di una ispirazione insieme poetica ed

¹ Si è detto *istintiva propensione* perché non è nell'interesse della Stampa, né qui né altrove nelle *Rime*, disquisire di teoria della letteratura o prendere posizione in merito a quali siano i canoni che regolano il processo di imitazione nell'arte. Questi temi però erano molto dibattuti tra i lirici del '500: si pensi al caso delle epistole "De imitatione" (1512) di Bembo e Giovanni Pico della Mirandola. Le menzioniamo perché il Baldacci le cita molto spesso in Baldacci 1957 e soprattutto in Baldacci 1957¹ per via della loro importanza: si tratta di uno scambio epistolare che riporta una discussione ancora *in fieri* (a differenza delle *Prose* del 1525, che riassumono un dibattito critico già concluso) su cosa fosse preferibile in poesia tra l'imitazione dei classici (posizione del Bembo) ed eclettismo (posizione di Pico): non va escluso che la Stampa fosse a conoscenza di dibattiti come questo, pur non essendone direttamente coinvolta.

amorosa, che in *Rime* 8, se non può innalzare lo stile della poetessa “per forza di natura / puollo almen per miracolo, che spesso / vince, trapassa e rompe ogni misura” (vv. 9 - 11); e si ricordi anche in *Rime* 20 la menzione di un occhio *magò*, prerogativa della poetessa, in grado di scorgere dentro Collaltino una forza tale da far innamorare “le donne non pur, ma gli animali / l’erbe, le piante, l’onde, i venti e i sassi” (vv. 9 - 10), cambiando quindi l’ordine naturale delle cose. Per la Stampa quando entrano in gioco fattori come l’Arte e l’Amore tutto può succedere, tutto può mutare: si tenga sempre a mente che la stessa raccolta delle *Rime* è considerata da chi la scrive come un tentativo di modificare una realtà che la vede rifiutata da Collaltino, e che la Stampa spera di cambiare con la sua tanto ingenua quanto tenace fiducia nella poesia.

Poesia che insieme alla sua forza rinnovatrice non perde però la sua funzione eternatrice ed esemplare, visto che si sta parlando di un ritratto. Infatti in *Rime* 55 torna uno dei motivi tematici che caratterizzavano le prime poesie della raccolta, ovverosia l’unicità dell’esperienza amorosa, la sua irripetibilità e la sua singolarità che merita di essere immortalata e tramandata: questo effetto però è ricreato con due immagini che vorrebbero suscitare meraviglia ma risultano sovraccariche, eccessive, mancanti di una certa compostezza. La prima è l’iperbole dei vv. 7 e 8 in cui si dice che Collaltino è il più bell’uomo mai creato da Dio dai tempi di Adamo, la seconda è la raffigurazione di Collaltino con all’interno del suo corpo un “doppio cuore”, il suo proprio e quello dell’io lirico. L’idea che l’amato posseda il cuore o l’anima dell’amante, o che comunque il cuore possa “staccarsi” dal petto di chi ama, può apparire stravagante, anche perché la Stampa la tratta come una sorta di *coup de théâtre* che nelle sue intenzioni dovrebbe lasciare il lettore a bocca aperta: in realtà è un motivo tipico della trattatistica amorosa rinascimentale di stampo platonico¹, nonché molto presente nel *Canzoniere*. In RVF 94 per esempio leggiamo (vv. 3 e 4) che, quando l’immagine della donna amata arriva al cuore dell’amato, “le virtù che l’anima comparte (*distribuisce nell’amante, ndr*) / lascian le membra, quasi immobil pondo” per andare (vv. 7 e 8) “in parte / che fa vendetta e ’l suo exilio giocondo”: la *parte* di cui si parla, il luogo dove l’anima sconta il piacevole esilio, è il corpo dell’amata. In RVF 173, vv. 3 e 4 leggiamo che “dal cor l’anima stanca si compagna / per gir nel paradiso suo terreno”, cioè Laura. Altri due esempi sono RVF 242 e RVF 43, dove il cuore dell’io lirico si stacca da lui per tornare nel colle dove il giorno precedente Laura aveva passeggiato (RVF 242, v. 13 “tu te ne andasti, e’ (*il cuore, ndr.*) si rimase seco”; RVF 243, v. 5 “il mio cor che per

¹ Il concetto è espresso nell’introduzione a Baldacci 1957. Il “petrarchismo” sarebbe la trasposizione lirica dell’unione tra amore platonico e amore cristiano, che i lirici del ‘500 trovano perfettamente congiunti nell’itinerario pseudobiografico dell’io lirico nei *Fragmenta*.

lei lasciar mi volle”). Lo scarto tra i modelli petrarcheschi e *Rime 55* è però sensibile. In Petrarca l’immagine ha un valore allegorico, quasi filosofico - precettivo: l’immagine della perdita del cuore (lo si vede soprattutto in RVF 94) è un modo di spiegare in versi la complessa fenomenologia dell’amore¹. Nella Stampa invece l’immagine è banalizzata, depauperata del contorno filosofico e quindi depotenziata: la poetessa la preleva e la riduce ad uno tra i tanti strani *mirabilia* d’amore, atto a suscitare lo stupore del lettore grazie anche ad un lato vagamente cruento. La Stampa infatti al v. 10 scrive a proposito di Collaltino che gli artisti devono “qual è dentro ritrarlo e qual è fore”, e di solito² con questa topica designa le sue qualità morali ed estetiche; ma la resa poetica dei vv. 10 - 11 “Fategli solamente doppio il core / come vedrete ch’egli ha veramente” fanno intendere che l’io lirico stia invitando gli artisti a guardare *dentro* Collaltino in senso un po’ troppo fisico e troppo poco metaforico. Forse il passo dei *Fragmenta* che ricorda più da vicino *Rime 55* è nella canzone RVF 23, vv. 71 e 72 “Questa che col mirar gli animi fura / m’aperse il petto, e ‘l cor prese con mano”: la Stampa parla di un dono e non di un furto (“che gli ha donato Amore”, v. 14), ma c’è lo stesso indugio sulla componente “fisica” (nel senso di “non astratta”, realistica fino al cruento) del distacco dal proprio cuore. Nei versi del Petrarca però manca il senso di “spettacolarizzazione” dell’evento.

Venendo alle note stilistico retoriche, in *Rime 55* il rapporto tra metro e sintassi è estremamente lineare, quasi da risultare schematico: non vi sono *enjambements* e ogni verso ospita una proposizione completa. A parte la prima quartina, che contiene l’apostrofe agli artisti, ogni partizione è aperta dalla ripetizione anaforica di un verbo all’imperativo ad essi rivolto (*venite* al v. 5; *ritraggete* al v. 9; *fategli* al v. 12).

Le desinenze rimanti evidenziano uno stile dimesso e poco incline alla *variatio*: quelle delle quartine differiscono solo per la vocale tonica, e sono a loro volta consonanti con la rima D delle terzine; troviamo anche rime ricche come *schiera* : *primiera* ai vv. 5 e 8, e inclusive come *mente* : *veramente* ai vv. 9 e 13. Sulla stessa linea anche le solite ripetizioni (*formando* - *forma* vv. 3 e 4; *prima* - *primiera* vv. 7 e 8) e il nesso colloquiale “questa e quell’altra” al v. 2, con l’uso dei dimostrativi per indicare quantità e qualità grandi ma difficilmente definibili tipico della poesia stampiana (cfr. *nessi* come “tante e tali”; “quanto e quale”).

¹ A dire la verità l’immagine del cuore/anima che si stacca dal corpo non gode dell’apprezzamento nemmeno dei commentatori antichi del Petrarca. Il commento MUR2 vol. 1, p. 135, riporta a proposito di RVF 94: “Si lodi la prima quartina, ma s’avverta bene di non prendere per oro il resto, dove è tutto orpello. Così la pensano anche il Muratori e il Tassoni. Lo esaltino pure i pedanti: noi diremo, ch’è una solenne freddura”.

² *Rime 20, Rime 26*

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 5, *graziosa schiera*. Cfr. RVF 360, v. 26 “graziosa schiera”.

v. 8, *poi che con le sue man fe la primiera*. Lo stesso concetto è espresso in RVF 354, vv. 12 - 13 “Forma par non fu mai dal dí ch’Adamo / aperse li occhi in prima”.

LVI.

Ritraggete poi me da l'altra parte,
come vedrete ch'io sono in effetto:
viva senz'alma e senza cor nel petto
per miracol d'Amor raro e nov'arte; 4

quasi nave che vada senza sarte,
senza timon, senza vele e trinchetto,
mirando sempre al lume benedetto
de la sua tramontana, ovunque parte. 8

Ed avertite che sia 'l mio semblante
da la parte sinistra afflitto e mesto,
e da la destra allegro e trionfante: 11

il mio stato felice vuol dir questo,
or che mi trovo il mio signor davante;
quello, il timor che sarà d'altra presto. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *Ritraggete poi*. L'incipit riprende il v. 9 di *Rime* 55 "Ritraggete il mio conte, e siavi a mente".

v. 3, *viva ... nel petto*. Baldacci scrive¹: "è un miracolo d'amore tra i più frequenti nella trattatistica platonica del Quattrocento e del Cinquecento". A tal proposito riportiamo un passo del Ficino che commenta il *Simposio* di Platone, riportato dallo stesso Baldacci in Baldacci 1957: "Senza dubbio due sono le spezie d'Amore, l'uno è semplice, l'altro è reciproco. L'Amore semplice è dove l'Amato non ama l'Amante. Quivi in tutto l'Amatore è morto, perché non vive in sé, come mostrammo, e non vive nell'Amato, essendo da lui sprezzato". (*Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, Carabba, Lanciano, 1914, p. 38).

v. 4, *nov'arte*. Nuovo sortilegio d'Amore.

v. 5, *sarte*. Sartie, corde che servono da rinforzo per gli alberi della nave.

v. 6, *trinchetto*. Albero di prua.

vv. 7 - 8, *al lume ... tramontana*. Il vento di tramontana per metonimia indica il Nord. Il lume del Nord è quindi la *stella polare*, metafora di Collaltino.

v. 8, *ovunque parte*. Ovunque vada.

v. 9, *avertite*. State attenti, riferito agli artisti.

v. 9, *semblante*. Da intendere *ritratto*.

¹ Baldacci 1957, note a p. 121.

Commento.

In *Rime* 56 leggiamo l'invito dell'io lirico agli artisti a ritrarre la sua difficile condizione. La cornice poetica del "dipingere un ritratto" qui, più ancora che in *Rime* 55, si riduce solamente ad un abbrivio funzionale alla Stampa per descrivere il suo stato d'animo: lo testimonia il fatto che, dal punto di vista quantitativo, sono molto ridotti i riferimenti diretti agli artisti (si ricordi l'anafora di imperativi con cui erano apostrofati in *Rime* 55, limitata qui al *ritraggete* del v. 1 che serve più che altro a marcare la continuità col sonetto precedente e l'*avertite* del v. 9 che apre le terzine) e all'arte (non ci sono più citazioni di *marmi, colori, bronzo*; resta solo il *sembiante* che dovrebbe indicare il ritratto che gli artisti stanno dipingendo).

Il dolore interiore e i suoi segnali esteriori sono descritti usando un'immagine classica, molto adoperata anche dal Petrarca: la vita come navigazione.

Ne troviamo alcuni esempi in RVF 189, *Passa la nave mia colma d'oblio*, dove compare anche un riferimento agli occhi di Laura che, nascosti, non possono fare da guida in un mare in tempesta; in RVF 272 nell'ultima terzina leggiamo "veggo fortuna (*tempesta, ndr.*) in porto, et stanco omai / il mio nocchier, e rotte arbore et sarte, / e i lumi bei che mirar soglio, spenti"; in RVF 323, la cosiddetta "canzone delle allegorie", nella seconda strofa l'allegoria della morte di Laura è una nave che naufraga in un mare in tempesta. In *Rime* 55 Amore ha donato il cuore dell'io lirico a Collaltino, e la sua vita senza cuore e anima¹ è paragonata in *Rime* 56 ad una nave che ha perso man mano i suoi pezzi, ma che comunque, quasi per una magica inerzia amorosa, continua a seguire la stella polare, immagine lontana dell'amato. I versi della seconda quartina sono, a mio avviso, tra i più icastici e vividi delle *Rime*: trovo che brillino di una luce propria sia per una loro intrinseca eleganza formale (molto bella la perifrasi con cui è indicata la stella polare ai vv. 7 e 8, spezzata dall'enjambement e seguita da un laconico ma efficace "ovunque parte") sia perché, paragonandoli al modello petrarchesco, si nota come una immagine che poteva essere trita e stereotipata viene invece elaborata in modo personale dalla poetessa. La prima cosa che salta all'occhio dei versi 5 - 8 di *Rime* 56 è sicuramente il termine *trinchetto* che fa da rimante al v. 6: è un termine specifico che deriva dal lessico navale e sta ad indicare l'albero di prua di una nave a tre vele. È persino superfluo dire che si tratta di un *hapax* nella poesia lirica², e indica un notevole allargamento del vocabolario poetico, oltre ad un'esigenza di concretezza che vada al di là delle rarefatte atmosfere petrarchesche. Va intesa in questo senso, pur essendo meno appariscente agli occhi di un lettore di oggi, la scelta del termine *timon* sempre al v. 6: non è termine del Petrarca, che in tutte le attestazioni della metafora

¹ Sui precedenti petrarcheschi di questa immagine si rimanda alla lettura del commento di *Rime* 55.

² Come vedremo, la Stampa riprende il termine dal *Furioso*.

vita / nave, per indicarlo usa il meno specifico *governo* e non è termine nemmeno termine usato dal petrarchismo “ufficiale”, se anche il Bembo nel sonetto 32 delle sue *Rime* al v. 6 parla di una tempesta che distrugge “vela, remi, governo, ancore”¹.

Proprio il riferimento di Bembo alla tempesta, ripreso anch’esso dal Petrarca, ci consente di guardare ad un’altra novità presente in questi versi stampiani. Nella seconda quartina di *Rime* 56 non compare, a differenza di quanto avviene in Petrarca e nei petrarchisti, nessuna tempesta. Tutto è dominato da un senso di rassegnazione e abbandono, e la nave/io lirico sembra aver perduto i centri di comando quasi senza opporre resistenza, come se il suo non fosse stato un vero e proprio naufragio ma un ammutinamento non violento, un progressivo cedere il comando della propria vita/nave alle forze dell’Amore. Quello che c’è di prodigioso e che gli artisti nella finzione poetica devono ritrarre non è lo sconquasso dei marosi, ma la mescolanza di forza e rassegnazione con cui la nave fantasma che è diventata l’io lirico segue ancora il Nord/Collaltino.²

Nelle terzine la tensione poetica e l’efficacia espositiva calano. È evidente dalle chiuse di *Rime* 55 e *Rime* 56 che per la Stampa, perché qualcosa sia degno di essere ritratto, deve avere qualcosa di singolare, di *raro* e *novo* scrive lei al v. 4, di *strano* diremmo noi. Come giudicare altrimenti l’idea di un ritratto in cui il volto è diviso verticalmente in due metà: nella metà destra è “allegro e trionfante” (v. 11) perché l’io lirico può vedere Collaltino mentre metà sinistra è “afflitto e mesto” (v. 10) per via della gelosia? Il fatto che la poetessa la dilunghi per sei versi pieni, e tenti di spiegarla con un ingarbugliato chiasmo retto da pronomi dimostrativi (*questo* al v. 12 si riferisce alla metà felice del v. 11; *quello* del v. 14 alla metà triste del v. 10) non contribuisce ad una espressione almeno esteticamente felice del concetto. Non che i versi non presentino comunque una loro forza evocativa, forse proprio per via di una resa a tratti sgraziata.

Ipotizziamo per l’immagine una reminiscenza petrarchesca, anche in questo caso come per il “doppio cuore” di *Rime* 55 prelevate e banalizzate perché prese troppo alla lettera. Potrebbe trattarsi di RVF 102: il sonetto spiega come l’io lirico, seguendo l’esempio di grandi personaggi come Cesare e Annibale, sappia dissimulare la propria tristezza interiore con risate e canti che lo fanno apparire felice alla gente. Compagnono

¹ A onor del vero va detto che nello stesso sonetto, il Bembo al v. 2 parla di “aura in poppa”, usando un lessico che non è petrarchesco. Tuttavia il sintagma ha un sapore proverbiale, e non sembra testimoniare la ricerca di un vocabolario più ampio come invece i termini usati dalla Stampa.

² Da notare poi che l’immagine della nave in balia della tempesta richiama allegoricamente il destino del fedele, membro dell’equipaggio della *navicula Petri* simbolo della Chiesa, messo alla prova dalla *tempesta* del peccato. Eliminare la *tempesta* significa eliminare anche questo corollario di riferimenti religiosi e i problemi morali che ne conseguono.

in questo sonetto i termini *allegrezza*, *mesta*, *afflitto* che troviamo variamente declinati anche in *Rime* 56, e l'ultima terzina recita: "però, s'alcuna volta io rido o canto, / facciol, perch'i' non ò se non quest'una / via da celare il mio angoscioso pianto."

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 4, *miracol*. L'uso del termine *miracol* riferito al prodigio della "vita senza il cuore" è un chiaro rimando a RVF 94, citato anche nel commento di *Rime* 55, che parla di questo strano fenomeno chiamandolo "miracolo" al v. 5.

v. 5, *sarte*. *Sarte* è termine del linguaggio navale ma ben attestato in Petrarca. Compare in tutti gli esempi citati nel commento in cui si parla di metafora nave / vita: RVF 189, v.10 "bagna et rallenta le già stanche sarte"; RVF 272, v. 13 "il mio nocchier, et rotte àrbore et sarte"; RVF 323, v. 14 "con le sarte di seta, et d'òr la vela"; ma anche in RVF 41, v. 11 "spezza a' tristi nocchier' governi et sarte".

v. 6, *trinchetto*. Cfr. *Furioso*, canto 19, ottava 47, v. 3 "e l'un ne spezza, e portane il trinchetto". Anche l'ottava ariostesca descrive però un naufragio ed un mare in tempesta: se il lessico è quindi debitore dell'Ariosto, resta l'originalità dell'immagine di quello che abbiamo definito un "ammutinamento" dell'io lirico.

v. 8, *tramontana*. Il termine non è petrarchesco, ma la Stampa lo userà un'altra volta, sempre per indicare il Nord e Collaltino, in *Rime* 71, v. 5 "la tramontana mia è il lume santo".

LXI.

Chi mi darà soccorso a l'ora estrema,
che verrà morte a trarmi fuor di vita
tosto, dopo l'acerba dipartita,
onde fin d'ora il cor paventa e trema? 4

Madre e sorella no, perché la tèma
questa e quella a dolersi meco invita,
e poi per prova omai la lor aita
non giova a questa doglia alta e suprema. 8

E le vostre fidate amiche scorte,
che di giovarmi avriano sole il come,
saran lontane in quella altera corte. 11

Dunque i' porrò queste terrene some
senza conforto alcun, se non di morte,
sospirando e chiamando il vostro nome. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *acerba dipartita*. Fa riferimento alla partenza di Collaltino per uno dei suoi viaggi politico/militari in Francia.

v. 5, *tèma*. Preoccupazione. Madre e sorella sono preoccupate per le condizioni psicologiche e di salute della Stampa, che risente molto dei continui abbandoni dell'amato.

v. 6, *questa e quella*. La madre e la sorella. Si noti l'uso dei dimostrativi tipicamente stampiano.

v. 7, *aita*. Aiuto.

v. 9, *le ... scorte*. Gli occhi di Collaltino.

v. 10, *il come*. Il modo, la possibilità.

v. 11, *altera corte*. È la Francia, definita *altera* perché *altero* (nel senso petrarchesco di amante scontroso, sdegnoso) è Collaltino che vi deve giungere (la figura retorica è detta zeugma).

v. 12, *terrene some*. Il corpo.

Commento.

Con *Rime* 61 ritornano i sonetti sulla lontananza di Collaltino: l'amato si appresta a partire per la Francia e l'io lirico rimarrà dunque sola, in preda alle sofferenze e alla gelosia. Tra i sonetti con i quali condivide il tema, *Rime* 61 si distingue per la gravità e la solennità dello stile (scevro dagli eccessivi patetismi e dalle immagini così smaccatamente tragiche da sconfinare nel melodrammatico che spesso si trovano nelle

Rime) e per la vena di asciutto stoicismo che si accompagna, in modo inedito, alla titanica sopportazione del dolore.

Partiamo da quest'ultima novità. I sonetti sulla lontananza di Collaltino di solito ruotano attorno a poche ma decisive e intense emozioni: la drammatica sensazione di "scacco" del destino poiché non si può raggiungere l'amato e si deve assistere inermi al suo addio; il dolore psicologico e fisico per la sua partenza con i conseguenti lamenti, e le invocazioni ad Amore perché torni presto; la percezione che, allontanandosi Collaltino, per l'io lirico irrimediabilmente si avvicini la morte, percezione spesso resa con la metafora Collaltino / Sole che andandosene oscura la Terra / io lirico.

Quest'ultima declinazione del tema in vero compare, senza l'uso della metafora, anche nell'ultima terzina di *Rime* 61, ma, nonostante l'io lirico abbia fin da subito ben chiaro che il destino che le si prospetta dinnanzi è la morte ("l'ora estrema", v. 1), ella decide di rifiutare ogni *soccorso* (v. 1), ovverosia la consolazione, la compassione, l'aiuto di qualcuno che possa salvarla: mancando gli occhi di Collaltino, gli unici in grado di porre rimedio alla situazione, ogni aiuto è inutile, tanto quello delle *donne*, che fin dal sonetto incipitario sappiamo essere un pubblico più comprensivo e in grado di immedesimarsi nelle sofferenze dell'io lirico, quanto quello degli affetti più cari, cioè la *madre* e la *sorella* (v. 5). Nella seconda quartina anzi l'atteggiamento verso di loro è quasi sprezzante e si avverte un senso di fastidio: il loro aiuto è superfluo se non dannoso, in quanto non sapendo fare altro che dolersi per ciò che sta accadendo, il loro dolore si aggiunge a quello già provato dall'io lirico, che sa già che ciò non le gioverà in nessun modo. La tragica sopportazione del dolore come si diceva in precedenza non apre il campo ai versi (melo)drammatici che si leggono ad esempio nel sonetto precedente, *Rime* 60: la situazione è la stessa, la previsione che diventa speranza dell'arrivo della morte, ma si noti come sono diverse le terzine che chiudono i due componimenti¹

Rime 60, vv. 12 - 14

Almen venisse acerba morte ancora,
mentr'io dolente mi lamento e sdegno,
da le man di tant'oste a trarmi fòra!

Rime 61, vv. 12 - 14

Dunque i' porrò queste terrene some
senza conforto alcun, se non di morte,
sospirando e chiamando il vostro nome.

Il passaggio tra un sonetto e l'altro da "mi lamento e sdegno" a "sospirando e chiamando"; l'assenza di aggettivazione per la *morte* in *Rime* 61, lasciata spoglia e in posizione di rimante; il ritmo incespicante e faticoso degli endecasillabi di *Rime* 60

¹ Il sonetto non è tra quelli commentati in questa tesi, ma la scelta di non commentarlo è dovuta al fatto che versi melodrammatici se ne trovano in grandi quantità anche in altri sonetti delle *Rime*. Per *Rime* 60 basti la citazione che seguirà per rendere l'idea del tono del componimento.

rispetto a quello più largo e solenne dei versi di *Rime* 61: tutti indici di un sensibile cambio di tono. Si è parlato in precedenza di *stoicismo* a proposito di questa mesta, dignitosa e solitaria accettazione della fine, ma anche del rifiuto di crogiolarsi nella compassione dei propri familiari: possibile che la Stampa avesse in mente dei precedenti letterari quando scriveva questi versi, così singolari rispetto al sentire emotivo dominante delle *Rime*? Proponiamo di seguito alcuni passi della *Consolatio ad Helviam matrem* di Seneca non tanto per suggerire una volontaria citazione di Seneca da parte della Stampa in questo sonetto. È possibile però che la Stampa non fosse del tutto digiuna di discussioni filosofiche, viste le sue frequentazioni di salotti della nobiltà veneziana:

[...] dolori tuo, dum recens saeuiret, sciebam occurrendum non esse ne illum ipsa solacia inritarent et accenderent — nam in morbis quoque nihil est perniciosius quam immatura medicina¹. (Op. Cit. I, 2)

Fleant itaque diutius et gemant, quorum delicatas mentes eneruauit longa felicitas, et ad leuissimarum iniuriarum motus conlabantur: at quorum omnes anni per calamitates transierunt, grauissima quoque forti et immobili constantia perferant. Vnum habet adsidua infelicitas bonum, quod quos semper uexat nouissime indurat². (*ibid.*, II, 3)

Lamentationes quidem et eiulatus et alia per quae fere muliebris dolor tumultuatur amoue; perdidisti enim tot mala, si nondum misera esse didicisti. Ecquid uideor non timide tecum egisse? nihil tibi subduxi ex malis tuis, sed omnia coaceruata ante te posui.³ (*ibid.*, III, 2)

Non est quod utaris excusatione muliebris nominis, cui paene concessum est inmoderatum in lacrimis ius, non inmensum tamen; et ideo maiores decem mensum spatium lugentibus uiros dederunt ut cum pertinacia muliebris maeroris publica constitutione deciderent. Non prohibuerunt luctus sed finierunt; nam et infinito dolore, cum aliquem ex carissimis amiseris, adfici stulta indulgentia est, et nullo inhumana duritia: optimum inter pietatem et rationem temperamentum est et sentire desiderium et opprimere.⁴ (*ibid.*, XVI, 1)

¹ “Sapevo che non potevo contrastare il tuo dolore nella sua iniziale intensità senza il rischio che le mie parole di conforto lo irritassero ulteriormente; infatti anche nelle malattie non v'è nulla di più dannoso che una medicina data prima del tempo.”

² “Piangono, dunque, lungamente e si lamentano gli animi deboli di coloro che una lunga felicità ha reso fiacchi e che crollano all'urto della minima offesa; ma quelli che hanno trascorso gli anni in mezzo alle disgrazie sapranno sopportare con virile e tranquilla fermezza anche i colpi più gravi. L'infelicità ostinata ha un solo vantaggio, che finisce per rendere forti coloro che continuamente colpisce.”

³ “Metti da parte i lamenti e le grida e tutti gli altri atteggiamenti con cui nelle donne, abitualmente, si manifesta il dolore. Tante disgrazie sono state inutili se non hai ancora imparato ad essere infelice.”

⁴ “Non ti valere della scusa di essere donna a cui è concesso quasi il diritto di piangere senza discrezione, ma non senza limiti; per questo i nostri padri dettero un tempo di dieci mesi alle donne per piangere i loro uomini e questo per definire, con una disposizione ufficiale, l'ostinazione del dolore femminile: non vietarono il lutto ma gli diedero un termine. Infatti,

Troviamo scritta in questi passi un'austera etica e una sorta di prassi utile per chi consola e chi necessita di essere consolato, sia nei passi iniziali, dove si dice che una consolazione troppo emotivamente partecipata può recare fastidio, sia nei passi più scopertamente misogini, in cui il filosofo stoico intima alle donne di non lasciarsi andare a piagnistei che oltrepassino la decenza. Il motivo di questa ispirazione stoica e (forse?) più precisamente senecana del sonetto stampiano potrebbe essere il parallelismo tra la condizione in cui si trovava Elvia, madre costretta a sopportare la lontananza del figlio in esilio in Corsica, e quella in cui si trova la poetessa, alla quale è stata forzatamente (secondo il suo punto di vista) sottratta la presenza dell'amato.

La *gravitas* e la solennità dello stile, che si è detto distingue il sonetto dagli altri che parlano della lontananza di Collaltino, è principalmente dovuta ad un "tasso di petrarchismo" molto più alto rispetto a quanto la Stampa ci ha abituati. Guglielmo Gorni, in *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia* scrive che nel '500

[...] si petrarcheggia in rima, o nella parola in rima, magari estesa a compiuto sintagma o perfino all'intero secondo emistichio; e poi si è poeti in proprio, a ritroso, nelle restanti sillabe (per ritrovar le quali il Canzoniere, pur sempre, può dare una mano).¹

A questo principio sembra obbedire la Stampa di *Rime* 61: vedremo in dettaglio calchi e prelievi dal *Canzoniere* nel capitolo dedicato. Per quanto riguarda le scelte stilistiche e lessicali ci soffermiamo qui su ciò che petrarchista *non è* in questa poesia.

Non è petrarchista al v. 4 il riferimento così precisamente biografico a *madre e sorella*: si notino le assenze del padre e del fratello, non per questioni di genere ma perché il primo è morto quando la Stampa non aveva nemmeno dieci anni, e il secondo è morto giovanissimo nel 1544, dieci anni prima della pubblicazione delle *Rime*.

Non è petrarchista al v. 11 la scelta di indicare "la possibilità" degli occhi di Collaltino di giovare all'io lirico definendola "il come". Non è raro trovare in poesia latinismi come "il *quia*", "il *quid*", "il *quare*": si pensino a versi della *Divina Commedia* come Inf, XXVII, 72 "e come e quare, voglio che m'intenda."; Purg, III, 37 "State contenti, umana gente, al quia"; Par. XX, 91 - 93 "Fai come quei che la cosa per nome / apprende ben, ma la sua quiditate / veder non può se altri non la prome." ma inserire la loro traduzione, sostantivando la congiunzione, per di più in posizione di

lasciarsi andare a un dolore senza fine, quando si perdono i propri cari, è una sciocca debolezza, il non provarne alcuno è inumana durezza: la giusta via di mezzo tra la pietà e la ragione è sentire rimpianto ma soffocarlo."

¹Guglielmo Gorni, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, articolo in *Studi petrarcheschi* Ser. NS, vol. 4, pp. 219 - 228.

rima è un segno di sprezzatura (più che di stile basso) che risulta a suo modo convincente. Non è petrarchista in fine neanche il sintagma *suprema doglia* al v. 9, benché il concetto di un dolore immenso sia frequente in Petrarca¹. Il termine *suprema* compare una sola volta nel *Canzoniere*² ed è raro trovarlo nei petrarchisti: si tratta di quei termini, così come anche *sublime* (altro termine che non compare nei *Fragmenta*), che non incontrava il gusto del Petrarca probabilmente perché troppo in bilico tra l'umano e il divino e quindi improprio se accostato a vicende terrene.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

I rimandi ai *Fragmenta* sono, come preannunciato, numerosissimi e vanno dal prelievo di alcuni lemmi e sintagmi a quello di intere immagini. Tutto il sonetto risente chiaramente della prima strofa della canzone RVF37, per il tema della “lontananza / partenza” e per scelte lessicali:

Sí è debile il filo a cui s'attene
la gravosa mia vita
che, s'altri non l'aita,
ella fia tosto di suo corso a riva;
però che dopo l'empia dipartita
che dal dolce mio bene
feci, sol una spene
è stato infin a qui cagion ch'io viva,
dicendo: Perché priva
sia de l'amata vista,
mantienti, anima trista;
che sai s'a miglior tempo ancho ritorni
et a piú lieti giorni,
o se 'l perduto ben mai si racquista?
Questa speranza mi sostenne un tempo:
or vien mancando, et troppo in lei m'attempo.

v. 1, *soccorso*. *Soccorso* inteso come consolazione, è in RVF 283, vv. 9 - 11 “Ben torna a consolar tanto dolore / madonna, ove Pietà la riconduce / né trovo in questa vita altro soccorso.”.

v. 1, *l'ora estrema*. Cfr. RVF 140, ultima terzina “Che poss'io far, temendo il mio signore, / se non star seco infin a l'ora extrema? Ché bel fin fa chi ben amando more.”.

v. 3, *Dipartita*. Compare con aggettivazione simile oltre che in RVF 37 anche in RVF 254, v. 11 “O dura dipartita!”.

v. 4, *pavento e tremo*. Cfr. RVF 73, v. 11 “né per mi' 'ngegno, ond'io pavento et tremo”. In generale la rima *estremo/a : tremo/a* è petrarchesca: cfr. RVF 325, vv. 19 e 23; RVF 264, v. 17 e 18; RVF 140, vv. 10 e 12.

¹ Anche in termini piuttosto simili: RVF 301, v. 11 “son fatto albergo d'infinita doglia”.

² RVF 323, vv. 62 - 63 “ma le parti supreme / eran avolte d'una nebbia oscura”. Il significato di *supreme* però è diverso, vuol dire semplicemente superiori (opposto a inferiori).

v. 6, *invita*. La rima *vita : invita : aita* compare nelle quartine di RVF 114.

v. 9, *scorte*. *Scorte* per occhi si trova con aggettivazione simile in RVF 170, v. 2 “ò preso ardir co le mie fide scorte”.

L'ultima terzina è una rielaborazione dei vv. 135 - 140 della canzone RVF 23, “la canzone delle metamorfosi”, a cui la Stampa fa più volte riferimento:

“Ma nulla à 'l mondo in ch'uom saggio si fide:
ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa
mi volse in dura selce; et così scossa
voce rimasi de l'antiche some,
chiamando Morte, et lei sola per nome.”

LXII.

Or che torna la dolce primavera
a tutto il mondo, a me sola si parte;
e va da noi lontana in quella parte,
ov'è del sol più fredda assai la sfera. 4

E que' vermigli e bianchi fior, che 'n schiera
Amor nel viso di sua man comparte
del mio signor, del gran figlio di Marte,
daranno agli occhi miei l'ultima sera, 8

e fioriranno a gente, ove non fia
chi spiri e viva sol del lor odore,
come fa la penosa vita mia. 11

O troppo iniquo, e troppo ingiusto Amore,
a comportar che degli amanti stia
sì lontano l'un l'altro il corpo e 'l core! 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *a me sola si parte*. Da me sola si separa.

v. 4, *ov'è ... sfera*. La Francia. Su questa perifrasi ci soffermeremo nel commento.

v. 6, *comparte*. Distribuisce, o meglio, visto il contesto, semina.

v. 8, *l'ultima sera*. L'addio.

v. 9, *a gente*. Tra gente.

v. 13 - 14, *a comportar ... e 'l core*. A stabilire che stiano così lontani l'uno dall'altro il corpo e il cuore degli amanti.

Commento.

In *Rime* 62 la Stampa parla della partenza di Collaltino per la Francia paragonandola alla fine della primavera. Nella prima quartina la sintassi presenta qualche piccola imprecisione. La proposizione *a* al v. 2 in modo polivalente regge sia il verbo *partire*, sia *tornare*, e finisce dunque con l'indicare sia il moto *a* luogo (della primavera che arriva *in tutto il mondo*) sia il moto *da* luogo (della primavera che si allontana *dall'io lirico*)¹: questo complica il “gioco di specchi” con cui Collaltino diventa incarnazione

¹ Questo fenomeno dell’“*a* polivalente” compare anche in *Rime* 49, v. 9 “l'alma allargata a questa nuova speme” dove la preposizione introduce un complemento d'agente. Le ragioni sono presumibilmente metriche: la preposizione *a* permette di far quadrare più facilmente il computo sillabico grazie alle sinalefi. Nel caso del v. 2 di *Rime* 62, sostituendo *a me sola*

della bella stagione, di per sé piuttosto lineare e non inedito nelle *Rime*¹. Difficile comprendere perché la Stampa al v. 4 definisca la Francia come un luogo dove il calore del sole è meno intenso (“ov’è del sol più fredda assai la sfera”): Ceriello, nella nota di commento all’edizione Stampa 1954, vi legge un (maldestro, aggiungiamo noi) tentativo di indicare che la Francia si trova oltralpe, quindi più a Nord rispetto all’Italia. Più probabilmente, nell’economia di un sonetto centrato sulla primavera (e quindi sul caldo, sul ritorno della vita), dire che Collaltino è diretto in una nazione fredda rivela un certo disprezzo della Stampa verso un luogo che la priverà del suo amato per un lungo periodo. Oppure potrebbe trattarsi semplicemente della continuazione della metafora Collaltino - primavera: Collaltino è, come detto, incarnazione della bella stagione, e non essendo ancora giunto in Francia (i verbi delle partizioni centrali del sonetto sono quasi tutti al futuro: *daranno*, v. 8; *fioriranno*, v. 9) in quei luoghi il sole deve ancora tornare a scaldare.

Nella seconda quartina soggetto (i “vermigli e bianchi fior” del v. 5) e predicato (*daranno*, v. 8) sono separati da un iperbato che alla lettura risulta più forte di quanto non suggerisca l’apparenza, poiché nell’inciso che li separa l’ordine dei sintagmi è modificato con troppa disinvoltura²: *Amor* al v. 6 è il soggetto della relativa, retto dal predicato *comparte*; “nel viso” al v. 6 va legato a “del mio signor” al v. 7; “del gran figlio di Marte” è un secondo complemento di specificazione (un po’ sgraziato nella forma) retto da “nel viso”. Per di più, la struttura stessa del periodo suggerisce un involontario parallelismo tra gli occhi dell’io lirico (v. 9) e i fiori “vermigli e bianchi” (v. 5) che stanno sul volto di Collaltino, quasi fossero simbolicamente gli occhi del conte. In verità, oltre alla scelta dei colori che rende il parallelismo improbabile, il v. 5 riecheggia il v. 1 della *Stanza 27* del Bembo, dove si legge “Rose bianche e vermiglie ambe le gote / sembran”: la Stampa si sta riferendo in generale alle grazie dell’aspetto dell’amato.

Nella prima terzina torna un sentimento comune a molti dei sonetti che trattano il tema della distanza tra l’io lirico e l’amato (vedi ad esempio i sonetti 47 e 49), ovvero un senso di sconfitta, di ironia della sorte, di beffa del destino: Collaltino decide di andarsene dall’Italia, lasciando una donna innamorata di lui e per cui egli è fonte di ogni bene (e, di conseguenza, di ogni male), per raggiungere la Francia, un luogo dove (a leggere gli avvenimenti con gli occhi della Stampa) la sua presenza è del tutto irrilevante, dove la *gente* (v. 9) non lo saprà apprezzare. Quella della Stampa è una considerazione dettata dalla gelosia, dal timore che in verità qualcuno (o piuttosto

si parte con **da me sola si parte* (grammaticalmente corretto) il verso risulterebbe di dodici sillabe. Si tratta di accorgimenti segno di imperizia nella versificazione.

¹ Cfr. terzine di *Rime* 5.

² Forse un modo per rievocare una sintassi latineggiante.

qualcuna...) che saprà apprezzarlo ci sarà, e può essere letta come un disperato tentativo di dissuadere il conte dalla partenza. D'altro canto, essendo quella di Collaltino una spedizione politico-militare (per questo è detto "figlio di Marte" al v. 8) la terzina ci suggerisce che nella scala di valori della poetessa, nel suo istintivo "antimilitarismo", l'Amore è ben più determinante rispetto agli affari di politica estera dell'amato. La chiusa dell'ultima terzina vorrebbe essere una sentenza proverbiale (e molto petrarchesca) sull'ingiustizia dell'Amore, che lega i cuori degli amanti ma spesso e volentieri ne separa i corpi.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Rime 62 condivisa con RVF 310 l'idea del ritorno della primavera, beneaugurante per tutti tranne per l'io lirico che non può goderne. Nonostante le riprese lessicali siano minime, non si può non notare la logica simile che sottostà ai due componimenti: RVF 310 per altro è un sonetto che la Stampa sicuramente conosceva, come dimostra *Rime* 173, *Cantate meco Progne e Filomena*. Lo riportiamo di seguito:

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i piú gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Oltre alla evidente suggestione tematica si noti come il v. 4, "et primavera candida e vermiglia", sia la fonte del già citato v. 1 della *Stanza* 27 del Bembo, verso che la Stampa dimostra di ricordare nel v. 5 di *Rime* 62. In generale tutto il sonetto è puntellato di tessere petrarchesche:

vv. 1 - 2, *Or che torna ... a me sola si parte*. L'incipit ricorda i due versi conclusivi di RVF 9 "ma come ch'ella gli governi o volga / primavera per me pur non è mai".

v. 3, *parte*. Per *parte* in rima equivoca cfr. e.g. RVF 18, RVF 77, RVF 94.

v. 6, *comparte*. Col significato di "distribuisce, sparge" in RVF 94, v. 3 "et le virtù, che l'anima comparte".

v. 7, *figlio di Marte*. In RVF 28, v. 79 Petrarca definisce Romolo “figliuol de Marte”.

v. 8, *l'ultima sera*. Cfr. RVF 237, v. 7 “Di dí in dí spero ormai l'ultima sera”; ma soprattutto, per un rimando tematico oltre che meramente lessicale, RVF 250, vv. 9 - 11 “Non ti soven di quella ultima sera / - dice ella - ch'i' lasciai li occhi tuoi molli / et sforzata dal tempo me n'andai?”.

v. 10, *che spiri e viva sol del loro odore*. Cfr. RVF 191, vv. 10 - 11 “che s'alcun viva / sol d'odore, e tal fama fede acquista” e RVF 207, v. 58 “L'un vive, ecco, d'odor, là sul gran fiume”. Petrarca riprende leggenda degli Astomi, mitica popolazione che viveva lungo il Gange (citata nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio) in grado di sopravvivere solo odorando fiori e frutti. Possibile che la Stampa conoscesse questi versi.

vv. 12 - 14, *O troppo iniquo ... e 'l core*. Sulla possibilità per gli amanti di vivere senza il loro cuore e sugli echi petrarcheschi di tale immagine si rinvia al commento di *Rime* 55 e *Rime* 56. Segnaliamo qui che, nonostante la massima conclusiva sia chiaramente una rielaborazione di considerazioni lette nei *Fragmenta*, i termini *iniquo* e *ingiusto* non si trovano nel *Canzoniere*.

LXV.

Deh, se vi fu giamai dolce e soave
la vostra fidelissima Anassilla,
mentre serrata, sì che nullo aprilla,
teneste del suo cor, conte, la chiave; 4

leggendo in queste carte il lungo e grave
pianto, a cui Amor per voi, lassa, sortilla,
mostrar almen di pièta una scintilla,
in premio di sua fé, non vi sia grave. 8

Accompagnate almen con un sospiro
la schiera immensa de' sospiri suoi,
che mille volte i ciel pietosi udïro. 11

Così sia sempre Amor benigno a voi,
quanto a lei fu per voi spietato e diro;
così non sia mai cosa che v'annoï. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *sì che nullo aprilla*. Di modo che niente la aprì.

v. 6, *sortilla*. La destinò in sorte.

v. 7, *pièta*. Nonostante nella *princeps* sia scritto *pièta*, l'edizione Stampa 1954 ma anche Baldacci in Baldacci 1957 riportano (correggono?) *pietà*. L'endecasillabo, inserendo *pietà*, risulta molto faticoso, con accento ribattuto in settima e ottava sede. Trovo sia preferibile la lezione della *princeps*.

v. 13, *diro*. Funesto, causa di guai.

Commento.

Rime 65 è il primo di una serie componimenti che potremmo definire “sonetti epistolari”. Si tratta di sonetti in cui, come in brevi lettere d'amore indirizzate a Collaltino, l'io lirico lamenta la sua scarsa considerazione di lei da quando si trova in Francia¹: con un'insistenza che, sonetto dopo sonetto, diventa quasi morbosa² l'io lirico continua a chiedere all'amato un cenno di risposta, uno straccio di notizia, una parola d'amore alla quale potersi appigliare nell'attesa che egli faccia ritorno in Italia.

¹ Per la quale era partito, nella finzione letteraria, a cavallo tra *Rime* 61 e *Rime* 62.

² Tra le 180 poesie che vanno da *Rime* 65 a *Rime* 245, (sonetto conclusivo della sezione *Rime d'amore*) i sonetti che, o perché strutturati come una lettera, o per citazioni dirette di *carte*, *lettere*, *imbasciate*, *voci* (sineddoche per *parole*) o per riferimenti alla permanenza di Collaltino in Francia, sono catalogabili come “epistolari” sono nell'ordine della quarantina, anche se è difficile porre un discrimine esatto.

Che *Rime* 65 sia pensato come una sorta di lettera d'amore indirizzata all'amato lo rivelano il riferimento alle *carte* al v. 6 ma anche la struttura argomentativa del componimento. Il sonetto si apre con un'ampia esortazione a Collaltino perché risponda, per lo meno emotivamente, alle querele dell'io lirico ("Deh se vi fu..." v. 1, che si collega al "mostrar ... non vi sia grave" del v. 8", aprendo e chiudendo le quartine con una struttura ad anello); continua con un breve sviluppo nella prima terzina; si chiude con una *salutatio*, anche piuttosto impostata, nell'ultima terzina. Al di là della cornice epistolare, leggendo si ha l'impressione che *Rime* 65 sia un sonetto scolastico, convenzionale e in un certo senso *facile*, come se la Stampa avesse potuto scriverne agevolmente molti altri sulla stessa falsariga. È un'impressione che scaturisce tanto dalle immagini e dai concetti evocati (che come vedremo non si distanziano da quelli a cui la poetessa ci ha già abituati) quanto da alcuni accorgimenti stilistici. Menzioniamo subito in tal senso la rima in *-illa*, una sorta di firma stampiana: la rima prevede tra i rimanti il nome poetico della Stampa, *Anassilla* (v. 2) e un breve elenco di lemmi, in particolare forme verbali con l'aggiunta dell'enclitico *-la*, con i quali la poetessa mostra di saper giocare con confidenza all'interno delle *Rime*¹.

Ciò considerato, riteniamo di non essere lontani dal vero dicendo che nonostante si tratti di un sonetto in cui la Stampa mostra di muoversi in un terreno da lei stessa molto battuto, è proprio questo senso di facilità, disinvoltura, e padronanza a rendere *Rime* 65 "meno brutto" di altri sonetti, dove magari ambizioni poetiche più elevate si scontrano con una certa imperizia nella versificazione, con l'uso di una sintassi faticosa e con una generale predisposizione emotiva della Stampa che, come afferma anche Baldacci², spesso le preclude l'accesso ad una lirica "alta".

Tornano in *Rime* 65 i temi tradizionali del canzoniere stampiano: l'inscalfibile fedeltà dell'io lirico (v. 2); l'inaccessibilità del suo cuore per altri che non sia Collaltino (vv. 3 e 4); le lacrime che ella versa amandolo, delle quali spera che egli abbia almeno compassione (seconda quartina e prima terzina); il tentativo di impietosire Collaltino con i propri versi, che fin dall'introduzione in prosa alle *Rime* sappiamo essere la ragione costitutiva della raccolta (seconda quartina). Stilisticamente, il sonetto è umile ma aggraziato. La Stampa rispetto a quanto accade mediamente delle *Rime*, fa un grande uso di allitterazioni e figure di suono, soprattutto nelle quartine ed in prossimità della fine del verso, volte a creare una trama sonora di suoni dolci, all'insegna della leggerezza. Si noti al v. 2 la ripetizione di *-l-* e *-s-* in "fidelissima Anassilla"; al v. 3 "nullo aprilla" con la ripetizione della *-l-* geminata; al v. 3 l'allitterazione di *-c-* in "del

¹ Cfr. *Rime* 80, 82, 86, 201, 236

² Baldacci 1957, p. 106.

suo cor, conte, la chiave”; al v. 4 la ripetizione di -l- e -g- in “leggendo ... lungo e grave”; al v. 6 “lassa sortilla”, con la ripetizione di -l- e -s-; in fine, nella prima terzina, al v. 10 l’allitterazione di -s- in “la schiera immensa dei sospiri suoi”. Anche le desinenze rimanti sono prevalentemente facili (esclusa la rima in *-illa*, di cui si è già detto) e fonicamente dolci. Restando sui rimanti, si noti la rima identica *grave : grave* ai vv. 4 e 8, indice della tendenza alla ripetizione tipica della versificazione stampiana, talvolta frettolosa. Tendenza che ritroviamo all’interno del verso anche ai vv. 6, 12 e 13 con la ripetizione *per voi, a voi, per voi*. Paiono di diverso genere le ripetizioni di *almen* ai vv. 7 e 9, e di *sospiro / sospiri* ai vv. 9 e 10, in cui si legge un valore enfatico. Si noti in fine l’enjambement tra i vv. 4 e 5, con la *mise en relief* del termine chiave *pianto*.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Una gran parte dell’aggettivazione di *Rime* 65 è petrarchesca:

v. 1, *dolce e soave*. La dittologia è spezzata in RVF 70, v. 40 “la dolce vista e ’l bel guardo soave”, che al v. 39 rima, come nel sonetto della Stampa, con *grave*. Ma cfr. anche RVF 151, v. 7 “bel dolce soave bianco et nero”, riferito agli occhi di Laura; RVF 284, v. 8 “sí dolce in vista et sí soave in voce.”.

v. 2, *Anassilla*. Si trovano esempi di rima in *-illa* anche nel *Canzoniere*. Con rimanti usati anche dalla Stampa nelle *Rime*, ad esempio in RVF 143 (rima B delle quartine *instilla : sfavilla : tranquilla : squilla*).

v. 4, *chiave*. La stessa immagine, con la rima *grave : soave : chiave*, è in RVF 70, vv. 26 - 30: “...ché ’nsin allor io giacqui / a me noioso et grave, / da quel dí inanzi a me medesmo piacqui, / empiendo d’un pensier alto et soave / quel core ond’anno i begli occhi la chiave.”.

v. 5, *lungo e grave*. Cfr. RVF 212, vv. 12 - 13 “Cosí venti anni, grave et lungo affanno, / pur lagrime et sospiri et dolor merco”; RVF 361, v. 8 “d’un lungo et grave sonno mi risveglio”.

v. 13, *spietato*. Il gioco d’Amore è definito *dispietato* in RVF 62, v. 10.

LXVI.

Ricevete cortesi i miei lamenti,
e portateli fide al mio signore,
o di Francia beate e felici ôre,
che godete or de' begli occhi lucenti. 4

E ditegli con tristi e mesti accenti
che, s'ei non move a dar soccorso al core,
o tornando o scrivendo, fra poche ore
resteran gli occhi miei di luce spenti; 8

perché le pene mie molte ed estreme
per questa assenza ormai son giunte in parte,
dove di morte sol si pensa e teme. 11

E, s'egli avien che 'ndarno restin sparte
dinanzi a lui le mie voci supreme,
al mio scampo non ho più schermo od arte. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *ôre*. Arie, venti.

v. 10, *son giunte in parte*. Sono arrivate al punto.

v. 12, *s'egli*. Se. Egli è pleonastico.

v. 12, *sparte*. Sparse, sparpagliate.

Commento.

Con un motivo retorico che si trova spesso nei congedi delle canzoni¹, l'io lirico affida questa breve lettera in versi ai venti che soffiano oltralpe ("cortesi...di Francia beate e felici ôre", vv. 1 e 4), affinché mettano al corrente Collaltino del dolore che le procura non scrivendole più lettere con sue notizie: un dolore tanto forte che, se egli non risponderà tempestivamente o non farà ritorno in Italia (v. 7), condurrà inevitabilmente l'io lirico alla morte. Se l'idea che ispira il sonetto è sicuramente libresca, i riferimenti che vi si leggono appartengono però alla vicenda biografica della poetessa, ed anzi sono specifici, contingenti, quasi prosaici. L'io lirico sembra gelosa dei venti Francesi, che godono (v. 4) della presenza di Collaltino, ma più

¹ Per un esempio petrarchesco si veda RVF 129, vv. 66 - 67 "Canzon, oltra quell'alpe / là dove il cielo è più sereno e lieto": Petrarca invita la sua canzone a seguire Laura in Valchiusa.

realisticamente doveva essere gelosa delle donne francesi, che minacciavano la fedeltà dell'amato¹; così come non deve essere solo una finzione il fatto che Collaltino, impegnato nei suoi affari politici e militari alla corte di Enrico II, non avesse più il tempo (e la voglia) di scriverle lettere; e allo stesso modo le *voci* che restano *sparte* davanti a Collaltino nell'ultima terzina dovevano essere tutte le precedenti lettere inviate dalla Stampa cui l'amato non rispose. Il tentativo della Stampa, in *Rime* 66, è quindi quello di nobilitare e di dare dignità poetica a piccole scaramucce private, ma è troppo sensibile la sproporzione tra la *causa* - la disperazione per una mancata corrispondenza epistolare, per quanto per certi versi comprensibile, essendo indice di un amore che si sta affievolendo - e il suo *effetto* - la morte dell'io lirico, cui la Stampa con eccessiva insistenza dedica il verso conclusivo di tutte le partizioni, salvo la prima quartina. Torna dunque a crearsi quel senso di piccolo dramma privato, di "melodramma", che bene ha descritto Baldacci² in già citate pagine dedicate alla Stampa. L'artificiosità di questo tono drammatico emerge per contrasto se si paragona *Rime* 66 al precedente *Rime* 65. Si tratta di due sonetti simili per tema e per cornice poetica (si tratta sempre di una lettera in versi), ma in *Rime* 65 non si sente lo scarto tra l'ispirazione e la resa poetica (tra *vena* e *stile*, per usare un'opposizione cara alla Stampa), in virtù di uno stile improntato alla levità e alla leggerezza che rende il sonetto più riuscito, più "proporzionato" nei suoi pur limitati orizzonti.

L'anafora degli imperativi *Ricevete, portateli, ditegli* dei vv. 1, 2 e 5, e il parallelismo tra gli "occhi lucenti" di Collaltino e quelli *spenti* dell'io lirico ai vv. 4 e 8 sono dei fragili elementi di coesione formale in un sonetto che tende a svilupparsi per accumulazione: alla prima quartina seguono infatti tre partizioni in cui, con varie perifrasi, si allude sempre alla morte quanto mai prossima dell'io lirico. In *Rime* 66 la Stampa fa largo uso di dittologie di influenza petrarchesca: "beate e felici ôre" al v. 3, "tristi e mesti" al v. 5, "molte ed estreme" al v. 9, "pensa e teme" al v. 11, "scherno od arte" v. 14. Parte del lessico ricorda invece *Rime* 1: torna la rima *lamenti : accenti*, e come nel sonetto incipitario della raccolta gli *accenti* sono definiti *mesti*; inoltre il v. 9 "perché le pene mie molte ed estreme" ricorda da vicino il v. 4 di *Rime* 1 "e de le pene mie tra l'altre prime". Potrebbe trattarsi di un richiamo calcolato, o forse segno che il sonetto genericamente più allineato agli stilemi del petrarchismo coevo alla Stampa, come dimostra anche l'uso diffuso delle dittologie sinonimiche.

¹ La Stampa sarà più esplicita in tal senso in *Rime* 78, vv. 1 - 4 "Gli occhi onde mi legasti, Amor, affrena, / sì che non veggan mai altra bellezza, / altra creanza ed altra gentilezza / di belle donne onde la Francia è piena".

² Baldacci 1957, p. 106.

Segnali di trascuratezza formale si notano anche nei rimanti: segnaliamo la rima equivoca *ôre : ore* dei vv. 3 e 8, inclusiva rispetto agli altri rimanti della rima B; la rima ricca *lucenti : accenti* ai vv. 4 e 5; e la rima inclusiva *parte : sparte : arte* dove, “a matrioska”, il rimante del v. 14 è incluso i quello del v. 10 che è a sua volta incluso in quello del v. 12.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 4, *begli occhi lucenti*. RVF 110, v. 13 “così fu’ io de’ begli occhi lucenti”.

v. 14, *schermo*. RVF 35, v. 5 “Altro schermo non trovo che mi scampi”.

LXXX.

Prendi, Amor, de' tuoi lacci il più possente,
che non abbia né schermo, né difesa,
onde Evadne e Penelope fu presa,
e lega il mio signor novellamente. 4

A pena ei fu dagli occhi nostri assente,
per gir a l'alta ed onorata impresa,
che, noi scherniti e sua fé vilipesa,
rivolse altrove la superba mente. 8

E, quasi in alto pelago sommerso
d'oblivione, a la sua Anassilla
non ha degnato mai scriver un verso. 11

O Nerone, o Mezenzio, o Mario, o Silla,
chi fu di voi sì crudo e sì perverso,
d'amor gustata pur una scintilla? 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *onde*. Con il quale.

v. 4, *novellamente*. Presto, in fretta. Sulla parafrasi di novellamente ci esprimeremo nel commento.

v. 6, *per gir ... impresa*. Allude al viaggio in Francia dell'amato.

v. 7, *che noi ... vilipesa*. Che, presi in giro io ed Amore, e venuto meno alla sua parola.

v. 11, *O Nerone ... Silla*. Nerone, celeberrimo imperatore romano. Mezenzio, semi-mitologico re etrusco. Mario e Silla, protagonisti della guerra civile che li vide avversari nel 83 - 82 a.C.

v. 14, *d'amor ... scintilla?* Dopo aver assaggiato i piaceri dell'amore.

Commento.

Nonostante cominci come una invocazione dell'io lirico ad Amore, *Rime* 80 via via diventa uno dei classici rimproveri alla infedeltà e all'incostanza di Collaltino che non risponde più alle lettere da quando si trova in Francia (v. 11).

Nella prima quartina, l'auspicio è che il laccio d'Amore possa legare l'amato subito (= *novellamente*) e inesorabilmente, senza nemmeno lasciargli il tempo di opporvi resistenza (v. 2), con la stessa velocità con cui lui in Francia, venendo meno a ogni sua promessa, si sta dimenticando della poetessa ("A pena ei fu...", v. 5). A tal proposito, una nota linguistica: Ceriello, nel suo commento parafrasa *novellamente* con "ancora

una volta”¹; Baldacci con “con nuovi nodi”², ma trovo che entrambe le parafrasi siano imprecise. Da un lato perché nelle *Rime* Collaltino, anche se un’iniziale innamoramento è almeno da presupporre, non si è *mai* mostrato veramente innamorato dell’io lirico, e quindi è difficile che la Stampa parli di un’infatuazione che accade “di nuovo”, o “con altri mezzi”. Dall’altro perché l’uso che la Stampa fa di *novellamente* nelle altre due occorrenze nelle *Rime* sembra smentire le parafrasi di Ceriello e Baldacci: *Rime* 64, vv. 1 - 3 “Voi che novellamente, donne, entrate / in questo pien di tèma e pien d’errore / largo e profondo pelago d’Amore,” e *Rime* 134, vv. 1 e 5 - 6 “Queste rive ch’amai sì caldamente / [...] chi ‘l crederia? Mi son novellamente / sì fattamente fuor del cor andate”. In entrambi i casi l’avverbio ha un valore *temporale* e non modale, e il significa “da poco, di recente, poco fa, presto”, con una sfumatura diversa rispetto al significato che ha, nell’italiano odierno, *nuovamente* (a cui sembrano rifarsi Ceriello e Baldacci). La Stampa per altro si attiene al significato che *novellamente* ha nei *Fragmenta*: cfr. e.g. RVF 28, vv. 7 - 8 “ecco novellamente a la tua barca / ch’ al cieco mondo à già volte le spalle”; RVF 92, vv. 10 - 11 “perché ‘l nostro amoroso messer Cino / novellamente s’è da noi partito”. Questo appunto sulla parafrasi di *novellamente* può sembrare puntiglioso, però considerarlo un avverbio di modo vorrebbe dire perdere il motivo dominante delle quartine di *Rime* 80: il contrasto tra l’infedeltà di Collaltino e la fedeltà dell’io lirico è visto come un difficile equilibrio tra velocità e lentezza, tra un senso di urgenza e la pazienza nell’attesa, tra “tempi brevi” e “tempi lunghi”. L’io lirico ha fretta di “riprendersi” l’amato in fuga, e al contempo vorrebbe che egli “rallentasse” e si uniformasse a modelli positivi (e femminili, in contrasto come vedremo con gli *exempla* maschili del v. 12) di fedeltà, purezza e pazienza come *Evadne* e *Penelope* (v. 3). La prima è la mitica moglie di Capaneo, uno dei sette guerrieri che nel mito dei “sette contro Tebe” cercò di riportare la città sotto il controllo di Polinice: la donna scelse di suicidarsi gettandosi sulla pira funebre del marito come estremo gesto di fedeltà. La sua storia occupa l’ultimo atto della tragedia *Le Supplici* di Euripide dove si racconta anche di come ella resisté a lungo alla corte del dio Apollo per amore di Capaneo. La seconda, è quasi inutile ribadirlo, è citata qui per aver atteso vent’anni il ritorno di Ulisse senza cedere alle proposte di matrimonio dei Proci. È evidente che la Stampa, pur proponendo le due donne come esempi dell’amore che vorrebbe da Collaltino, vuole anche suggerire un paragone tra sé stessa e le due donne del mito, ma il senso di impazienza che traspare dalle quartine, dimostra che *Evadne* e *Penelope* sono modelli irraggiungibili tanto per l’amato, quanto per lei

¹ Stampa 1954, p. 158.

² Baldacci 1957, note a p. 125

Che Collaltino possa diventare in un attimo fedele e innamorato come le donne del v. 3 sembra non ritenerlo verosimile nemmeno la Stampa. La poetessa si accontenterebbe se egli sapesse riconoscere e apprezzare il *suo* amore, un amore vero, profondamente diverso da quello che egli pensa di trovare *altrove*, v. 8, tra le donne di Francia: è un desiderio questo che, dice lei, avrebbero saputo esaudire anche di uomini dall'animo crudele e perverso come *Nerone, Mezenzio, Mario e Silla* (v. 12).

Per questo “catalogo dei tiranni”, la Stampa si rifà quasi testualmente al v. 43 del secondo capitolo del *Trionfo della Morte*: “Silla, Mario, Neron, Gaio e Mezenzio, / fianchi, stomachi e febri ardenti fanno / parer la morte amara più ch'assenzio.”. La Stampa non è solita riportare citazioni dai *Trionfi*, e andrà quindi notato come di questo passo di ricordò anche l'Ariosto, nell'ottava 33 del terzo canto del *Furioso*: “e distruggendo il bel paese ausonio / che pietosi apo lui stati sarano / Mario, Silla, Neron, Caio et Antonio” (vv. 4 - 6): il nome di *Mezenzio* però certifica l'ispirazione petrarchesca. Sia Petrarca sia Ariosto citano esempi dell'antica Roma in un contesto guerriero e in relazione alla morte: il v. 14 del sonetto stampiano, sembra invece alludere alla loro licenziosità, il che è un poco strano, in quanto non tutti i personaggi evocati hanno una storia che li possa qualificare come “più licenziosi del normale”.

I due che forse più di tutti rispettano l'interpretazione stampiana sono Nerone e Silla, giacché la letteratura e la storiografia classica non fanno sconti sui loro rapporti con le donne. Le fonti della Stampa dovevano essere Seneca e soprattutto Tacito per quanto riguarda le torbide vicende amorose di Nerone, che ripudiò la moglie Claudia Ottavia per sposare poi Poppea Sabina, molto malvista negli *Annales* tacitiani¹. Sempre Tacito parla anche di un possibile incesto tra Nerone e la madre Agrippina.

Sulla dubbia moralità di Silla, la fonte principale della Stampa dovette essere la *Vita* che gli dedica Plutarco nelle *Vite Parallele*: lì si fa fin da subito riferimento² alla sua appartenenza alla nobiltà decaduta, al fatto che da giovane si accompagnasse ad ubriaconi e buffoni, e (fatto che ancor di più giustifica la sua presenza tra i quattro “cattivi licenziosi”) al suo amore interessato per Nicopoli, una ricca prostituta che egli sposò pur conoscendo il suo mestiere per averne l'eredità.

Di Mezenzio parla invece Virgilio nell'Eneide, principalmente nei libri VII e VIII: si tratta del re etrusco di Caere, l'odierna Cerveteri. Era crudele, superbo, grande bevitore³ e spregiatore degli dei. Nemico di Enea, fu da lui ucciso in battaglia (almeno nella versione virgiliana dei fatti). Non si hanno notizie riguardo rapporti tra Mezenzio e le donne tali da giustificare la sua citazione qui, tra gli uomini crudeli ma forse

¹ *Annales*, XIII, 45 - 46

² cfr. Plutarco, *Vita di Silla*, par. I e II.

³ Ovidio (*Fasti*, IV, dal v. 885) dice che le feste romane dei *Vinalia* (feste della vendemmia) nacquero quando Mezenzio chiese grandi quantità di vino a Turno, re dei Rutuli in guerra contro Enea, per offrirgli in cambio aiuto militare.

sensibili all'amore: probabilmente è citato solo in virtù della sua spregiudicatezza e per fedeltà al modello petrarchesco.

Mario, sulla scorta di quanto riporta sempre Plutarco¹, è citato qui forse² per la sua propensione all'infedeltà (non tanto coniugale, quanto amicale) e all'ingratitude, difetti che la Stampa rivede in Collaltino: all'interno di un quadro biografico che è complessivamente positivo, lo scrittore delle *Vite Parallele* afferma che le fortune politiche dell'*homo novus* cominciarono con un tradimento ai danni del suo generale (e amico, e protettore politico) Q. Cecilio Metello durante la campagna militare contro Giugurta del 109 a.C., oltre ad insistere più e più volte sul suo arrivismo politico che lo porterà ad essere sette volte console.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

L'immagine iniziale dei lacci d'amore e l'elenco dei tiranni sono sicuramente ripresi dal Petrarca, ma il resto del sonetto è più distante dal modello petrarchesco, soprattutto nel lessico (*assente, vilipesa, pelago, sommerso, perverso*).

Rime 80 si rifà piuttosto a quei sonetti peculiarmente stampiani che nel commento di *Rime* 65 abbiamo definito "epistolari": si noti al v. 11 quello che, pur nella finzione di rivolgersi all'Amore, è a tutti gli effetti un sollecito a Collaltino perché risponda al più presto alle lettere; e la rima in *-illa* delle terzine, che è sempre una sorta di firma poetica della Stampa.

v. 1, *de' tuoi lacci il più possente*. Cfr. RVF 196, v. 13 "e strinse 'l cor d'un laccio sì possente".

v. 2, *né schermo, né difesa*. Cfr. RVF 35, v. 5 "Altro schermo non trovo che mi scampi".

v. 3, *novellamente*. Vedi *supra* in Commento.

v. 6, *l'alta ed onorata impresa*. Cfr. RVF 5, v. 6 "raddoppia a l'alta impresa il mio valore".

¹ cfr. Plutarco, *Vita di Antonio*.

² È probabile che paghi l'essere proverbialmente associato a Silla: la Stampa, "costretta" a citare Silla se non altro per ragioni di rima (*-illa*), non può che citare anche il suo acerrimo nemico Mario.

LXXXII.

Qui, dove avien che 'l nostro mar ristagne,
conte, la vostra misera Anassilla,
quando la luna agghiaccia e 'l sol favilla,
pur voi chiamando, si lamenta ed agne. 4

Voi, dove avien che l'Oceano bagne,
la notte, il giorno, a l'alba ed a la squilla,
menando vita libera e tranquilla,
mirate lieto il mar e le campagne. 8

E sì l'assenzia e 'l poco amor v'invola
la memoria di lei, la vostra fede,
che pur non le scrivete una parola. 11

O fra tutt'altre mia miseria sola!
o pena mia, ch'ogn'altra pena eccede!
Ciò si comporta, Amor, ne la tua scola? 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *nostro mar*. È il mar Mediterraneo (*mare nostrum*) che diventa mare Adriatico ristagna all'altezza della laguna veneta.

v. 3, *favilla*. Brilla intensamente. Tutto il verso è parafrasabile con “notte e giorno”.

v. 4, *agne*. Si stringe in sé, duole.

v. 5, *Oceano*. L'oceano atlantico, che bagna le coste occidentali della Francia.

v. 6, *squilla*. La campana dell'ora nona. Metafora della sera.

v. 9, *v'invola*. Vi fa dimenticare.

v. 14, *si comporta*. Si stabilisce, e quindi si insegna.

Commento.

Il sonetto si inserisce nel filone dei “sonetti epistolari”, quelli in cui l'io lirico descrive l'insieme di impazienza, gelosia e frustrazione che le deriva dal non ricevere lettere dalla Francia da parte di Collaltino.

Nelle quartine la Stampa giustappone gli opposti stati d'animo dell'io lirico (prima quartina) e dell'amato (seconda quartina), presentandoli attraverso soluzioni compositive e stilistiche rigidamente simmetriche di modo che possano risaltare con ancora più forza le diversità sul piano contenutistico. I vv. 1 e 5, che aprono le quartine,

condividono la stessa struttura formale (*mise en relief* enfaticizzante¹ + il nesso “dove avien che”), e riportano i luoghi dove si trovano i due protagonisti indicandoli con le acque da cui sono bagnati: la laguna per quanto riguarda Venezia e l’oceano Atlantico la Francia. Significativa in questo caso è l’opposizione tra i verbi *ristagne* (v. 1) e *bagne* (v. 5), acuita dalla loro posizione di rimanti: neutro il secondo, in linea con l’indifferenza e la tranquillità che caratterizza Collaltino nella seconda quartina; con una connotazione piuttosto negativa il primo, dove la calma piatta della laguna contrasta con l’impazienza e la sofferenza di un io lirico che dà l’idea di annaspate², appunto, in uno stagno. Vero anche che con *ristagne* la Stampa potrebbe voler indicare solo la calma di un mare chiuso come quello della laguna, ma lo stesso mare in *Rime* 40 era caratterizzato da *onde* che ne turbavano la superficie (v. 1 *Onde, che questo mar turbate spesso*): l’intento non mi sembra essere puramente paesaggistico / descrittivo. C’è un rispecchiamento tra interiorità e paesaggio analogo proprio a *Rime* 40, dove il mare era turbato come l’animo dell’io lirico turbato dalla gelosia. Nei vv. 3 e 6, dove in entrambe le quartine si indica l’immutabilità dello stato d’animo dell’io lirico e di Collaltino, la Stampa sembra seguire la stessa logica: il v. 6 riporta in modo non marcato, denotativo, emotivamente neutro (“la notte, il giorno, a l’alba ed a la squilla”)³ ciò che al v. 3 è indicato con una perifrasi emotivamente connotata. “Agghiacciare” è un verbo fonicamente aspro, più intenso di grado rispetto a un generico “raffreddare”, e ad esempio è molto usato dal Petrarca in quei contesti in cui descrive il suo animo che si dimena tra opposti estremi: ad esempio in RVF 71, vv. 34 - 35 “ma la paura un poco, / che ’l sangue vago per le vene agghiaccia”; RVF 152, v. 11 “che ’n un punto arde, agghiaccia, arrossa e ’nbianca.”; RVF 178, v. 2 “assecura et spaventa, arde et agghiaccia”; RVF 224, v. 11 “s’arder da lunge et agghiacciar da presso”. Allo stesso modo “favillare”, la cui scelta è vincolata dalla rima-autografo⁴ in *-illa*, è un verbo più connotato rispetto ad un semplice “scaldare”. Da un lato l’impazienza e lo scoramento dell’io lirico, dall’altro l’indifferenza e la non curanza di Collaltino condizionano le scelte lessicali delle quartine che li descrivono. Vi sono altri calcolati parallelismi/contrast: si noti quello tra l’io lirico che al v. 2 è detta *misera* e Collaltino che è invece *lieto* al v. 8, e le due dittologie di segno opposto ai v. 4 (“si lamenta ed ange”) e 7 (“libera e tranquilla”).

¹ Nel primo caso del deittico *Qui*, nel secondo caso del soggetto *Voi*. In entrambi i casi ciò contribuisce ad appesantire un po’ la sintassi nella partizione.

² Uscendo dal focus sul v. 1, complessivamente la quartina ha un ritmo frenetico: si contano sei verbi (sette contando anche l’impersonale *avien*) in appena quattro versi.

³ Notare il chiasmo con la *variatio* notte - giorno - alba - squilla.

⁴ Sul valore della rima in *-illa* nei sonetti epistolari, cfr. commento a *Rime* 65.

Le terzine offrono meno spunti. La prima terzina ospita il consueto rimprovero dell'io lirico a Collaltino che non le scrive abbastanza lettere, vero e proprio *leit motif* dei sonetti che vanno da *Rime* 65 a *Rime* 100 (sonetto del suo ritorno in Italia): segnaliamo solo l'uso figurato, e particolarmente efficace, del termine *invola* nel senso di "fa volare via" e quindi "fa dimenticare", "cancella"¹. Nella seconda terzina leggiamo invece tratti di titanismo e solipsismo tipici delle *Rime* dal registro più melodrammatico, quelle dove la Stampa si lascia andare ad esclamazioni altisonanti e dirimpenti (vv. 12 e 13) nonostante le cause scatenanti piuttosto modeste: in questo caso, si tratta di una mancata corrispondenza. Il significato di questi eccessi lo si coglie contestualizzandoli all'interno di un quadro più generale, che faccia riferimento anche alla vicenda biografica della poetessa: ogni gesto di distrazione da parte di Collaltino, fosse anche una lettera alla quale non risponde, rappresenta per la Stampa una crepa nell'illusione di una "storia d'amore a lieto fine"; illusione che ella cerca in tutti i modi di mantenere intera, non senza pervicacia.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *ristagne*. Il verbo non è petrarchesco, ma compare in un sonetto del Bembo, il 94esimo delle *Rime*, *Questa del nostro lito antica sponda*. L'io lirico, che non vuole lasciar trasparire il suo dolore davanti alla donna amata, è paragonato, significativamente per il contesto stampiano, ad un lembo di terra della laguna (la Giudecca? Il Lido, cioè il *lito* del v. 1?) che protegge Venezia dal mare in burrasca, cercando di non cedere al moto ondoso delle acque. Cfr. v. 10 "che d'intorno al mio cor ferve e ristagna".

v. 3, *favilla*. È usato come verbo in RVF 188, v. 10 "ove favilla il mio soave foco".

v. 4, *lamenta ed agne*. Cfr. RVF 10, v. 11 "tutte le notti si lamenta et piagne".

v. 6, *squilla*. Squilla per campana in RVF 143, v. 7 "...ch'al suon non d'altra squilla", dove rima con *tranquilla*.

v. 9, *v'invola*. Questo significato di *invola* è forse ispirato da RVF 170, v. 13 "lega la lingua altrui, gli spirti invola".

v. 13, *o pena mia ... eccede!* Cfr. RVF 182, v. 9 "Di queste pene è mia propria la prima".

v. 14 *Ciò si ... scola?* In RVF 360 Petrarca immagina un tribunale presieduto dalla Ragione, davanti alla quale alternativamente Amore e l'io lirico difendono le proprie ragioni. Nel v. 119 Amore sostiene che l'io lirico (e per traslato il P.) sarà famoso nel mondo "per quel ch'elli 'mparò ne la mia scola". È un passo di cui mostra di ricordarsi il Bembo (forse la vera fonte stampiana), nel sonetto 67 delle sue *Rime*, v. 8 "quel, ch'Amor v'insegno ne la sua scola".

¹ O forse "ruba", alto possibile significato di *invola*.

LXXXIII.

Oimè, le notti mie colme di gioia,
i dì tranquilli, e la serena vita,
come mi tolse amara dipartita,
e converse il mio stato tutto in noia! 4

E, perché temo ancor (che più m'annoia)
che la memoria mia sia dipartita
da quel conte crudel che m'ha ferita,
che mi resta altro omai, se non ch'io moia? 8

E vo' morir, ché rimirar d'altrui
quel che fu mio quest'occhi non potranno,
perché mirar non sanno altri che lui. 11

Prendano esempio l'altre che verranno
a non mandar tant'oltre i disir sui,
che ritrar non si possan da l'inganno. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 1 - 2, *le notti mie ... serena vita*. Sono tutti oggetti retti da “mi tolse”, v. 3. Il soggetto è l’“amara dipartita”, la triste partenza di Collaltino per la Francia.

vv. 5 - 8, *E, perché ... moia?* “E, dal momento che ho paura (e questo è ciò che più mi affligge) che il ricordo di me se ne sia andato dalla memoria di quel conte crudele che mi ha ferita, che altro mi resta da fare, se non morire?”. Quartina un poco faticosa.

vv. 9 - 10, *E vo' morir ... potranno*. “E voglio morire, perché questi miei occhi non potranno sopportare il vedere che ora è d'altri (“rimirar d'altrui”) ciò che era mio.”. Seguirà analisi nel commento, intanto si noti l'autentica passione che vibra in questi due versi e nel successivo.

v. 12, *l'altre*. Sott. Donne.

v. 14, *l'inganno*. Dell'Amore, che promette felicità ma non mantiene la parola.

Commento.

Rime 83 è, a nostro avviso, uno di quei sonetti in cui la Stampa riesce meglio che altrove a creare quel piccolo prodigio poetico per cui i suoi sonetti risultano, a cinque secoli di distanza, ancora oggi moderni e pienamente (intel)leggibili nelle loro istanze. Lo stile semplice, dimesso, a tratti sgraziato è messo al servizio di una passionalità, di un'urgenza comunicativa, e se si vuole di una ingenua mancanza di “distacco” poetico, di modo che il versante stilistico corrobora quello tematico e viceversa: sonetti come questo risultano, per dirlo con una formula riassuntiva, *poeticamente forti perché*

sgraziati e sgraziati perché poeticamente forti. Lo segnaliamo perché è un amalgama che la poetessa non sempre ottiene (e che magari non tutti i lettori colgono all'interno delle stesse poesie, ma questo discorso ci porterebbe sul terreno scivoloso del gusto personale): più di qualche volta si è sottolineato nei commenti lo squilibrio tra contenuti prosaici e forma troppo solenne o altisonante; oppure tra ottime intuizioni poetiche e modalità espressive non altrettanto efficaci.

Nella prima quartina, la *dipartita* (v. 3) di Collaltino è per l'io lirico un brusco risveglio dal sogno elegiaco cui somigliava fino ad allora la sua vita: prima del viaggio in Francia dell'amato "notti ... colme di gioia", nelle quali è impossibile non leggere un riferimento alle relazioni amorose tra la Stampa e il conte di Collalto, si alternavano a "di tranquilli" e ad una "vita serena", al riparo dagli eccessi, dalle intemperanze e dalle minacce della gelosia. Partito l'amato, l'io lirico si scopre improvvisamente priva di tutto ("come mi tolse", v. 3): la sua vita si svuota, e l'*otium* dei primi due versi diventa quindi *tedium vitae, noia* (v. 4). Il sentimento della *noia* non ha nelle *Rime* la stessa importanza centrale¹ che ha nei *Fragmenta* (soprattutto nella parte in morte di Laura): il temperamento dell'io lirico delle *Rime* è molto diverso, più passionale, frenetico, fumantino, propenso agli eccessi emotivi dell'euforia o della melanconia e quindi meno incline alla dimensione contemplativa e auto-riflessiva che sta alla base di un sentimento come la *noia*. In *Rime* 83 essa non è nemmeno descritta come un sentimento "autonomo": indica solo il cambiamento di segno davanti alla "la pienezza della vita" costituita dalla presenza di Collaltino. Di conseguenza, di fronte alla *noia*, alla "vita svuotata dalla vita", l'io lirico delle *Rime* non si abbandona alle travagliate riflessioni che leggiamo nel *Canzoniere*² ma sceglie subito (seconda quartina) di porre fine a questa "vita non vissuta" con la morte; a maggior ragione se oltre all'assenza di Collaltino ha il sospetto che egli, dopo averla abbandonata in malo modo, si sia già dimenticato di lei.

Il tutto è presentato come fosse la scelta più logica, o quantomeno come una conseguenza ineluttabile, e lo suggeriscono anche le scelte stilistiche: la domanda retorica che chiude la seconda quartina ("che mi resta altro omai, se non ch'io moia?") e non lascia scampo, ma soprattutto la capfinidura che collega le prime tre partizioni,

¹ Il più delle volte il termine compare come sinonimo di dolore, afflizione: *Rime* 75, vv. 3 - 4 "ciò ch'io veggio e ciò ch'io miro / con questi miei (*occhi, ndr.*) mi par tenebre e noia."; *Rime* 193, v. 13 "O petto di dolor e noia pieno".

² Riassumendo, Petrarca si chiede se sia giusto continuare a vivere, e quindi ad amare Laura anche se è morta, e quindi a commettere peccato; o se non sia meglio dimenticare Laura per dedicarsi esclusivamente a perseguire la fama poetica; oppure compiere un gesto estremo, invocare la Morte come fine definitiva delle sofferenze, rischiando però di morire da peccatore.

che dà l'idea che ogni conclusione sia derivazione della premessa esposta in precedenza. La rima *noia : annoia* dei vv. 4 e 5 collega la prima e la seconda quartina, già per altro unite dalla rima equivoca *dipartita : dipartita* dei vv. 3 e 6; ma è ancora più evidente il legame logico tra la seconda quartina e la prima terzina con la ripetizione del verbo “morire” tra i vv. 8 e 9: “... se non ch'io moia? / E vo' morir...”.

Un senso di cortocircuito e di ineluttabilità domina anche la prima terzina, dove si spiega che ciò che davvero conduce l'io lirico alla morte è una gelosia con la quale, nonostante i tentativi, ella non riesce a far pace. Trovo che i vv. 9 - 11 siano versi di grandissima intensità poetica. Rabbia, livore e invidia nei confronti delle nuove donne francesi si mescolano ad una possessività che nelle *Rime* la Stampa non aveva mai mostrato (“quel che fu mio”, v. 10), per lo meno non con tale forza e assertività. Non che la Stampa non tenti di rivendicare un diritto su Collaltino: l'amato spesso è definito “mio signore”, “mio colle” (con l'uso del *senhal*), “mio amore”, “mio bel raggio”, “mio sole”, ma si tratta di sintagmi convenzionali, dove piuttosto si evidenzia come sia *lei* ad appartenere a Collaltino e non viceversa. Sono casi in cui l'aggettivo *mio* è svuotato dal significato di reale proprietà ed appartenenza che ha nel v. 10, dove è usato per altro in senso assoluto, svincolato da un nome a cui legarsi come attributo.¹

È molto interessante in questi versi anche l'insistenza sul gioco di sguardi: *rimirar* (v. 9), *quest'occhi* (v. 10), *mirar* (v. 11). La Stampa ci fa capire come la gelosia sia uno spettacolo che la uccide, ma dal quale non può staccare gli occhi: i suoi occhi non sanno guardare altri che Collaltino sia per l'amore che la lega a lui, e che non le fa guardare altri uomini; sia perché è tipico dell'atteggiamento di un/una geloso/a da un lato tentare in tutti i modi di allontanare dalla propria mente i sospetti di tradimento, dall'altro verificare morbosamente se il tradimento effettivamente c'è stato. Il v. 11 in sostanza fa ricominciare un circolo vizioso: guardare gli indizi di tradimento conduce l'io lirico al mortale sospetto che Collaltino la tradisca, il quale sospetto la porta a cercare altri indizi di tradimento. È un circolo vizioso che leggiamo anche nella forma dei versi e nelle scelte lessicali: si noti la somiglianza tra i sintagmi “rimirar d'altrui” (v. 9) e “mirar altri che lui (v. 11) che aprono e chiudono la terzina; la rimalmazza *potranno : sanno* ai vv. 10 - 11 (sicuramente non cercata dalla poetessa, ma non per questo da trascurare nella resa poetica di questi versi); ma anche l'asprezza del suono -r- che riverbera nell'intera partizione, oltre alla cupezza e alla chiusura della rima in *-ui*.

¹ Da notare che al v. 10 *mio* occupa la quarta sede dell'endecasillabo, ed è portatore di un accento forte (il verso ha un ritmo marcatamente giambico), mentre negli altri casi citati, essendo *mio* sempre preposto al nome a cui si riferisce, perde anche di consistenza fonica.

Anche la chiusa del sonetto è apprezzabile. Il consiglio dato alle donne (*l'altre*, v. 12), quello di non farsi ingannare dall'amore fino al punto di farsi invischiare nelle dinamiche che abbiamo descritto poco sopra, ha il tono di una esperienza vissuta (di un *esempio*, v. 12) più che di un precetto astratto. L'*inganno* del v. 14 è quello descritto nei primi due versi del sonetto, è l'illusione di un amore senza turbolenze¹: la Stampa sa bene di cosa sta parlando, e lo si coglie da un certo grado di allusività presente in questa ultima terzina, dal suo tono quasi profetico. Pare che la Stampa, novella Cassandra, stia dando delle preziose indicazioni che sa già che non verranno ascoltate: è consapevole che, per capirle fino in fondo, anche le donne innamorate dovranno provare sulla loro pelle le sofferenze dell'amore.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

vv. 1 - 4, *Oimè, le notti ... tutto in noia!* Il contenuto della prima quartina sembra influenzato dalla prima strofa della sestina RVF 332:

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e 'n rime,
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.

v. 2, *serena vita*. Cfr. RVF 8, v. 10 "condotte da la vita altra serena"; RVF 128, v. 105 "vènti contrari a la vita serena"; ma anche Bembo, *Rime*, 139, v. 12 "La vita più gradita e più serena".

v. 3, *amara dipartita*. Cfr. RVF 37, v. 5 "...empia dipartita"; RVF 254, v. 11 "...o dura dipartita!"; RVF 325, vv. 104 - 105 "ma parmi che sua súbita partita / tosto ti fia cagion d'amara vita".

v. 14, *inganno*. Il termine ritorna molto spesso nei *Fragmenta* per indicare appunto le beffe dell'Amore. Cfr. RVF 221, v. 1 "Qual mio destin, qual forza, quale inganno"; RVF 253, v. 7 "o chiuso inganno, o amorosa froda"; RVF 297, v. 5 "rotta la fè degli amorosi inganni".

¹ Si noti dunque la *ringkomposition*, tematica anche se non formale.

LXXXVI.

Piangete, donne, e poi che la mia morte
non move il signor mio crudo e lontano,
voi che sète di cor dolce ed umano,
aprite di pietade almen le porte. 4

Piangete meco la mia acerba sorte,
chiamando Amor, il ciel empio inumano,
e lei, che mi ferì, spietata mano,
che mi vegga morir e lo comporte. 8

E, poi ch'io sarò cenere e favilla,
dica alcuna di voi mesta e pietosa,
sentita del mio foco una scintilla: 11

- Sotto quest'aspra pietra giace ascosa
l'infelice e fidissima Anassilla,
raro esempio di fede alta amorosa. - 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *lontano*. Collaltino si trova in Francia, alla corte di Enrico II.

v. 6, *empio inumano*. Seguiamo la lezione della *princeps*, che tra i due aggettivi non interpone nessuna virgola¹, per distinguere anche graficamente i tre “carnefici” dell’io lirico: *Amor* (v. 6), *ciel empio inumano* (v. 6) e *spietata mano* (v. 7). Baldacci scrive che i due aggettivi sono “da riferirsi entrambi tanto a *ciel* come ad *Amor*”²: la quartina ha senza dubbio un che di fumoso ed impreciso. Approfondiremo nel commento.

v. 8, *lo comporte*. “Lo stabilisca, lo decida”, in *usteron proteron* con il *vegga* precedente (prima deciderà che ella morirà, e solo poi la vedrà morire).

v. 9, *cenere e favilla*. Così Baldacci³: “si può intendere come un’endiadi, cioè cenere della favilla che mi ha consunta, ma *favilla* può anche valere come sinonimo di *cenere*.”.

Commento.

Il sonetto, per temi e stile, fa coppia con *Rime* 151, *Piangete, donne, e con voi pianga Amore*. Entrambi i sonetti riprendono (il secondo lo preleva per intero) il verso incipitario di RVF 92, sonetto in morte di Cino da Pistoia, ed in entrambi l’io lirico

¹ A differenza di quanto si legge invece in Salza 1913 e in tutte le edizioni seguenti, su di essa esemplate.

² Baldacci 1957, note a p. 127

³ *Ibid.*

pronuncia il suo stesso epitaffio seguendo gli stilemi classici dell'epitaffio letterario¹: *planctus* (*Piangete*, v. 1 di entrambi i sonetti, ripetuto anaforicamente in *Rime* 86 al v. 5); monito affinché i vivi si ricordino del morto (“dica alcuna di voi”, v. 10 / “scrivete la cagion del mio dolore”, v. 8); il riferimento alla tomba (“Sotto quest’aspra pietra”, v. 12 / “ed or qui giace”, v. 10); in *Rime* 151 compare anche il topos del *viator*, del passante distratto cui la tomba pare volersi rivolgere (*Rime* 151, v. 12 “Pregale, viator, riposo e pace”). Complessivamente, visto lo sviluppo più completo e il migliore esito finale² di *Rime* 151, potremmo definire *Rime* 86 come un “bozzetto preparatorio”.

Nella prima quartina l’io lirico si rivolge alle donne, sempre³ in virtù della loro maggiore possibilità di intendere le sue sofferenze in nome della solidarietà di genere: si noti come scompaia, vista la drammaticità della situazione, l’atteggiamento di sfida che di solito accompagna la ricerca di comprensione. Più volte abbiamo sottolineato come la Stampa consideri sé stessa come una *prima inter pares*,⁴ e come spesso il riferimento alle *donne*, in particolare alle donne amanti, le serva per marcare la singolarità sua e della sua esperienza amorosa all’interno di un insieme indistinto. Qui l’appello alla dolcezza e all’umanità del v. 3 appare sentito e sincero, anche per il contrasto⁵ con l’atteggiamento di Collaltino (dell’*uomo* Collaltino), che invece è “crudo e lontano” (v. 2, dove *lontano* è da intendere emotivamente lontano, oltre che geograficamente).

La seconda quartina, come si diceva nelle note al testo, presenta qualche criticità. Non è chiaro cosa la Stampa intenda dire menzionando il *ciel* tra i suoi carnefici, e definendolo “empio inumano”: potrebbe alludere ad un accanimento di Dio nei suoi confronti, che non le ha risparmiato sofferenze indicibili; oppure potrebbe trattarsi di una metafora per *destino*, *sfortuna* ma formerebbe una tautologia con quanto detto al v. 5 (suonerebbe come “piangete la mia sorte invocando la mia sorte”). Quale che sia il significato da attribuire a *ciel*, l’aggettivazione lascia qualche perplessità: *inumano*, in posizione di rimante al v. 6, è scelto per creare una forte opposizione con *umano*, rimante del v. 3 ma ha poco a che fare con il nome al quale è riferito; lo stesso discorso vale per *empio*, che contrasta con la *pietade* delle donne del v. 4 ma si sposa male col su referente. Nelle *Rime*, ad essere *inumano* (l’unica altra occorrenza è in *Rime* 177)

¹ Degli esempi che seguono, quando non diversamente indicato, il primo è sempre tratto da *Rime* 86, il secondo da *Rime* 151.

² Le terzine di *Rime* 151 sono tra i versi più conosciuti e iconici della Stampa.

³ Già a partire da *Rime* 1.

⁴ Si torni ancora una volta, ad esempio, a *Rime* 1.

⁵ Le dittologie dei vv. 2 e 3 sono tra l’altro isometriche, e questo parallelismo nella forma rafforza la differenza dei contenuti.

ma soprattutto *empio* è Collaltino: non è da escludere che la Stampa attribuisca al cielo aggettivi in realtà idealmente riferiti all'amato. Tutta la quartina infatti, più che dalla precisione e dalla vividezza delle descrizioni, è caratterizzata dall'uso indistinto di un sottofondo lessicale genericamente duro, carico di *pathos* per connotare le sue sofferenze: *piangete, acerba, empio, inumano, ferì, spietata, morir*. Allo stesso modo la Stampa non spiega di chi sia la "spietata mano" del v. 7: potrebbe essere la mano d'Amore, che più volte nelle *Rime* ferisce con i suoi strali l'io lirico; ma anche di Collaltino, che andrebbe a completare così una triade di carnefici formata da Amore, cielo, e, appunto, Collaltino. L'impressione è che anche parlando della "spietata mano" la Stampa abbia in mente Collaltino: nonostante, come abbiamo detto, i carnefici siano come minimo due, al v. 8 la poetessa scrive *vegga* e non *veggan*, come se il vero responsabile della sua morte, colui che la deciderà e vi assisterà, fosse uno solo, cioè l'amato.

Nella prima terzina la Stampa introduce la rima in *-illa*, grazie alla quale autograferà poi il suo epitaffio nella seconda terzina, inserendo il suo nome poetico *Anassilla* (v. 13); epitaffio la cui solennità risulta un po' guastata dalla ripetizione *fidissima* "esempio di fede" dei vv. 13 e 14.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *Piangete, donne*. Vedi *supra* in commento.

v. 3, *dolce ed umano*. RVF 249, v. 11 "e 'l riso e 'l canto e 'l parlar dolce humano."

v. 5, *acerba sorte*. Il sintagma è bembiano. Lo si trova al v. 74 della canzone che inaugura le poesie in morte del fratello (*Alma cortese, che dal mondo errante*), "O disavventurosa, acerba sorte!"; in Bembo, *Rime*, 146, v. 2 "...per sorte acerba"; Bembo, in *Rime* 162, v. 42 "per far me sempre tristo, acerba sorte".

v. 9, *cenere e favilla*. Cfr. RVF 320, v. 14 "or vo' piangendo il suo cenere sparso", ma soprattutto Della Casa, *Rime*, 21, vv. 3 - 4 "...ond'escon le faville / che sole hanno vigor cenere farmi".

v. 14, *fede alta amorosa*. Cfr. RVF 82, v. 9 "...un cor pien d'amorosa fede".

XC.

Voi, che per l'amoroso, aspro sentiero,
donne care, com'io, forse passate;
ed avete talor viste e provate
quante pene può dar quel crudo arciero; 4

dite per cortesia, ma dite il vero,
se quante ne son or, quante son state,
a l'aspre pene mie paragonate,
agguaglian un de' miei martir intero. 8

E dite se vedeste mai sembianza
più dolce in vista e più spietata poi
del signor mio, ne l'amorosa stanza. 11

Così talvolta amor dia tregua a voi,
mentr'ei con questa dura lontananza
sfoga in me tutti ad uno i furor suoi. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

- v. 4, *crudo arciero*. Amore, spesso presentato nelle *Rime* come un arciere pronto a ferire l'io lirico.
v. 6, *quante*. Sono le *pene*, come chiarisce il verso successivo.
v. 9, *sembianza*. Aspetto, da intendere non solo come aspetto fisico (visto che è definita *spietata* al v. 10), ma come presenza, comportamento.
v. 11, *ne l'amorosa stanza*. Baldacci scrive: "come dire nella reggia d'Amore"¹, perché dà al termine *stanza* un significato molto concreto (già in *Rime* 5 parafrasava *stanza* con "residenza"²). Non sentiamo di concordare, e intanto proponiamo una parafrasi diversa, che motiveremo poi nel commento: "tra i comportamenti possibili in Amore".
v. 13, *dura lontananza*. La Stampa torna a sottolineare il fatto che Collaltino si trovi in Francia.
v. 14, *ad uno*. Uno dopo l'altro, ad uno ad uno.

Commento.

Il sonetto, dove non spicca per l'originalità dei motivi, si distingue per il tono franco, schietto, a tratti colloquiale e provocatorio (v. 5) che gli conferisce il pregio della sincerità e dell'autenticità. L'io lirico sente di poter affrontare *vis-à-vis* le "donne care" (v. 2) da una posizione di forza, maturata dalla sua esperienza amorosa unica ed

¹ Baldacci 1957, note a p. 127.

² *Ibid.*, note a p. 110.

irripetibile che la pone su un livello diverso rispetto a loro (e non raggiungibile da alcuna), e lo dichiara senza professioni di modestia né patetismi eccessivi.

Nella prima quartina l'io lirico, con una *metafora* molto usata dal Petrarca ma anche dalla stessa Stampa (ad esempio in *Rime* 14), si rivolge alle donne che stanno percorrendo il sentiero dell'Amore, di per sé *aspro* (v. 1) ma complicato anche dalle insidiose frecce lanciate dal Dio. Si è evocato il sonetto 14 delle *Rime*: si noti, per contrasto, come giovi alla resa poetica finale il fatto che qui la metafora sia appena accennata nel gioco dei rimanti (*sentiero : arciero*, v. 1 e 4), senza troppo insistere in dettagli realistici che la appesantiscano (al contrario, in *Rime* 14 compaiono *assalto*, *varco*, *strali*, *imboscate*, *nemici*, *impresa*, oltre a riferimenti alle ferite e a dove si infilzino le frecce), e con una certa poetica allusività, tanto che "Amore" non è nemmeno citato direttamente.

Nonostante l'io lirico si rivolga alle donne innamorate perché esse sanno bene di cosa parla quando parla d'amore, non riesce a mascherare un atteggiamento di sufficienza che trasparirà compiutamente nella quartina successiva: si affretta ad includere sé stessa tra le donne sofferenti ("com'io", v. 2); afferma che le donne *forse* soffrono (v. 2) ma non è detto; e se soffrono, soffrono *talor* (v. 3), qualche volta, e non sempre (e per sempre) come l'io lirico dice di soffrire in tante delle *Rime*.

Ed infatti, nella seconda quartina, con un'iperbole che inquadra questa sorta di sfida alle "donne care", l'io lirico sostiene che anche mettendo insieme tutte le loro sofferenze amorose improvvidamente accomunate alle sue (anche da lei stessa, nella quartina precedente), non si ottiene un *martir* (v. 8) di intensità pari ad uno solo di quelli che ella prova. C'è sicuramente una vena di autocompiacimento in questi versi, perché si sta presentando come l'emblema e il punto di riferimento del dolore di tutte le amanti. Ma il v. 5, in cui la Stampa invita le donne a dire la *verità* ("dite per cortesia, ma dite il vero") dà anche l'idea della voglia della poetessa di vedere finalmente riconosciuto da tutti il suo amore per Collaltino: è come se volesse segnalare l'ingiustizia di non poter vivere a pieno un amore così forte e dirompente, quando alle altre donne è concesso vivere i loro sentimenti così deboli. C'è la volontà di riscattare agli occhi per lo meno dei lettori un amore che per opportunità (e per effettiva disaffezione) magari veniva taciuto o minimizzato dal diretto interessato, e che in generale per via della disparità sociale dei due amanti (potentissimo feudatario lui, cortigiana onesta lei) non poteva aspirare ad avere i crismi dell'ufficialità.

Nella prima terzina prosegue ("E dite se...", in anafora al v. 9) l'invito alle donne a dire la verità su Collaltino, o forse piuttosto a verificare quanto i suoi modi dolci

sappiano nascondere in realtà una grande crudeltà. Ciò va nella direzione delle precedenti riflessioni: la Stampa vuole scoprire tutti gli altarini, è come se dicesse che Collaltino in pubblico dimostra una cortesia ed un'eleganza che ella sa non essere davvero sua in privato.

Si è scelto, nelle note al testo, di parafrasare “ne l'amorosa stanza” (v. 11) con “tra i comportamenti possibili in Amore” proprio per dare risalto alla questione “etica” sollevata in questi versi, ma anche per ragioni linguistiche. Crediamo che la Stampa usi *stanza* come un deverbale del verbo *stare*, non come sinonimo di luogo. L'uso di *stanza* in questi termini lo si può trovare in Dante, *Purg.*, XIX, v. 140 “Vattene omai: non vo' che più t'arresti / ché la tua stanza mio pianger disagia”, dove “la tua stanza” ha il senso di “il tuo esserci”, “il tuo restare”, “la tua presenza”; ma anche in RVF 364, v. 10 “e se la stanza / fu vana almen sia la partita onesta”, dove significa “lo stare al mondo”, “il vivere”. L'“amorosa stanza” di Collaltino indicherebbe dunque il suo “stare nell'amore”, il suo “vivere l'amore”, il suo “essere innamorato” e dunque il modo in cui si comporta quando si trova in una relazione amorosa.

L'ultima terzina presenta un augurio alle donne, che in realtà è un ultimo espediente con cui l'io lirico rimarca la sua diversità rispetto a loro: Amore potrà talvolta dare *tregua* (v. 12) alle altre donne innamorate per via della minore intensità del loro amore, mentre questa possibilità non esiste per l'io lirico, che invece ama di un amore sconfinato, e le cui sofferenze sono per altro aggravate dalla *lontananza* dell'amato (v. 13). Per il v. 13 valgono le stesse considerazioni fatte a proposito della metafora del sentiero della prima quartina: il riferimento alla *lontananza* è fatto con una sottile reticenza, con un senso di vaghezza ed indeterminatezza, senza citare nei particolari la Francia o le lettere dell'amato, come se quella tra i due amanti fosse una lontananza assoluta, svincolata dalla contingenza del viaggio di Collaltino.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 1, *sentiero*. La metafora amore - sentiero tortuoso compare spesso nel Canzoniere e nei petrarchisti. Cfr. RVF 14, v. 6 “l'amoroso camin che gli conduce” da cui la Stampa riprende anche l'aggettivazione; RVF 25, v. 12 “fu per mostrar quanto è spinoso calle”; RVF 129, v. 2 “mi guida Amor, ch'ogni segnato calle”; RVF 163, v. 8 “che son sí stanco, e 'l sentier m'è troppo erto.”; ma anche Bembo, *Rime*, 60, v. 12 “...sentier gravoso ed erto”; Della Casa, *Rime*, 3, v. 11 “...faticoso calle”.

v. 13, *lontananza*. Cfr. RVF 129, v. 64 “or di tua lontananza si sospira”.

XCI.

Novo e raro miracol di natura,
ma non novo né raro a quel signore,
che 'l mondo tutto va chiamando Amore,
che 'l tutto adopra fuor d'ogni misura: 4

il valor, che degli altri il pregio fura,
del mio signor, che vince ogni valore,
è vinto, lassa, sol dal mio dolore,
dolor, a petto a cui null'altro dura. 8

Quant'ei tutt'altri cavalieri eccede
in esser bello, nobile ed ardito,
tanto è vinto da me, da la mia fede. 11

Miracol fuor d'amor mai non udito!
Dolor, che chi nol prova non lo crede!
Lassa, ch'io sola vinco l'infinito! 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 4, *che 'l tutto ... misura*. Che agisce in ogni cosa oltrepassando i limiti della *natura* (v. 1)

v. 5, *il valor ... fura*. Il valore (di Collaltino, come specificherà il v. 6), tanto grande da oscurare (lett. rubare, *fura*) il pregio del valore degli altri uomini.

v. 8, *a petto a cui*. Rispetto al quale.

v. 14, *l'infinito*. Baldacci scrive: "l'infinito valore del conte."¹, parafrasi che ha una logica stringente (cfr. quanto scrive la Stampa nella seconda quartina a proposito del valore di Collaltino) ma che forse toglie qualcosa alla carica emotiva di questo ultimo verso. Non indicherei un referente così preciso per questo *infinito* (non solo, per lo meno).

Commento.

Non è la prima volta che nelle *Rime* vediamo Amore compiere un *miracol* (v.1). Innanzi tutto dota Collaltino di qualità miracolose: un esempio su tutti è *Rime 20*, dove l'io lirico guardando dentro il cuore dell'amato con "cervier occhio e mago" (*Rime 20*, v. 5) scopre in lui una forza miracolosa in grado di far innamorare di lui tutto il creato, animato e inanimato. Ma nei primissimi sonetti della raccolta, come ad esempio in *Rime 8*, è sempre grazie ad un miracolo dell'Amore che la Stampa può diventare una

¹ Baldacci 1957, note a p. 128.

poetessa degna di cantare le lodi di Collaltino¹; in *Rime* 49 Amore è la causa di quello strano prodigio per cui sperare ardentemente che accada qualcosa di bello (in quel caso un segno dell'amore di Collaltino) porta a morire nell'attesa, mentre rassegnarsi al fatto che non accadrà nulla comporta un dolore che in qualche modo tiene in vita²; in *Rime* 55 e 56, due sonetti in cui nella finzione letteraria l'io lirico si rivolge agli artisti perché ritraggano prima Collaltino e dopo lei stessa, Amore ha dotato Collaltino di due cuori (il suo e quello dell'io lirico) e l'io lirico di un unico volto con due espressioni, l'una triste e l'altra felice³. Quello descritto in *Rime* 91 però è un miracolo d'Amore diverso rispetto ai *mirabilia* citati (che spesso, più che di miracoli, hanno appunto i contorni di *mirabilia*, *stranezze*), perché sovverte gli equilibri *sociali*, prima ancora che naturali come dichiarato al v.1, e porta l'io lirico, tradizionalmente in una posizione di inferiorità rispetto a Collaltino (nelle *Rime* come lo è la Stampa nella vita), a *superarlo* all'interno di una nuova scala di valori.

Il ragionamento di fondo è a tratti macchinoso nell'espressione, e si sviluppa, specie nelle quartine, con un meccanismo di anadiplosi⁴ alla lunga un po' stucchevole, però il senso complessivo è chiaro: in Amore, secondo la Stampa, il *valor* (v. 5) soccombe alla *fede* (v. 11). Il valore (o meglio il sistema di valori) che soccombe è più precisamente la *kalokagathia*, brevemente condensata al v. 10 nella formula "esser bello, nobile e ardito"⁵, e che trova nel Collaltino personaggio la sua più compiuta manifestazione, tanto che egli ha, nei confronti degli altri *cavalieri* (v. 9), la stessa posizione di inarrivabile superiorità che l'io lirico riserva a sé stessa nei confronti delle donne amanti (come abbiamo letto giusto un sonetto fa, in *Rime* 90). La *fede* che prevale è la passione totalizzante dell'io lirico, quella che la Stampa va descrivendo nelle *Rime*: ella non sarà una nobile, non avrà la forza di un cavaliere, ma è una donna in grado di sopportare ogni *dolore* (v. 6) e all'occorrenza di immolarsi in nome della sua fedeltà all'amato. È anche da sonetti come questo che nasce il mito di una "Stampa romantica *ante litteram*" ma in verità dietro a questo grande scontro tra sistemi di valori e di virtù, tra la *kalokagathia* e l'amore disinteressato che supera anche le convenzioni sociali, non è difficile vedere le reali difficoltà che impedivano alla Stampa di amare

¹ In quel sonetto la Stampa usa più o meno le stesse parole della prima quartina di *Rime* 91. Scrive infatti, ai vv. 9 - 11 "E, se non può per forza di natura, / puollo almen per miracolo che spesso / vince, trapassa e rompe ogni misura."

² *Rime* 49, vv. 12 - 14 "E saran de' miracoli d'Amore, / ch'un'ombra breve di sperato bene / tolga altrui vita, e dia vita il dolore."

³ In particolare in *Rime* 56 il lessico è molto simile a quello di *Rime* 91: cfr. vv. 3 - 4 "viva senz'alma e senza cor nel petto / per miracol d'Amor raro e nov'arte".

⁴ Ne spiegheremo in seguito la logica compositiva.

⁵ Che, nella sua forma così stereotipata, veicola (forse al di là delle effettive intenzioni della poetessa) una certa stanchezza verso questi valori.

(ed eventualmente sposare) Collaltino: egli era effettivamente *bello, ardito*, e soprattutto *nobile*; così come la Stampa, ad un uomo con queste caratteristiche, davvero non poteva offrire altro se non la sua sincera passione amorosa. *Rime* 91 quindi presenta come vinta una battaglia che l'io lirico (e la Stampa) sta ancora combattendo, e che anzi, si prospetta davvero ardua se non impossibile da vincere, tanto impossibile quanto "vincere l'infinito", usando l'iperbole del v. 14. Possibile che la Stampa stia cominciando a rassegnarsi all'infelice epilogo della sua storia d'amore.

Dal punto di vista dello stile, notiamo come la prima quartina, bipartita al suo interno tra i vv. 1 - 2 e 3 - 4, sia occupata da una frase nominale (fatto piuttosto inconsueto), da intendere forse come una esclamazione non preceduta da interiezioni.¹

Come anticipato in precedenza, ogni verso delle quartine contiene almeno una parola presente anche nel verso precedente o nel verso successivo. Attraverso l'anadiplosi la Stampa enfatizza alcune parole chiave come *novo, raro, miracol, tutto, valor, vince, dolor* ma mette in evidenza anche la struttura logico-argomentativa con la quale intende tentare di spiegare il miracolo preannunciato nella prima quartina, come se ogni conclusione derivasse da una precedente premessa (lo stesso espediente si trova anche in *Rime* 83). Il ragionamento, col suo incedere ingarbugliato e un po' capzioso, arriva ad una massima conclusiva dettata più dall'emotività che dalla logica. Tutto risolve in tre forti esclamazioni, delle quali le prime due (vv. 12 e 13) ripetono quanto detto nella prima e nella seconda quartina a proposito di *Miracol* e *Dolor*, l'ultima (v. 14) è invece uno di quei casi in cui nella Stampa efficacia ed ingenuità poetica si mescolano e si concausano.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *miracol*. Come già puntualizzato in altri commenti, quando la Stampa fa riferimento ai miracoli d'Amore, mostra di aver presente RVF 94, sonetto che descrive gli effetti dell'amore come dei miracoli. Nel caso specifico però l'incipit riprende RVF 309, v. 1 "L'alto et novo miracol ch'a' di nostri".

¹ Il primo verso può essere letto come "Oh nuovo e raro miracolo della natura".

XCIII.

Qual fuggitiva cerva e miserella,
ch'avendo la saetta nel costato,
seguita da duo veltri in selva e 'n prato,
fugge la morte che va pur con ella, 4

tal io, ferita dall'empie quadrella
del fiero cacciator crudo ed alato,
gelosia e disio avendo a lato,
fuggo, e schivar non posso la mia stella. 8

La qual mi mena a miserabil morte,
se non ritorna a noi da gente strana
il sol degli occhi miei, che la conforte: 11

egli è 'l dittamo mio, egli risana
la piaga mia; e può far la mia sorte,
d'aspra e noiosa, diletta e piana. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *costato*. Notare la concretezza del termine *costato*, preferito ai più petrarcheschi *fianco*, *lato*. Ne parleremo nel commento.

v. 3, *da duo veltri*. Da due cani da caccia.

v. 4, *fugge ... pur con ella*. Scappa dalla morte, che la accompagna. La sorte della cerva è ormai segnata: è come se la cerva volesse fuggire da qualcosa che ha già addosso, e che scappando porta inavvertitamente con lei.

v. 5, *quadrella*. Frecce.

v. 7, *gelosia e disio*. Sono i due cani da caccia del v. 3.

v. 8, *la mia stella*. Baldacci¹: “il mio fato voluto dalle stelle”.

v. 9, *strana*. Straniera, nella fattispecie francese visto che si parla di Collaltino (*il sol degli occhi miei*, v. 11).

Commento.

Il sonetto si presenta bipartito tra quartine e terzine. Le prime sono occupate dal paragone tra l'io lirico e la “fuggitiva cerva miserella” (v. 1); le seconde, come anticipa già il v. 8 (“schivar non posso la mia stella”) che funge da legante tra le due partizioni, commentano la sorte futura dell'io lirico, che sarà di morte certa se non ritornerà da lei

¹ Baldacci 1957, note a p. 129

l'unico in grado di salvarla: Collaltino, che però si trova in Francia, paragonato alla pianta medica del *dittamo* (v. 12). La bipartizione del sonetto è dovuta al fatto che la Stampa in *Rime* 93 si rifà a due distinti modelli: Petrarca (e forse Bembo) nelle quartine, il Della Casa nelle terzine; a suggerirlo sono due spie lessicali fortemente marcate, e che costituiscono i due termini di paragone, la *cerva* (v. 1), e il *dittamo* (v. 12).

Il *cervo* (o il più delle volte, declinato al femminile, la *cerva*) è un animale molto presente nel *Canzoniere* e la Stampa mostra di ricordare le sue occorrenze nelle similitudini e nelle metafore petrarchesche. Troppo semplicistico infatti limitare¹ il dialogo tra le quartine di *Rime* 93 e i *Fragmenta* al solo calco di RVF 212, dove al v. 7 leggiamo (e dove sicuramente anche la Stampa aveva letto) “et una cerva errante e fuggitiva”. Se non altro per il contesto in cui il verso citato è inserito, molto diverso da quello del sonetto stampiano e quindi non sufficiente da solo ad esaurire le possibili fonti della poetessa:

Beato in sogno e di languir contento,
d'abbracciar l'ombre e seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non à fondo o riva,
solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;

e 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento
col suo splendor la mia vertù visiva,
et una cerva errante e fuggitiva
caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

L'io lirico sta descrivendo la sensazione che prova nell'amare Laura non corrisposto attraverso una serie di paradossi, e la “cerva errante e fuggitiva” è la controparte positiva del “bue zoppo e 'nfermo et lento” del verso successivo: nella Stampa, l'io lirico invece si identifica nell'animale non come esempio positivo ma in quanto è crivellato dai colpi dell'Amore.²

Una fonte da cui la Stampa ha sicuramente attinto è la prima strofa della cosiddetta “Canzone delle visioni”, RVF 323. La prima quartina di *Rime* 93, con il riferimento ai

¹ Come fa Baldacci in Baldacci 1957, probabilmente per ragioni di “spazio” essendo la sua una antologia del petrarchismo provvista di note di parafrasi e non una edizione commentata delle *Rime* stampiane.

² È lo stesso Baldacci a far notare, in un passo che abbiamo già citato nel commento di *Rime* 28, come non sia tipico della Stampa prelevare con disinvoltura calchi dai *Fragmenta*, se questi non hanno per lo meno un'affinità emotiva con quello che ella sente o vuole descrivere. Baldacci 1957, p. 104, “Gli stessi luoghi poetici (*del Canzoniere, ndr.*), utilizzati dagli altri con piena ed incredula disinvoltura, costituiscono per lei come la dimostrazione e il fulcro d'appoggio del suo istinto, la ratificazione più solenne dei moti immediati del suo animo.”

“duo veltri”, ma anche alla *selva* e al *prato* (v. 2), ha un tono vagamente simbolico e allegorico, per quanto poi la poetessa sveli presto il mistero al v. 7 (“gelosia e disio”).

Standomi un giorno solo a la fenestra,
onde cose vedea tante, et sí nove,
ch’era sol di mirar quasi già stanco,
una fera m’apparve da man destra,
con fronte humana, da far arder Giove, 5
cacciata da duo veltri, un nero, un bianco;
che l’un et l’altro fiancho
de la fera gentil mordean sí forte,
che ’n poco tempo la menaro al passo
ove, chiusa in un sasso, 10
vinse molta bellezza acerba morte:
et mi fe’ sospirar sua dura sorte.

Un altro esempio da cui la Stampa potrebbe aver attinto è RVF 190.

Una candida cerva sopra l’erba
verde m’apparve, con duo corna d’oro,
fra due riviere, all’ombra d’un alloro,
levando ’l sole a la stagione acerba.

Torna, oltre alla *cerva* e ad un contorno paesaggistico del tutto assente in RVF 212, l’esempio citato da Baldacci.

Il rimando più decisivo, e che forse basterebbe da solo a giustificare la similitudine di *Rime* 93 è sicuramente quello a RVF 209, in particolar modo alle terzine:

I dolci colli ov’io lasciai me stesso,
partendo onde patir già mai non posso,
mi vanno innanzi, et èmmi ognor addosso
quel caro peso ch’Amor m’à commesso.

Meco di me mi meraviglio spesso,
ch’i’ pur vo sempre, et non son anchor mosso
dal bel giogo più volte indarno scosso,
ma com più me n’allungo, et più m’appresso.

Et qual cervo ferito di saetta,
col ferro avelenato dentr’al fianco,

fugge, et più duolsi quanto più s'affretta,

tal io, con quello stral dal lato manco,
che mi consuma, et parte mi diletta,
di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco.

È evidente che la Stampa ha ripreso il paragone del cervo ferito dalle terzine di questo sonetto¹ (che a sua volta lo riprende da Virgilio, *Aen.*, IV, 69 “qualis coniecta cerva sagitta”), ma è riuscita anche nel (difficile, gliene va reso atto) compito di concentrarvi all'interno anche i motivi delle quartine petrarchesche; il tutto mantenendo una grande coerenza espositiva. Ai vv. 4 e 8 di *Rime* 93, troviamo il concetto della “fuga inutile”, cui il Petrarca dedica la seconda quartina: questo tentativo di scappare da qualcosa che ci si porta appresso è una declinazione di quel senso di frustrazione, di beffa, che si legge in tanti sonetti in cui la Stampa parla, come in questo, della lontananza di Collaltino. E chissà, forse quei “dolci colli” del v. 1 di RVF 209, così impossibili da dimenticare per l'io lirico, dovevano evocare alla poetessa i colli di Collalto, e per traslato Collaltino, dal quale così tanto faticava a separarsi: quest'ultima è una illazione, impossibile da verificare, ma serve a mettere in luce le affinità emotive tra la Stampa e il suo modello, che vanno al di là della semplice occorrenza del termine *cervo/cerva*.

Si accennava anche a possibili reminiscenze bembiane. Il terzo sonetto delle *Rime* del Bembo, parlando di un “giovene cervo”, tra i diffusi punti di contatto con *Rime* 93, ne tocca due in particolare che gli esempi petrarcheschi ignorano o lambiscono solamente: il primo è l'iconografia classica di Amore come arciera (vv. 9 - 10), il secondo è il contorno paesaggistico (quartine). Segnaliamo con il corsivo nel testo le somiglianze tra il sonetto del Bembo e il sonetto stampiano:

Si come suol, poi che 'l verno aspro e rio
parte e dà loco a le stagion migliori,
giovene cervo uscir col giorno fuori
del solingo suo *bosco* almo natio,

et or su per *un colle*, or lungo un rio
gir lontano da case e da pastori,
erbe pascendo rugiadoso e fiori,
ovunque più ne 'l porta il suo desio;

¹ Anche nelle soluzioni formali: RVF 209 v. 9 “Et qual...” - v. 12 “Tal io...”; *Rime* 93, v. 1 “Qual...” - v. 5 “Tal io...”. I *colon* del paragone occupano ciascuno una partizione.

*né teme di saetta o d'altro inganno,
se non quand'egli è colto in mezzo 'l fianco
da buon arcier, che di nascosto scocchi;*

*tal io senza temer vicino affanno
moss' il piede quel dì, che be' vostr'occhi
me 'mpiagar, Donna, tutto 'l lato manco.*

Venendo ora alle terzine, è il Della Casa il principale “interlocutore” della Stampa: interlocutore, perché la poetessa sembra rispondere alle osservazioni amare che il poeta scrive nel sonetto 57 delle sue *Rime*, dedicato a Girolamo Correggio (il “signor mio” del v. 4), innamorato (non corrisposto) di Girolama Colonna.¹ Si notino al v. 2 il riferimento alle piaghe d'Amore (*piagandol*) e al v. 4 i termini *dittamo* e *conforte*:

*Doglia, che vaga donna al cor n'apporte
piagandol co' begli occhi, amare strida
e lungo pianto, e non di Creta e d'Ida
dittamo, signor mio, vien che conforte.*

*Fuggite Amor: quegli è ver' lui più forte
che men s'arrischia ov'egli a guerra sfida;
colà 've dolce parli, o dolce rida
bella donna, ivi presso è pianto e morte.*

*Però che gli occhi alletta e 'l cor recide
donna gentil che dolce sguardo mova:
ahi venen novo, che piacendo ancide!*

*Nulla in sue carte uom saggio antica o nova
medicina have, che d'Amor n'affide:
ver' cui sol lontananza e oblio giova.²*

¹ Le notizie a proposito del sonetto 57 sono in Della Casa 2008, p. 168.

² Il periodare dellacasio è al solito molto articolato, e rende necessaria una parafrasi. Il commento a nostra disposizione si limita a poche e insufficienti note chiarificatrici, quindi la parafrasi potrebbe essere perfettibile.

“Mio signore, non c'è dittamo di Creta e d'Ida (monte cretese) che possa confortare il dolore che la bella donna infligge al cuore ferendolo coi i suoi begli occhi, le amare strida e il lungo pianto. Fuggi (*signor mio* del v. 4) dall'Amore: l'Amore è più forte del dittamo, il quale non prova nemmeno a guarire gli amanti (*che men s'arrischia*, v. 6) quando Amore lo sfida in guerra: lì dove una donna parla o ride dolcemente, lì c'è pianto e morte. (Sott. Vi sono pianto e morte) perché una donna gentile che rivolge uno sguardo, adessa gli occhi (di chi la guarda) e gli taglia il cuore: ah, veleno incredibile, che uccide piacendo alla vittima! Nessun uomo saggio ha scritto nelle sue carte una vecchia o una nuova medicina che ci renda sicuri contro l'Amore, cui giova solo la lontananza e la dimenticanza.”

Anche nel sonetto citato compare l'idea della fuga ("Fuggite amor", v. 5), ma dove il Della Casa dice che non esiste *dittamo* in grado di lenire le ferite dell'Amore, la Stampa risponde di aver trovato il suo *dittamo* in Collaltino, ad un tempo causa e rimedio delle sue sofferenze; dove il Della Casa invoca la *lontananza* e l'*oblio* come possibili soluzioni per scampare dal *venen* dell'Amore, la Stampa risponde che è proprio la lontananza di Collaltino ad ucciderla.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Molto si è già detto riguardo i rimandi ai *Fragmenta*, anche se restano alcune note lessicali da evidenziare.

v. 1, *miserella*. *Misero* è aggettivo molto presente nel *Canzoniere*, ma non con la desinenza vezzeggiativa. C'è un caso in cui Petrarca usa *poverella*, ed è il congedo di RVF 125, una canzone con grande prevalenza di versi settenari, e che per questo motivo al v. 79 definisce "poverella e rozza". Anche la Stampa pare voler abbassare la dignità e l'eleganza di un animale come il cervo, per evidenziarne il suo *status* di vittima.

v. 2, *costato*. Il termine non è petrarchesco, ma compare nelle *Rime sacre e morali* di Vittoria Colonna. Nel sonetto 101, parlando di S. Tommaso, scrive al v. 11 che "il ciel fu a lui col bel costato aperto" (il riferimento è all'episodio in cui il santo tocca le ferite del Cristo risorto). L'uso di *costato* aumenta il realismo dell'immagine, ed antropomorfizza la *cerva*, immagine della Stampa.

v. 5, *quadrella*. Compare ad esempio in RVF 206, v. 10 "S'i' 'l dissi, Amor l'aurate sue quadrella".

XCVI.

Deh perché, com'io son con voi col core,
non vi son, conte, ancor con la persona,
com'io vorrei, tanto 'l disio mi sprona,
tanto mi stringe il signor nostro Amore? 4

Ché, mirando talor l'aspro furore
sovra di voi, quando arde più Bellona,
di qualche cavalier, che la corona
cercasse porsi di sì alto onore, 8

vedendo scender qualche colpo crudo,
o pregherei Amor che lo schifassi,
o io del corpo mio li farei scudo. 11

Ma 'l ciel pur fiero a le mie voglie stassi,
né m'ode, benché 'l duol, che dentro chiudo,
rompa per la pietate i duri sassi. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *ancor*. Anche.

v. 6, *quando arde più Bellona*. Quando più infuria la guerra. Bellona è una antica dea romana della guerra. Collaltino è in Francia alla corte di Enrico II per discutere di alleanze politiche e militari.

vv. 7 - 8, *che la corona ... alto onore*. Che volesse per sé l'onore di avervi ferito o ucciso.

v. 10, *che lo schifassi*. Che lo deviasse.

v. 12, *fiero*. Sprezzante, sdegnoso, non intenzionato a porvi attenzione.

Commento.

La prima quartina e l'ultima terzina incorniciano, tra temi molto inflazionati nelle *Rime* (la distanza di Collaltino, i lamenti inascoltati dell'io lirico) e stilemi prelevati dai *Fragmenta*¹, un'immagine inedita²: l'io lirico, preoccupata che qualcuno possa uccidere in guerra l'amato, dice che per salvarlo dagli attacchi nemici chiederebbe l'intercessione dell'Amore, o, se questo non bastasse, si immolerebbe al suo posto, facendogli da scudo col proprio corpo (vv. 5 - 11).

Difficile credere che la Stampa si riferisca a reali episodi bellici che avevano visto coinvolto Collaltino, nonostante al v. 5 scriva "mirando talor", come se avesse visto

¹ Li vedremo più nel dettaglio nel capitolo dedicato a intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

² Per lo meno nelle *Rime*, in letteratura non mancano certo esempi di donne guerriere.

qualcosa, o riferisse un racconto di terzi.¹ Piuttosto, la poetessa pare prendere spunto dal viaggio militare in Francia di Collaltino per declinare le sue sperpicate dichiarazioni d'amore in un modo non ancora sperimentato nelle *Rime*. È infatti interessante (interessante, ma non diremo "bello": il sonetto è in vero abbastanza freddo e poco convincente, e i versi a cui facciamo riferimento sono guastati da una sintassi molto faticosa), il ruolo da *guerriera*, da *eroina* che la Stampa riserva a sé stessa. È come se avesse voluto immedesimarsi in atteggiamenti tipicamente maschili (il valore militare, l'onore che deriva dall'uccidere il nemico più valoroso, il dare la propria vita per il compagno d'armi), forse per attirare l'attenzione di Collaltino, e/o di parlare il suo stesso linguaggio².

Tutto lascia pensare che la poetessa si sia ispirata per questi versi ad una qualche fonte letteraria, anche se risalirvi è davvero arduo, non fosse altro per la modesta qualità dei versi che denuncia una reminiscenza emotiva ma non un calco testuale. Il lessico adoperato è quasi da poema cavalleresco, dunque le fonti potrebbero essere Ariosto o altri poemi cavallereschi: si notino *aspro furore*, *cavalier*, *corona*, *onore*, *colpo crudo*, *scudo*. Non è da escludere dunque che nella "libreria mentale" della Stampa vi fossero alcuni passi ariosteschi, magari quelli con protagoniste Angelica o Bradamante; ma magari anche le vicende della guerriera etrusca Camilla, raccontate nel libro XI dell'*Eneide*³. Non giova alla ricerca di una fonte nemmeno il riferimento a *Bellona* del v. 6, antica dea romana della guerra: più che un riferimento preciso ai classici⁴, pare seguire la linea di una "femminilizzazione" di un contesto tradizionalmente maschile e quindi, banalmente, altri non è che Marte cambiato di genere.

Sono più d'aiuto invece i vv. 10 e 11. Il v. 10, "o pregherei Amor che lo schifassi", presenta una concezione della divinità da poema omerico. Sono infatti numerosi i casi

¹ Forse, ma siamo nel campo delle ipotesi, l'unica nota di biografismo la si può leggere ai vv. 7 e 8: il nemico che cercherebbe l'onore di aver ucciso Collaltino potrebbe esemplificare il clima di invidia tra il patriziato veneto per la posizione di grande rilevanza politica che andava via via assumendo il conte di Collalto. Sull'importanza della figura di Collaltino nel patriziato veneto del '500, vedi Salza 1913, p. 47 ss.

² Vi sono sonetti in cui la Stampa modella la rappresentazione del sacrificio della propria vita su esempi "al femminile", si pensi a *Rime* 48 con la citazione della lettera di Didone dalle *Eroidi* di Ovidio: confrontandoli con questo, si avverte una differenza di tono sensibilissima.

³ A Camilla Boccaccio dedica una delle biografie del *De mulieribus claris*. L'opera di Boccaccio era stata volgarizzata nel 1545 da Giuseppe Betussi, letterato veneziano (già citato nel commento a *Rime* 31) e dal 1545 "ospite" di Collaltino, nonché amico della Stampa. Se, come pensiamo, le poesie su Collaltino in Francia risalgono al viaggio che il conte intraprese nel 1549 è possibile (anche se l'intervallo di tempo è risicato) che la Stampa avesse presente il volgarizzamento betussiano. Sulla fortuna del Boccaccio latino in veneto, cfr. V. Zaccaria, "I volgarizzamenti del Boccaccio latino a Venezia", in *Boccaccio, Venezia e il Veneto*, a cura di Vittore Branca e Giorgio Padoan, Firenze, L. S. Olschki, 1979.

⁴ Anche se, in Virgilio, *Eneide*, VIII, vv. 700 - 703 "Infuria in mezzo alla lotta / Marte cesellato in ferro e le sinistre furie dall'etere; avanza esultante la Discordia col mantello stracciato, / e la segue Bellona col sanguigno flagello." (Trad. Luca Canali, in Virgilio 2014).

in cui vediamo divinità correre in soccorso dei propri eroi “prediletti”, così come Amore dovrebbe fare con Collaltino: si pensi a quante volte, per esempio, nell’Iliade gli dei “parteggino” per i propri eroi, o a quante volte nell’Odissea Atena interceda per Ulisse in qualità di sua protettrice. L’idea al v. 11 del sacrificio del proprio corpo come “scudo” ricorda invece alla lontana qualche episodio della tragedia greca: si ricordi, tra quelli con una protagonista femminile, ad esempio Antigone che si sacrifica per il fratello Polinice, o Alcesti, pronta a morire per garantire l’immortalità al marito Admeto¹.

Avanzeremo una cauta ipotesi su un possibile modello letterario per *Rime* 96 che hai il pregio di unire le suggestioni che offrono i vv. 10 e 11 in un unico episodio, ed è suffragata da riferimenti sia interni a questo sonetto sia ad altri luoghi delle *Rime*. Nel libro V dell’Iliade, v. 311 ss. leggiamo:

E allora certo moriva il sire d’eserciti Enea,
 se non lo vedeva subito la figlia di Zeus Afrodite,
 la madre, che lo generò da Anchise pastore di buoi.
 Tese le bianche braccia intorno al figlio suo,
 e lo nascose stendendo il peplo ampio, splendente 315
 per ripararlo dai dardi [...]

si tese allora il figlio di Tideo magnanimo 335
 e d’un balzo ferì con l’asta acuta il braccio tenero
 in fondo; e subito l’asta entrò nella pelle [...]²

Il contesto è il seguente: nel mezzo della guerra di Troia (cfr. *Rime* 96, v. 6 “quando arde più Bellona”), “il figlio di Tideo magnanimo”, cioè l’eroe greco Diomede, sta mietendo vittime nelle fila dei Troiani grazie all’aiuto della dea Atena: la prossima vittima sembra essere Enea. (vv. 7 - 8, “di qualche cavalier, che la corona / cercasse porsi di sì alto onore”: Diomede sarebbe il *cavalier* in cerca di *onore*, Enea Collaltino.) Provvidenziale, la dea Afrodite interviene appena in tempo (v. 10 “o pregherei Amor che lo schifassi”, dove Afrodite è la dea dell’Amore) e protegge suo figlio Enea, facendogli da scudo nella forma di un mantello. Nell’atto di difendere Enea, la dea viene ferita ad un braccio (v. 11 “o io del corpo mio li farei scudo.”).

Che la Stampa rivedesse nella figura di Enea alcuni tratti del carattere di Collaltino ce lo dice anche il sonetto *Rime* 48, in cui ella paragona sé stessa a Didone che piange

¹ Il riferimento in *Rime* 80 ad Evadne, personaggio de *Le Supplici* di Euripide, ci dice che la Stampa poteva conoscere la tragedia greca, nel caso specifico l’*Antigone* sofoclea e l’*Alcesti* euripidea.

² Trad. Rosa Calzecchi Onesti, in Omero, *Iliade*, Einaudi, 2008, pp. 163 - 164.

come un cigno morente per la partenza dell'amato verso il Lazio (*Come l'augel, ch'a Febo è grato tanto...*). Il fatto poi che Afrodite, una dea, e dunque una donna, rivesta nel passo dell'Iliade un ruolo attivo nel campo di battaglia giustificerebbe anche l'immagine dell'io lirico come eroina / guerriera.

Quale che fosse il modello a cui la Stampa intendeva rifarsi, non riuscirebbe in ogni caso a risollevarne l'ispirazione di un sonetto non particolarmente riuscito, e che risulta, come si è detto, più singolare che bello.

Rime 96 non presenta una particolare cura nelle soluzioni formali: si notino solamente la ripetizione del suono -s- al v. 4 "tanto mi stringe il signor nostro Amore" e le allitterazioni ai v. 7 "di qualche cavalier, che la corona" e v. 9 "qualche crudo colpo" (con la ripetizione di *qualche*, altro segno di incuria).

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 3, *'l disio mi sprona*. Cfr. RVF 151, v. 4 "fuggo ove 'l gran desio mi sprona e 'nchina".

v. 9, *vedendo scender qualche colpo crudo*. La seconda quartina e la prima terzina di *Rime* 96 hanno, al netto della differenza del contesto, qualche punto di contatto con i vv. 5 - 11 di RVF 202, soprattutto con i versi che indicheremo col corsivo: "*Morte, già per ferire alzato 'l braccio, / come irato ciel tona o leon rugge, / va perseguendo mia vita che fugge; / et io, pien di paura, tremo et taccio. / Ben poria anchor Pietà con Amor mista, / per sostegno di me, doppia colonna / porsi fra l'alma stanca e 'l mortal colpo*". Tornano l'idea dell'intercessione dell'Amore e del "fare da scudo".

v. 14, *rompa per la pietate i duri sassi*. Cfr. RVF 294, v. 5 "devrian de la pietà romper un sasso".

XCIX.

Io pur aspetto, e non veggo che giunga
il mio signor o 'l suo fidato messo
al termin che da lui mi fu promesso:
lassa! ché 'l mio piacer troppo s'allunga. 4

Ond'avien che temenza il cor mi punga,
che qualche intoppo non gli sia successo;
o ch'ei sol pensi in me quanto m'è presso,
e l'assenzia il suo cor da me disgiunga. 8

Il che se fosse, io prego morte avara
che venga in vece sua, poi ch'ei non viene,
a trarmi fuor di tèma e vita amara. 11

Ma se giusta cagion me lo ritiene,
io prego Amor, ch'ogni fosco rischiara,
ch'apra la via, ond'io vegga il mio bene. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 4, *ché 'l mio piacer troppo s'allunga*. Perché viene continuamente rimandato il giorno in cui gioirò.

v. 5, *temenza*. Preoccupazione, timore. Così anche *tema*, al v. 11.

v. 6, *intoppo*. Ostacolo, incidente.

v. 7, *pensi in me*. Pensi a me.

v. 8, *quanto*. Quando. Baldacci¹: durante il tempo che.

v. 9, *avara*. Baldacci: avida di umane vite; come nel Petrarca.

v. 13, *fosco*. Baldacci: sostantivato per tenebra.

Commento.

Il sonetto si ispira (come nota già Baldacci) a RVF 254, poesia in cui la Stampa ritrova i temi a lei tanto cari della lontananza dalla persona amata e dell'ansiosa attesa del suo ritorno.

I'pur ascolto, et non odo novella
de la dolce et amata mia nemica,
né so ch'i' me ne pensi o ch'i' mi dica,
sí 'l cor tema et speranza mi puntella.

¹ Baldacci 1957, note a p. 130. Così anche nelle prossime occorrenze.

Nocque ad alcuna già l'esser sí bella;
questa piú d'altra è bella et piú pudica:
forse vuol Dio tal di vertute amica
tôrre a la terra, e 'n ciel farne una stella;

anzi un sole: et se questo è, la mia vita,
i miei corti riposi e i lunghi affanni
son giunti al fine. O dura dipartita,

perché lontan m'ài fatto da' miei danni?
La mia favola breve è già compita,
et fornito il mio tempo a mezzo gli anni.

Si notino le somiglianze tra i due incipit; la rielaborazione del v. 4 che la Stampa fa nel v. 5 del suo sonetto; il tema della morte dell'io lirico, che non saprebbe reggere a brutte notizie che riguardino l'amato; ma anche il sintagma "O dura dipartita" al v. 11 di RVF 254, che pur non ritornando in *Rime* 99, compare in numerose poesie delle *Rime*¹. Va invece in senso opposto rispetto al modello petrarchesco il tono benaugurante del finale, quasi ad anticipare l'arrivo della tanto attesa "beata e dolcissima novella" del ritorno di Collaltino, che riceverà nel successivo *Rime* 100: il virgolettato è tratto da *Rime* 100, v. 1 e *novella* è un'altra ripresa da RVF 254 che certifica il *continuum* narrativo tra i due sonetti stampiani.

Se si scorrono i commenti antichi al *Canzoniere*, si noterà come il sonetto non fosse tra i più apprezzati dai commentatori. Ad esempio, così ne parla il Muratori: "Trovo qui de' begli e ottimi sentimenti, ma espressi con istile assai basso, e numero e condotta alquanto prosaica in alcun luogo."². Già in *Rime* 49 (*Qual sempre a' miei disir contraria sorte...*) la Stampa si era ispirata ad un sonetto cui gli scoliasti rimproveravano una certa bassezza di stile: in quel caso si trattava di RVF 56, *Se col cieco desir che 'l cor distrugge...* È questa una coincidenza che ci dice molto dei "gusti" della poetessa in fatto di poesia. In entrambi i casi, più che lo stile dimesso, ad attirare la sua sensibilità dev'esser stata l'occasione, se non realistica, per lo meno verosimile che ispira quei i sonetti petrarcheschi: in RVF 56 la solitudine dell'io lirico che attende invano l'arrivo di Laura ad un appuntamento che gli aveva promesso: in RVF 254 la carenza di notizie riguardanti l'amata lontana.

¹ *Rime* 59, 61, 83, e vedremo in seguito *Rime* 162

² MUR2, vol. 1, p. 738.

L'istanza di realismo e biografismo in *Rime* 99 è ancora più esplicita rispetto al modello petrarchesco, e il sonetto, che di per sé non aggiunge nulla a quanto la Stampa ha già detto riguardo la lontananza di Collaltino¹, ne acquista in freschezza ed efficacia poetica. I riferimenti al *fidato messo* (v. 2); al *termin* che l'io lirico dice esserle stato *promesso* (v. 3), e che presuppone una corrispondenza epistolare tra i due amanti; e poi l'oscillare tra la preoccupazione per la sorte dell'amato e le paranoie della gelosia dipingono un quadro molto vivido del contesto in cui l'io lirico si muove e delle sue emozioni.

Anche dal punto di vista stilistico e compositivo il sonetto appare più curato di altri letti fin qui. Le partizioni sono legate l'una all'altra da nessi (*Ond'*, v. 5; *Il che*, v. 9; *Ma*, v. 12) che mostrano la trama logica del discorso, che scorre ben ordinato nei 14 versi. Dopo la prima quartina, in cui la Stampa introduce il tema del mancato arrivo dell'amato, segue la seconda quartina che presenta le due *temenze* (v. 5) che affliggono il cuore dell'io lirico, a cui poi la poetessa dedicherà una quartina ciascuna. Si noti la struttura chiastica dell'argomentazione: vv. 5 - 6: sospetto di un generico ostacolo al ritorno Collaltino; vv. 7 - 8: sospetti di un suo tradimento; prima terzina: ripercussioni di un suo tradimento sull'io lirico; seconda terzina: cosa accadrà una volta rimosso l'ostacolo.

Il ragionamento si svolge in modo sorprendentemente lineare se si pensa alla scelta delle desinenze rimanti, soprattutto nelle quartine (*-unga*, *-esso*; ma anche *-ara* restringe di molto il vocabolario per le parole rima). Per ovviare alla difficoltà di accesso ai rimanti, la Stampa adopera rime desinenziali/grammaticali (*giunga* : *punga*); derivative (*giunga* : *disgiunga*) ed inclusive (*messo* : *promesso*). Tuttavia si scorge una *ratio* anche nella disposizione e nella scelta dei rimanti: si noti il parallelismo ai vv. 9 e 11 tra “morte avara” e “vita amara” e non sarà un caso che le quartine sia aprano con il rimante *giunga* e si chiudano con *disgiunga*.

Desta qualche perplessità soltanto il sintagma “pensi in me” al v. 7, usato al posto di un più consueto e grammaticalmente preferibile (nonché isometrico²) “pensi a me”.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 6, *intoppo*. Cfr. RVF 88, vv. 7 - 8 “seuro omai, ma pur nel viso porto / segni ch'i'ò presi a l'amoroso intoppo.

¹ Se non quel piccolo accenno al suo prossimo ritorno ai vv. 13 - 14.

² Non di rado la Stampa scambia le preposizioni per far quadrare il computo sillabico: cfr. *Rime* 49, v. 9 “L'alma allargata a questa nova speme”; *Rime* 62, v. 2 “a tutto il mondo, a me sola si parte”

v. 9, *morte avara*. Per *avara* nel senso di “avida di umane vite”, come parafrasa Baldacci, cfr. RVF 300, vv. 1 - 2, “Quanta invidia io ti porto, avara terra, / ch’abbracci quella cui veder m’è tolto”; ma anche Bembo, *Rime*, 162, v. 42 “Ahi cieca, sorda, avara, invida morte!”; Della Casa, *Rime*, 37, v. 2, “... poi che tolto ha Morte avara”.

v. 11, *vita amara*. Cfr. RVF 325, vv. 104 - 105 “ma parmi che sua súbita partita / tosto ti fia cagion d’amara vita”. *Cagion* compare al v. 12 di *Rime* 99.

v. 13, *fosco*. *Fosco* è aggettivo ben attestato in Petrarca, ed è usato come sostantivo in Bembo, *Rime*, 136, vv. 12 - 13, “...per entro ’l fosco / de la futura età”.

C.

O beata e dolcissima novella,
o caro annunzio, che mi promettete
che tosto rivedrò le care e liete
luci e la faccia graziosa e bella; 4

o mia ventura, o mia propizia stella,
ch'a tanto ben serbata ancor m'avete,
o fede, o speme, ch'a me sempre sète
state compagne in dura, aspra procella; 8

o cangiato in un punto viver mio
di mesto in lieto; o queto, almo e sereno
fatto or di verno tenebroso e rio; 11

quando potrò giamai lodarvi a pieno?
come dir qual nel cor aggio disio?
di che letizia io l'abbia ingombro e pieno? 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 3 - 4, *le care e liete / luci*. Gli occhi di Collaltino.

v. 6, *ch'a tanto ... avete*. Che mi avete preservata per farmi godere di un bene così grande.

v. 9, *in un punto*. In un momento, in una sola occasione.

vv. 10 - 11, *o queto, almo ... tenebroso e rio*. Gli attributi *queto, almo e sereno* sono da riferire al *viver mio* del verso precedente. La parafrasi sarà dunque: O vivere mio, reso ora (*fatto or*, v. 11) quieto, sublime e sereno dall'inverno tenebroso e aspro (sott. che era prima dell'arrivo della *novella* del v. 1).

v. 13, *aggio*. Ho

Commento.

Il sonetto, continuando la narrazione iniziata in *Rime 99*¹, descrive la gioia dell'io lirico nel ricevere la lettera che finalmente² sancisce il ritorno in Italia di Collaltino.

Si evidenziava già, nel commento al sonetto precedente, che per *Rime 99* e *Rime 100* la Stampa si ispira a RVF 254, *Io pur ascolto e non odo novella...*, e che la *novella*

¹ Lì la Stampa lamentava il mancato arrivo di Collaltino, lasciando però aperta una speranza nel finale del sonetto. Per dettagli ulteriori cfr. commento a *Rime 99*.

² Nella finzione poetica, Collaltino era partito per la Francia intorno a *Rime 60*, e da lì in poi, per quaranta (!) sonetti e canzoni, l'io lirico ha pianto la sua lontananza ed invocato il suo ritorno.

ricevuta in questo sonetto dall'io lirico è speculare a quella che l'io lirico del Petrarca attende invano; ma qui, diversamente rispetto a *Rime* 99, non c'è la volontà di creare un calcolato e studiato gioco di rimandi con i *Fragmenta*. La Stampa sceglie anzi per esprimersi “le parole più ingenue e festose”¹, e scrive un sonetto all'insegna appunto dell'ingenuità, della spontaneità e di un diletterismo che, quando è sostenuto dalla sincerità della vis scrittoria e non scade nella trascuratezza, risulta in un certo qual modo piacevole.

Seguendo la traccia del Ceriello, diremo che è *ingenuo* il modo in cui la Stampa petrarcheggia nell'aggettivazione², nella scelta di alcuni sostantivi (*stella, speme, disio*) e nel repertorio di immagini (gli occhi come luci nella prima quartina; la metafora delle pene d'amore come tempesta nella seconda quartina; l'impossibilità di rendere giuste lodi all'amato nel finale): ingenuo perché quanto riportato non è frutto di precise citazioni dai *Fragmenta* ma sembra rifarsi ad una *koiné* petrarchesca di facile accesso e di largo consumo tra i lirici del '500. Ciò che più colpisce è la totale (ingenua?) fiducia che la Stampa ripone in questa *koiné*, perché, se vi ricorre anche per descrivere una delle gioie più grandi che all'io lirico è dato di provare nelle *Rime*, vuol dire che ella “s'illumina dell'ingenua (sic.) fede, o buona fede, di chi sa credere all'utile della retorica, al suo significato esemplificativo di uno stato d'animo, insomma alla sua comune *spendibilità* nei termini di una primitiva economia dei sentimenti” (Baldacci 1957, p. 105).

Vi sono punti in cui la Stampa però non s'appoggia al lessico petrarchesco: *dolcissima* (non per la radice, ma per l'uso del superlativo), *annunzio, faccia*³, *graziosa, ventura* (che compare nei *Fragmenta*, ma con accezione negativa), *serbato, letizia*: tutti termini che, al netto delle differenze tra ciascuno, condividono l'appartenenza ad un registro medio, non ricercato, che contribuisce a rendere quel senso di ingenuità che il Ceriello legge in *Rime* 100. Per evitare che il ragionamento risulti specioso (apparentemente si sta affermando che la Stampa è ingenua perché si ispira a Petrarca e contemporaneamente perché *non* si ispira al Petrarca) consideriamo la differenza tra il lessico di questo sonetto e, ad esempio, quello della seconda quartina di *Rime* 56:

¹ Il Ceriello, nel presentare il sonetto nell'edizione Stampa 1954, scrive così: “Il Conte ha annunciato il suo ritorno. La gioia dell'amante trova le parole più ingenue e festose della sua viva commozione”. (p. 162).

² *Caro / care, liete / lieto, dura, aspra, mesto, sereno, rio.*

³ Il termine appartiene ad un registro più basso rispetto ai sinonimi *viso, volto, sembante* e in vero compare, una sola volta, nei *Fragmenta*, in RVF 115, v. 12 “A lui la faccia lagrimosa et trista”, ma non si tratta del volto di Laura.

quasi nave che vada senza sarte,
senza timon, senza vele e trinchetto,
mirando sempre al lume benedetto
de la sua tramontana, ovunque parte.

Anche qui il lessico adoperato non è petrarchesco, ma non è affatto *ingenuo*, è anzi preciso: discostandosi dal modello petrarchesco, il vocabolario stampiano si arricchisce di termini specifici del linguaggio marinaresco (*timon*, *trinchetto*), in una apprezzabile istanza di realismo. I termini non petrarcheschi di *Rime* 100 invece indicano una felicità ed euforia connotata in modo piuttosto generico.

Per ultimo, non si può non notare l'aspetto negativo dell'*ingenuità* stampiana, ovvero come la sintassi delle terzine sia molto faticosa, specie nel passaggio tra i vv. 10 - 11 "o queto, almo e sereno / fatto or di verno tenebroso e rio". È come se la gioia provata dalla Stampa per il prossimo ritorno dell'amato superasse le sue potenzialità espressive, che arrancano man mano che ci si avvicina alla fine del sonetto. Oltre che nella forma, questo fenomeno si manifesta anche a livello contenutistico, perché il senso dell'ultima terzina è che dopo aver accumulato tanto e tanto desiderio di rivedere l'amato, l'io lirico paradossalmente si trova impreparata ad accoglierlo, a parlargli di persona, a descrivergli a pieno il suo amore. I versi, come umore e come tono, ricordano alcuni passi del Petrarca; si pensi ad esempio a RVF 49: l'io lirico sta rimproverando la sua *lingua* (la chiama "ingrata lingua", v. 3) che l'abbandona nel momento di parlare a Laura:

ché quando piú 'l tuo aiuto mi bisogna
per dimandar mercede, allor ti stai
sempre piú fredda, et se parole fai,
son imperfecte, et quasi d'uom che sogna. (vv. 5 - 8)

Il riferimento dei versi stampiani andrà cercato sia nelle vicende biografiche della poetessa, sia ad un livello metapoetico. In una sorta di *Canzoniere* (petrarchesco) ribaltato, la Stampa ha finora composto, tra alti e bassi, versi *in absentia* di Collaltino, riguardo al desiderio di averlo con sé e alla frustrazione del non averlo: ma sarà ora in grado di affrontare la seconda parte? Di parlare d'amore *in praesentia*? Di abbandonare i modi della lamentela e di parlare di un amore positivo, di una passione esaudita?

Sul versante stilistico-compositivo, il sonetto si presenta debolmente strutturato al suo interno. È riconoscibile, specie nelle prime tre partizioni, una tendenza alla bipartizione: i noti nella prima quartina "O... novella / o caro annunzio"; nella seconda

“o mia ventura, o mia propizia stella” (v. 5) e poi “o fede, o speme” (v. 7); nella prima terzina “o cangiato... / o fatto”; più debolmente, nella seconda terzina “quando potrò / come dir”. Sulla stessa falsariga, contiamo numerose dittologie: “beata e dolcissima” v. 1; “care e liete” v. 2; “graziosa e bella”, v. 3; “dura, aspra” v. 8; “tenebroso e rio” v. 11; “ingombro e pieno” v. 14. Si noti il tricolon al v. 10 “queto, almo e sereno”.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Il termine più letterario del sonetto è il *procella* del v. 8, che la Stampa al più comune *tempesta*. È una variante letteraria estremamente diffusa, che la poetessa poteva leggere nei *Fragmenta* ad esempio in RVF 366, v. 69 “pon’ mente in che terribile procella”. Anche il nesso “in un punto” del v. 9 è di memoria petrarchesca: cfr. RVF 30, v. 14 “sí ch’a la morte in un punto s’arriva”; RVF 110, v. 12 “Come col balenar tona in un punto”; RVF 201, v. 6 “che mi fe’ ricco et povero in un punto”.

Segnaliamo poi una coincidenza: la dittologia “graziosa e bella” del v. 3 compare in un sonetto di Giulio Camillo Delminio (Portogruaro, 1480 - Milano, 15 maggio 1544) contenuto nell’antologia petrarchista Giolito 1545 - 2001 (cfr. commento a *Rime* 31) *Né mai voce sì dolce, o sì gentile*, al v. 7 “qualor sen van più graziosi e belli”. Quandanche la Stampa avesse letto il sonetto, è difficile pensare che la ripresa dell’emistichio sia studiata: la ricorrenza semmai testimonia che la lingua di *Rime* 100 è piuttosto generica, di largo consumo.

CI.

Con quai degne accoglienze o quai parole
raccorrò io il mio gradito amante,
che torna a me con tante glorie e tante,
quante in un sol non vide forse il sole? 4

Qual color or di rose, or di viole
fia 'l mio? qual cor or saldo ed or tremante,
condotta innanzi a quel divin semblante,
ch'ardir e tèma insieme dar mi suole? 8

Osarò io con queste fide braccia
cingerli il caro collo, ed accostare
la mia tremante a la sua viva faccia? 11

Lassa, che pur a tanto ben penare
temo che 'l cor di gioia non si sfaccia:
chi l'ha provato se lo può pensare. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *raccorrò*. Riceverò.

v. 3, *torna a me*. Torna da me. Sull'uso della preposizione *a* in luogo di altre preposizioni e sui motivi della scelta, cfr. commento a *Rime* 62.

v. 4, *in un sol*. In un solo uomo.

vv. 5 - 6, *Qual color ... fia 'l mio?* Baldacci¹: “Sarà il mio volto soffuso del color della rosa o di quello della viola?”. Ulteriori dettagli su questa metafora nel commento.

vv. 6 - 8, *Qual cor / dar mi suole?* Anche questa interrogativa è retta da *fia 'l mio* (v. 6).

v. 7, *semblante*. Volto.

v. 11, *viva*. Baldacci²: “ha un carattere sentimentale; splendente”.

v. 12, *ben penare*. Bel soffrire. L'ansia che l'io lirico prova nel pensare a come accogliere degnamente l'amato è un'ansia “positiva”, perché prepara qualcosa di bello.

Commento.

L'inizio *ex abrupto* di questo sonetto, che continua e arricchisce di dettagli la serie di domande rimasta aperta sul finire del sonetto precedente (vv. 12 - 14), lascia pensare

¹ Baldacci 1957, note a p. 132.

² *Ibid.*

che *Rime* 101 sia l'ideale prosecuzione di *Rime* 100 e che quindi i sonetti 99¹, 100 e 101 siano nati come un unico blocco narrativo.

Se l'ultima terzina di *Rime* 100 lasciava intravedere spunti metapoetici, qui le domande (tre, una per partizione esclusa l'ultima terzina che funge da commento) ruotano tutte intorno allo stesso tema: l'io lirico (e con lei la Stampa) saprà esprimere l'impulsività e anche la sensualità della sua passione amorosa con modi che siano degni ("degne accoglienze", v. 1), congrui, all'altezza dello *status* di Collaltino e che, diremo, "rispettino l'etichetta"? Gli *or* che regolano le opposizioni contrastive della seconda quartina più che indicare che entrambi gli stati descritti si verificheranno, indicano che *potrebbero* verificarsi: ma quale prevarrà? L'io lirico dà l'impressione di essere preoccupata più che imbarazzata, e non ingannino termini come *tema* o *tremante*: il suo problema non è *non saper* esprimere l'amore (la Stampa è pur sempre "cortigiana onesta"), ma *non poterlo* fare liberamente come vorrebbe. La sua paura, al massimo, è quella di risultare inopportuna. Se dipendesse solo da lei infatti, ella correrebbe incontro all'amato e gli getterebbe le braccia al collo per cercare il contatto col suo viso, come descrive con vibrante trasporto nei bei versi della prima terzina: quel *tremante*, ripetuto² ai vv. 5 e 11, non va inteso come *tremante* di paura e di imbarazzo, ma come *tremante* di passione³, come era Paolo Malatesta nel celeberrimo verso dantesco "la bocca mi basciò tutto tremante" (*Inf*, V, 136: il riferimento all'episodio dantesco, per il tema e la cerchia a cui appartengono Paolo e Francesca - i lussuriosi - potrebbe essere voluto). La ritrosia di Collaltino (che in verità in questo sonetto l'io lirico non sembra mettere in conto)⁴ e la disparità sociale tra i due amanti fanno sì che l'io lirico debba però considerare e "imparare" alcune formalità. Parte del lessico va in questo senso: si notino le "degne accoglienze" del v. 1; *raccorrò* (v. 2, nel senso di "accoglierò", più formale di un semplice "vedrò") ma soprattutto "condotta innanzi" al v. 7 e *osarò* al v. 9 che danno proprio l'idea di una prassi da rispettare (come se la Stampa dovesse essere accompagnata o introdotta da qualcuno per vedere Collaltino) o, eventualmente, da trasgredire.

Come anticipato nelle note al testo, meritano un discorso a parte i vv. 5 - 6 "Qual color or di rose, or di viole / fia 'l mio?". Trovo anch'io come Baldacci che la Stampa

¹ Per il rapporto tra *Rime* 99 e *Rime* 100 cfr. commento a *Rime* 99.

² È una delle tante ineleganze stilistiche del sonetto che però, in questo caso, ne acquista in potenza: l'urgenza del *cosa* prevale sull'eleganza del *come* lo si dice.

³ E di conseguenza con *saldo*, sempre al v. 5, si intende "integerrimo, moralmente saldo" e perché no, *casto*.

⁴ I sonetti 99, 100 parlano dell'arrivo di una lettera di Collaltino ("O beata e dolcissima novella", *Rime* 100, v. 1). Possibile che questa lettera, nella realtà dei fatti, sia veramente arrivata alla poetessa e che contenesse delle rassicurazioni in tal senso, perché invece altrove la Stampa sospetta che Collaltino non la consideri più. (cfr. tra i "sonetti epistolari" *Rime* 65, *Rime* 66).

alluda al colore del suo volto, e non ad ipotetici ornamenti fatti di rose e viole¹; ciò essenzialmente per tre motivi: partendo dal più convincente, il primo è che nei due versi successivi menzionerà parallelamente anche il “divin semblante” di Collaltino (nonché la sua “viva faccia” nella prima terzina); il secondo è che in altri luoghi delle *Rime* la poetessa con *color* intende, in modo più esplicito che in questi versi, il colore della pelle²; il terzo è che Petrarca usa spesso la *rosa* come paragone per la pelle e soprattutto le labbra di Laura³. Ciò che può creare qualche difficoltà interpretativa, è che i v. 5 e 6 sono inseriti in una quartina che giustappone (o, come abbiamo visto, tenta di giustapporre e far convivere) austerità e passionalità, cuore *saldo* e cuore *tremante*, l’*ardir* e la *tema*, e anche le *rose* e le *viole* seguono opposizione (“*or* di rose, *or* di viole”): ma a quale “schieramento” appartengono le une e a quale le altre?

In Petrarca ad esempio i due fiori compaiono insieme, entrambi come prerogativa della primavera e dell’amore, in RVF 207, vv. 46 - 47 “così rose et viole / à primavera, e ’l verno à neve et ghiaccio.”. La contrapposizione tra il valore simbolico dei due fiori non è dunque propriamente petrarchesca, e corrisponde alla “mappa cromatica” di parte della tradizione latina (che pure il Petrarca aveva presente) che vede nel *viola* un colore pallido, livido, anche fosco, tipico degli amanti passionali e del desiderio.

Sia il Castelvetro⁴ commentando RVF 162, v. 6 “amorosette et pallide viole” sia le note di MUR2⁵ a proposito di RVF 224, v. 8 “s’un pallor di viola et d’amor tinto” ricordano, oltre alla *iunctura* “pallentis violas” (“viole pallide”) presente in Virgilio⁶, questi versi oraziani: “nec tinctus viola pallor amantium / [...] curvat”⁷. E citeremo noi affianco un celebre passo dell’*Ars amatoria* di Ovidio che, pur non menzionando direttamente le viole o il viola, menziona però il pallore degli innamorati e recita “palleat omnis amans: hic est color aptus amanti”⁸; e poi questi versi di Columella tratti dal *De Rustica* “Tum quae pallet humi, quae frondens purpurat auro, / Ponatur uiola, et nimium rosa plena pudoris.”⁹

Inoltre si veda questo passo tratto dalla decima ecloga virgiliana:

¹ Anche se, nel Trionfo della Morte, Laura e il suo trionfale corteo di donne portano sulla testa ghirlande di rose e viole: “Stelle chiare pareano; in mezzo, un sole / che tutte ornava e non togliea lor vista; / di rose incoronate e di viole.”

² Ad esempio in *Rime* 7, v. 5 “di pelo biondo e di vivo colore” (riferiti a Collaltino).

³ *Rose e perle* (o altresì *avorio*) sono labbra e denti dell’amata in RVF 131, 147, 199 et alia

⁴ CAST1, p. 365.

⁵ MUR2, vol. 1, p. 304

⁶ *Bucoliche*, egloga 2, v. 47

⁷ “Né piega (il tuo volere) il pallore tinto di viola degli amanti” (Trad. nostra, da *Odi*, III, 10, v. 14 ss.).

⁸ Impallidisca del tutto l’amante: questo è il colore più giusto per gli amanti (Trad. nostra, da *Ars amatoria*, I, v. 729). A questo passo si ispira il Petrarca in RVF 93, v. 3 “sì come i miei seguaci discoloro”.

⁹ “Si ponga la viola che impallidisce al suolo, che fiorendo sfolgora d’oro, e la rosa troppo piena di pudore”. *De re rustica*, X, 101 - 102. Non si vuole dire che la Stampa ha sicuramente letto Columella (anche se la prima edizione a stampa dell’opera di Columella fu fatta a Venezia nel 1472) ma solo portare testimonianza di una tradizione che esisteva, e contrapponeva rose e viole.

Atque utinam ex vobis unus uestrisque fuissem
aut custos gregis aut maturaе uinitor uuae!
Certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas,
seu quicumque furor (quid tum, si fuscus Amyntas?
et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra)¹

Sulla purezza della *rosa*, fiore dal gambo spinoso che non si lascia cogliere facilmente, basterebbe² il fatto che Petrarca la associ così spesso a Laura a garantire per il suo valore di pudicizia, candore e castità. Si pensi a questi versi tratti da RVF 146, dove l'io lirico, dopo aver magnificato l'onestà dell'amata, paragona il suo aspetto ad una rosa:

o sol già d'onestate intero albergo,
torre in alto valor fondata et salda;

o fiamma, o rose sparse in dolce falda
di viva neve, in ch'io mi specchio e tergo; (vv. 3 - 6)

Ma non si può non citare il celeberrimo passo del primo canto del Furioso (ottava 42) in cui Sacripante afferma che “La verginella è simile alla rosa / ch'in bel giardin su la nativa spina / mentre sola e sicura si riposa / né gregge né pastor le si avvicina”: il che dimostra come la tradizione avesse raggiunto anche il rinascimento. Questo breve *excursus* su rose e viole vuole confermare il fatto che la Stampa, quando ai vv. 5 - 6 dice che non sa se il suo volto (o forse, più in profondità, insieme al suo volto il suo animo) si tingerà del colore delle rose o delle viole, attraverso la simbologia dei due fiori vuole evocare e contrapporre due diversi tipi di amore: uno più candido e gioioso, l'altro attraversato dalla passione.

Per concludere, si noti nell'ultima terzina il tono sincero e civettuolo con cui la poetessa dice di godere di queste pene d'amore, di questa indecisione su come amerà Collaltino. È un tono del tutto diverso rispetto alla *voluptas dolendi* che abbiamo visto emergere in tante delle *Rime*, e vi si legge (specie nella “dispettosa” reticenza del v.

¹ Ah se io fossi stato uno di voi, custode di un vostro gregge o vignaiuolo di uva matura! Certo se la mia folle passione fosse Filli o Aminta o chiunque altro (che importa se Aminta è bruno di pelle? anche le viole sono scure e scuri i giacinti). (Trad. nostra da *Bucoliche*, Ecloga 10, vv. 36 - 40).

² Ma si noti questa descrizione di Lavinia in lacrime in *Eneide*, XII, vv. 68 - 69 “Si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa: talis uirgo dabat ore colores.” (O come quando candidi gigli rosseggiavano, mischiati / a molte rose: tali colori la fanciulla rendeva dal volto. Trad. Luca Canali, in Virgilio 2014)

14) la soddisfazione e la vanteria per aver ottenuto ciò che per 100 poesie è andata reclamando: la gioia di finalmente avere l'amato con sé.

Per quanto riguarda lo stile, da notare che qui più che altrove la Stampa indugia in figure di suono, talvolta riuscite (si noti l'allitterazione e la disseminazione del suono -c- al v. 10 "cingergli il caro collo, ed accostare", nel punto più intenso del sonetto) talvolta decisamente meno convincenti (il gioco di parole al v. 4 "quante in un sol non vide forse il sole"; il primo emistichio del v. 5, quasi cacofonico "Qual color or di rose").

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Oltre al *tremante* dei v. 6 e 11 di probabile origine dantesca e ai passi dei *Fragmenta* già ricordati a proposito della simbologia floreale, vi sono poche altre riprese nel lessico: v. 7, *divin sembante*. Cfr. RVF 126, v. 59, "divin portamento", e altri numerosi casi in cui la bellezza di Laura è definita divina, uno su tutti RVF 213, v. 4 "e 'n umil donna alta beltà divina". v. 13, *sfaccia*. Cfr. RVF 71, vv. 31 - 32 "Dunque ch'i' non mi sfaccia / sì frale oggetto a sì possente foco".

CIV.

O notte, a me più chiara e più beata
che i più beati giorni ed i più chiari,
notte degna da' primi e da' più rari
ingegni esser, non pur da me, lodata; 4

tu de le gioie mie sola sei stata
fida ministra; tu tutti gli amari
de la mia vita hai fatto dolci e cari,
resomi in braccio lui che m'ha legata. 8

Sol mi mancò che non divenni allora
la fortunata Alcmena, a cui stè tanto
più de l'usato a ritornar l'aurora. 11

Pur così bene io non potrò mai tanto
dir di te, notte candida, ch'ancora
da la materia non sia vinto il canto. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 6, *fida ministra*. Fedele dispensatrice.

v. 6, *amari*. Amarezze.

v. 8, *resomi in braccio lui che m'ha legata*. Restituendomi tra le braccia lui, che mi ha legata a sé facendomi innamorare.

vv. 10 - 11, *a cui ste tanto / ... a ritornar l'aurora*. Per la quale l'alba tardò più del solito a sorgere. Secondo il mito, Zeus approfittò della spedizione militare di Anfitrione (re di Trezene nell'Argolide, marito di Alcmena) contro i Teleboi per fare l'amore con Alcmena. Il dio prima vinse la fedeltà della donna presentandosi da lei con le sembianze di Anfitrione, e poi prolungò la durata della notte per trascorrere più tempo possibile con Alcmena.

Commento.

Almeno da quando nel 1913 uscì il (preziosissimo) contributo di Abdelkader Salza *Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini* all'interno del Giornale Storico della Letteratura Italiana¹, questo sonetto, che parla della prima notte di passione tra la Stampa e Collaltino dopo il ritorno del conte dalla *Francia*, viene considerato un indizio inequivocabile del fatto che la poetessa fosse una cortigiana onesta. Così scrive il Salza:

¹ Salza 1913, p. 1 ss.

Quand'egli (*Collaltino, ndr.*) torna dopo lunga assenza, ella erompe in un grido di gioia (s. CII-CIII); e audacemente canta i piaceri della prima notte che ha passato di nuovo con lui (*segue citazione da Rime 104, ndr.*). Questa franchezza sensuale ci rivela in modo non dubbio la cortigiana: niun'altra donna in quel secolo avrebbe scritto questi versi, ai quali, pur nell'audace realismo, manca tuttavia quella profondità di sentimento voluttuoso, di che è mirabile esempio la stupenda elegia VI dell'Ariosto, che essi ci ricordano.

Lo studio del Salza dimostrò efficacemente, attraverso la disamina di documenti e lettere scritte da contemporanei della Stampa (affiancata al commento di alcuni sonetti, tra cui *Rime 104*), che la poetessa era una "cortigiana onesta". Una donna cioè che si accompagnava ad uno o più uomini al di fuori del legame matrimoniale: in prevalenza si trattava di uomini nobili, come nel caso di *Collaltino*, ai quali poteva legarsi (nonostante l'umiltà delle origini¹) in virtù della propria avvenenza ma soprattutto della propria cultura, che le consentiva l'accesso ad una cerchia della società che altrimenti le sarebbe stata preclusa. La questione sulla biografia stampiana, anche per via delle esigue fonti che su di lei ci sono pervenute, è destinata a rimanere aperta, per non dire irrisolta, e non è nostro interesse occuparcene in questa sede, benché non faremo (e non abbiamo fatto fin qui) mistero di ritenere convincente l'ipotesi del Salza.

Stempereremmo semmai la decisione con cui egli afferma che *proprio questo sonetto rivela sicuramente la Stampa cortigiana* (cfr. "Questa franchezza sensuale ci rivela in modo non dubbio la cortigiana"). Non tanto perché ciò che egli ha scoperto non sia la verità: il riferimento alla notte d'amore con *Collaltino*² è pienamente esibito, il parallelo con le vicende mitologiche di Alcmena indica che è proprio d'amore carnale che si sta parlando³, e questa non è cosa comune nella lirica al femminile del '500 se non appunto tra le cortigiane; quanto perché, leggendo *Rime 104* solo in relazione della professione della Stampa, si fraintende inevitabilmente lo spirito del sonetto, che, più che "da cortigiana" è "da donna innamorata", gioiosa e trasognata.

Per quanto riguarda tono e linguaggio infatti è un sonetto fin troppo sostenuto e delicato anche per gli standard stampiani, vago soprattutto nell'aggettivazione (*chiara, beata, dolci, cari*). È lo stesso Salza infatti a riconoscere che in *Rime 104* "manca

¹ La Stampa era figlia di un orefice: ciò le garantiva un tenore di vita medio alto, ma non faceva di lei una nobile.

² Riferimenti a rapporti amorosi consumati emergono però anche altrove nelle *Rime*, magari nascosti dalla metafora del Sole che abbandona la Terra durante la notte, lasciando sola l'io lirico (metafora nella quale si possono leggere le dinamiche di una relazione clandestina, cfr. *Rime 18* "Ma l'altro torna, e rende luce e vita; / e del mio chiaro e lucido oriente / è 'l tornar dubbio e certa la partita"); oppure in versi come *Rime 14*, v. 14 dove l'io lirico si augura, con una metafora un poco volgare, che l'amato "or che m'ha vinta, non faccia altra impresa".

³ Fa sorridere la nota del Ceriello nell'edizione Stampa 1954 riguardo al mito di Alcmena. Egli riporta l'opinione di un critico che legge in questo paragone mitologico "una concettosa volgarità", come se il prolungamento della notte alludesse a smodate attività sessuali.

tuttavia quella profondità di sentimento voluttuoso”¹ che egli ritrova nell’elegia VI dell’Ariosto (sulla quale per il momento sorvoliamo, ci ritorneremo in seguito), ma diremo noi anche in altre poetesse cortigiane come Veronica Franco, nonché in tanti versi ben più passionali ed espliciti proprio della Stampa. Abbiamo appena letto in *Rime* 101, vv. 9 - 11 “Osarò io con queste fide braccia / cingerli il caro collo, ed accostare / la mia tremante a la sua viva faccia”: sono questi versi seducenti, passionali che mostrano una confidenza con la propria corporalità; versi che non hanno nulla a che vedere con “tutti gli amari / de la mia vita hai fatto dolci e cari” (*Rime* 104, vv. 6 - 7) che parlano invece di un amore disteso, gioioso. Ceriello scrive che in questo sonetto c’è “l’immagine di una donna sopraffatta dalla gioia”, non dalla lussuria e dal desiderio. L’unico punto di *Rime* 104 in cui ritroviamo una sensibilità e una forza tipicamente stampiane è forse il v. 8 “resomi in braccio lui che m’ha legata”.

Quello che cerchiamo di dire è che la Stampa potrà pur parlare con disinvoltura di amore carnale perché è (a conti fatti) una prostituta e la sua vita, moralmente stigmatizzata, le rende accessibili temi altrimenti tabù², ma quello descritto in *Rime* 104 resta pur sempre un atto d’amore da donna innamorata e non da prostituta. Citeremo parole dello stesso Salza, sempre tratte dalle sue *nuove indagini* del 1913 che ci trovano questa volta molto d’accordo, al netto di un linguaggio piuttosto forte. Sul finire del suo studio, egli si premura di separare per indole e animo la figura di Veronica Franco da quella di Gaspara Stampa, dicendo che sebbene sia la prima sia la seconda furono “nella ischiera delle *sciagurate* e *sgualdrinette* da pochi quattrini, come le dicevano, e con quelle altre *disgraziate*”, Gaspara aveva il pregio di aver parlato, nel suo canzoniere, di un amore sincero, e non di un semplice rapporto prostituta - cliente:

Innamorata, non mi pare dubbio: ché certe voci, certi accenti [...] nessun Fortunio o qualsiasi altro miglior verseggiatore di lui a quei giorni di squallido petrarchismo, avrebbe potuto imprestarli a una donna. [...]. Ne’ suoi versi, esprimendo i suoi affetti, spesso m. Gasparina è d’una grande potente sincerità. La poetessa riesce a far dimenticare la cortigiana. (p. 95).

Ecco, noi diremo che in *Rime* 104 l’innamorata fa dimenticare la cortigiana.

Crediamo che il punto di maggiore interesse di questo sonetto stia nell’allargamento del canone dei temi che si possono trattare in un canzoniere del 1500, ma anche nella

¹ Con buona pace del Ceriello, che nel commento all’edizione Stampa 1954, dice di leggere in questi versi “fremiti ancora di voluttà” per “la notte d’amore ch’egli (*Collaltino*, *ndr.*) le ha dato, ricca di tutte le più dolci delizie” (p. 162). Uno di quei casi in cui forse un eccesso di biografismo, di interesse per la professione di prostituta della Stampa, ha compromesso la lettura. Il passo che citeremo poco oltre nel commento, tratto dallo stesso luogo, lo riscatta parzialmente.

² Tabù non solo perché è *donna*: è difficile anche per un uomo, nel 1550, inserire in un canzoniere un componimento così esplicitamente riferito alla sessualità.

stessa forma sonetto. Non a caso Salza nel primo dei passi citati, quando istituisce un paragone tra questo sonetto e il resto della letteratura coeva alla Stampa, pensa all'Ariosto dei capitoli, cioè ad una forma usata spesso nella poesia satirica e bernesca, molto meno nei canzonieri petrarchisti¹. Ne farà la sua forma prediletta proprio Veronica Franco, la cui raccolta di *Terze rime*, pubblicata vent'anni dopo quella della Stampa, consta di 25 capitoli ternari (solo 18 sono di mano della Franco): la scelta della Franco fu però precisamente volta a distanziarsi dalla forma canzoniere, come dimostra lo stesso titolo scelto per la sua silloge, che si rifà al titolo dato dal Bembo alla *Commedia* dantesca nell'edizione veneziana del 1502 (Bianchi 2013, p. 91). Quella della Stampa fu dunque una doppia innovazione.

Un'innovazione che dimostra innanzitutto una certa audacia, tanto più sorprendente in quanto non dettata da fini polemici o diremo "avanguardistici", di consapevole superamento del petrarchismo: il lessico utilizzato in *Rime* 104 come abbiamo visto è pienamente in linea con la *koiné* petrarchista, e la volontà non sembra quella di esibire provocatoriamente la sessualità quanto anzi di celarla dietro un velo di gioia estatica mista a pudore, espresso attraverso il tema dell'ineffabilità. Dal punto di vista del contenuto infatti è molto più ciò che il sonetto *non dice*, rispetto a quello che dice: cinque versi su quattordici sono di *recusatio*, in apertura ed in chiusura: "notte degna da' primi e da' più rari / ingegni esser, non pur da me, lodata", vv. 3 - 4; e poi l'ultima terzina di congedo, "Pur così bene io non potrò mai tanto / dir di te, notte candida, ch'ancora / da la materia non sia vinto il canto.". Il paragone con Alcmena poi, ci dice ciò che *non* successe in quella "notte candida": "Sol mi mancò che *non* divenni allora / la fortunata Alcmena", vv. 9 - 10. Anche quando afferma, la Stampa lo fa con reticenza: la notte non è *bellissima* in assoluto, ma più bella del giorno (vv. 1 - 2); ed allo stesso modo nella seconda quartina, le *gioie* della notte sono gli *amari* cambiati di segno. Si tratta di un alone di mistero affascinante, che lascia immaginare e supporre più di quanto non riveli.

Nel secondo passo citato del Salza, lo studioso riporta le voci² che volevano alcuni dei sonetti della Stampa scritti per intero, o sicuramente almeno riveduti e corretti, da Fortunio Spira, poeta viterbese che le fece da "maestro di scrittura". Per quanto

¹ L'analisi dei manoscritti di Bembo mette in luce la marginalizzazione del capitolo nella lirica di ispirazione petrarchista: nel passaggio dalla prima redazione del suo canzoniere (datata 1510) a quella testimoniata dalla *princeps* (1530) i capitoli passano da 4 a 1. (Bianchi 2013, p. 53).

² In parte confermate dalla Stampa stessa nel sonetto *Rime* 294, dedicato a Fortunio Spira. Cfr. vv. 9 - 11 "Io dirò ben che, qualunque io mi sia/ per via di stile, io son vostra mercede, / che mi mostraste sì spesso la via".

riguarda lo stile, *Rime* 104 può ben essere uno di quei sonetti che hanno sollevato il sospetto¹.

Quale che sia la verità, salta agli occhi l'insistito ricorso agli *ejambements*, mentre la Stampa solitamente verseggia in modo più piano, facendo coincidere sintassi e metro: qui li troviamo tra i vv. 3 e 4 (*rari / ingegni*); più debole tra i vv. 5 e 6 (*sei stata / fida ministra*, col nome del predicato in *rejet*, isolato dalla virgola); ancora tra i vv. 6 e 7 (*amari / de la mia vita*); e tra i vv. 12 - 13 (*tanto / dir di te*).

È molto diverso rispetto al solito anche il modo in cui la Stampa ricorre alla citazione dai classici o dalla mitologia. Di solito preferisce citare per accenni, riportando solo i nomi: si pensi a “non basterian le spalle di Milone” (*Rime* 41, v. 10); oppure “onde Evadne e Penelope fu presa” e “O Nerone, o Mezenzio, o Mario, o Silla” (*Rime* 80, vv. 4 e 12); o anche leggeremo “sì che può dirsi la mia forma vera / ... un'immagine d'Eco e di Chimera” (*Rime* 124, vv. 12 e 14); “Credete ch'io sia Ercole o Sansone” (*Rime* 142, v. 9). Qui invece la citazione ha un respiro più ampio: ad Alcmena viene dedicata un'intera terzina in cui si spiegano le vicende salienti del mito che la vede protagonista (“a cui stè tanto / più de l'usato a ritornar l'aurora”).

Per concludere, salvo la ripetizione voluta degli aggettivi in chiasmo ai vv. 1 e 2 (*chiara - beata - beati - chiari*, anche questo è un tratto stilistico piuttosto insolito) la Stampa non cade nelle sue tipiche ripetizioni di lemmi dovute a imperizia e frettolosità.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

Sia il Salza sia Baldacci notano una somiglianza tra questo sonetto e il capitolo ariostesco “O più che 'l giorno a me lucida e chiara”². Qualcosa in comune c'è tra i due testi: il tema (cioè la gioia per una notte di passione), l'attacco vocativo “O...” che l'Ariosto reitera lungo tutto il componimento e che invece la Stampa limita alla prima quartina, qualche reminiscenza nel lessico. Va detto però che il “voluttuoso sentimento” che il Salza ritrova nell'elegia è espresso con tutt'altre immagini rispetto a quelle che abbiamo letto in *Rime* 104. Ne citeremo alcuni passi:

O complessi iterati (*abbracci continuamente ripetuti, ndr.*), che con tanti
nodi cingete i fianchi, il petto, il collo
che non ne fan più l'edere o li acanti! (vv. 19 - 21)

O letto, testimon de' piacer miei;
letto, cagion ch'una dolcezza io gusti,
che non invidio il lor nettare ai dèi!

O letto donator de' premi giusti,

¹ Altro motivo per cui è difficile “riconoscere” una parte taciuta o nascosta della vita della Stampa in questo sonetto, visto che non sembra nemmeno autenticamente stampiano.

² Noi la leggiamo da Baldacci 1957, p. 259. Per le sue fonti, vedi op. cit., pg. 244.

letto, che spesso in l'amoroso assalto
mosso, distratto ed agitato fusti! (vv. 28 - 33)

Né più debb'io tacer di te, lucerna,
che con noi vigilando, il ben ch'io sento
vuoi che con gli occhi ancor tutto discerna.

Per te fu duplicato il mio contento;
né veramente si può dir perfetto
uno amoroso gaudio a lume spento. (vv. 37 - 42)

Nulla di volgare o troppo spinto, ma chissà cosa avrebbe detto il Salza se *davvero* la Stampa avesse fatto sue queste immagini dell'Ariosto...

CVI.

O dilette d'amor dubbi e fugaci,
o speranza che s'alza e cade spesso,
e nasce e more in un momento istesso;
o poca fede, o poco lunghe paci! 4

Quegli, a cui dissi: - Tu solo mi piaci, -
è pur tornato, io l'ho pur sempre presso,
io pur mi specchio e mi compiaccio in esso,
e ne' begli occhi suoi chiari e vivaci; 8

e tuttavia nel cor mi rode un verme
di fredda gelosia, freddo timore
di tosto tosto senza lui vederme. 11

Rendi tu vana la mia tèma, Amore,
tu, che beata e lieta pòi tenerme,
conservandomi fido il mio signore. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *dubbi*. Incerti, precari.

v. 4, *paci*. Baldacci¹: "tregue d'amore".

v. 5, *io pur mi specchio e mi compiaccio in esso*. Nonostante io guardi me stessa e ritrovi la mia soddisfazione in lui. *In esso* è riferito ad entrambi i verbi: specchiandosi in Collaltino la Stampa vede la fine delle sue sofferenze (e dunque si compiace), in quanto egli è finalmente al suo fianco. Dal punto di vista stilistico, trattasi dunque di endiadi.

v. 11, *tosto tosto*. A breve, al più presto.

Commento.

Il sonetto introduce un tema, quello della *gelosia* (v. 10), cui la Stampa aveva già accennato altrove nelle *Rime* (cfr. ad esempio *Rime* 40, *Rime* 93): da questo sonetto fino almeno a *Rime* 130, sarà il tema dominante di quest'ampia porzione del canzoniere stampiano, così come la *lontananza* di Collaltino lo era stato da *Rime* 62 a *Rime* 100.

Se si solleva lo sguardo da *Rime* 106 e si considera per un attimo il macrotesto, le *Rime* nel loro insieme, si avverte chiaramente che *lontananza* e *gelosia* scatenano nella Stampa un identico dolore. Si percepisce un *continuum* emotivo nello stato d'animo della poetessa, e va detto infatti che i componimenti che vanno da *Rime* 62 a *Rime* 130

¹ Baldacci 1957, note a p. 133

sono spesso ripetitivi nelle soluzioni stilistiche, e somigliano a “variazioni sul tema”: se si prendesse la prima quartina di questo sonetto 106 e la si “incollasse” in un sonetto appartenente a quelle che abbiamo chiamato “rime epistolari”, difficilmente si noterebbe lo scarto. Perché *Rime* 100, il sonetto che annunciava il ritorno di Collaltino, non è stato lo spartiacque che ci si poteva aspettare (non fosse altro per la “numerologia” che vi sta dietro: la scelta di collocare il sonetto del ritorno dell’amato al numero 100 dichiara che si vuole dare un’ enfasi particolare all’episodio)? Perché l’io lirico, che viveva in perenne angoscia *senza* Collaltino, continua a vivere la stessa angoscia anche *con* Collaltino?

Quella che la Stampa in questo sonetto chiama *gelosia* è un miscuglio di impazienza, irrequietezza, ansia, frustrazione (“o speranza che s’alza e cade spesso, / e nasce e more in un momento istesso”, vv. 2 - 3), ed è uno stato d’animo che suona, per chi ha letto anche le poesie precedenti, come un *déjà vu* perché nasce dalle sue esperienze di vita: essendo stata una cortigiana, gli uomini non le riservavano un amore “esclusivo”; sempre a causa della sua professione, non poteva ambire ad avere un uomo “per sé”, se non uno disposto, come scrive il Salza, a dare “un calcio alla propria dignità e alle convenienze sociali”¹ sposandola; inoltre Collaltino nella fattispecie, oltre a non aver amato la Stampa come ella lo amava, era uomo che viaggiava molto, ed ad ogni suo arrivo a Collalto o a Venezia sarebbe di lì a poco corrisposta una partenza. Quelli citati sono tutti fattori che guidano la mano della poetessa sia che ella parli di *lontananza*, sia che parli di *gelosia*, perché gelosia della Stampa è una gelosia esistenziale, una volontà di “possesso” che la vita le ha precluso, e non è tanto dovuta a precise dinamiche di coppia tra lei e Collaltino. Si ricordi per altro che, solo in *Rime* 104, l’io lirico benediceva la notte d’amore con Collaltino dicendo “O notte... / ...tutti gli amari / de la mia vita hai fatto dolci e cari”: di quei momenti sembra già tutto perduto. Sarà pur vero che il conte è personaggio notoriamente incline all’infedeltà (per lo meno nelle *Rime*, e infatti al v. 14 di *Rime* 106 si chiede ad Amore di tenerlo *fido*, fedele), tuttavia nell’itinerario compiuto dai due amanti nella finzione poetica non c’è lo spazio sufficiente perché egli abbia già compromesso quello stato di grazia.

Salza, che ha il pregio di essere stato il primo a riconoscere nel canzoniere della Stampa i segni lasciati dal suo essere una cortigiana, di seguito al passo citato in precedenza scrive che lo scenario biografico della poetessa l’avrebbe resa in un certo senso più cinica, poiché più avanti nel suo canzoniere, con la stessa “velocità poetica”

¹ Op. cit. p. 85

dal sonetto 201 al 207 passerà dalla disperazione per l'addio di Collaltino alla gioia¹ per un "secondo amore"². Parlare di cinismo a proposito di uno dei canzonieri più autenticamente passionali del '500 è quantomeno anacronistico, e ancora una volta³, Salza sembra non riuscire a distinguere la Stampa cortigiana dalla Stampa donna, come se il suo lavoro mettesse in ombra il suo travaglio interiore (che pure a quel lavoro è dovuto). Ciò lo porta a sottovalutare il fatto che in *Rime* 207, anche a proposito del secondo amore, la Stampa concluderà il sonetto con "Amor, che nel mio mal sol ti compiaci". Non c'è mai gioia piena, l'amore è *sempre* causa di un dolore trasversale, a prescindere da chi sia il destinatario e a prescindere dalla cornice poetica. Si rileggano a tal proposito i versi della seconda quartina di questo sonetto 106. La presenza di Collaltino, sulla quale la Stampa insiste molto ("è pur tornato, io l'ho pur sempre presso", v. 6) soddisfa (compiace, scrive la poetessa) l'io lirico come fosse una ricompensa, un premio, un giusto "risarcimento" per le tante sofferenze patite fin qui, ma questo non basta ad arrivare ad un livello più profondo, a pacificarle l'anima insofferente e a renderla immune dal "verme / di fredda gelosia": è come se l'io lirico fosse disabituata alla gioia e ad un amore sereno⁴.

Lontananza e gelosia sono dunque così simili nella Stampa perché per lei amore e dolore sono sempre legati, vuoi che questo dolore si manifesti poeticamente come lontananza dell'amato, come gelosia, o (parafrasando il verso che più l'ha resa celebre) come un *gioco* (*Rime* 208, v. 5) in cui si vive ardendo senza voler sentire il male. Un dolore che nasce dalla vita e dalla natura delle relazioni sentimentali della poetessa, che è più forte di ogni cornice poetica, e che ella esprime appena può; poco importa se il sonetto descrive episodi in presenza di Collaltino o in assenza di Collaltino, se i sonetti sono dedicati a lui o ad altri, o se poco prima ella aveva rappresentato sé stessa come la donna più felice del mondo. Le gioie sono sempre incidenti, il suo turbamento vibra in tutte le *Rime*.⁵

¹ Anzi, il distacco è di sei sonetti nella ricostruzione delle *Rime* di Stampa - Franco 1913. Nella *princeps* il distacco è ancora più breve, giacché i sonetti *Rime* 204, 205 e 206 si trovano in realtà in coda alle *Rime*.

² Il passaggio ad un secondo amore non è di per sé una stranezza nei petrarchisti, se non altro perché l'infedeltà amorosa da parte di un uomo non era percepita al tempo come un fatto troppo deprecabile: si pensi agli *Amorum Libri Tres* di Boiardo, ma si pensi anche a RVF 271, un sonetto (l'unico rimasto nell'ultima redazione dei *Fragmenta*) che accenna ad un secondo amore. Ad essere sorprendente è che sia la Stampa a parlare di un suo secondo amore: una donna, nel 1500.

³ Cfr. commento a *Rime* 104.

⁴ In uno dei sonetti non commentati, *Rime* 105, la Stampa scrive: "E tuttavia son sì pronte all'affanno / le voglie mie ed a' tormenti avvezze / di tanta assenza omai, che l'allegrezze / ritornar a star meco più non sanno" (vv. 5 - 8)

⁵ Seguendo la tesi di Baldacci in Baldacci 1957, il fatto che la Stampa esprima le sue emozioni forzando la "narrazione" poetica è un segno di modernità nell'approccio alla lirica; un passo in più verso il completo superamento del romanzo amoroso (a la Petrarca) che il critico trova per primo nel Della Casa.

Rime 106 risente molto dell'influenza delle quartine di RVF 205¹, cui rinvia patentemente il secondo emistichio del v. 5, "Tu solo mi piaci"², in rima con *paci*:

Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci,
dolce mal, dolce affanno et dolce peso,
dolce parlare, et dolcemente inteso,
or di dolce òra, or pien di dolci faci:

alma, non ti lagnar, ma soffra et taci,
et temprà il dolce amaro, che n'à offeso,
col dolce honor che d'amar quella ài preso
a cui io dissi: Tu sola mi piaci.

La Stampa riprende da questa poesia anche la struttura ad *enumeratio* (in modo particolare nella prima quartina) delle opposizioni contrastive, cadenzata, pur in modo meno evidente che nel Petrarca, da ripetizioni anaforiche di alcuni nessi: si veda "poca fede, poco lunghe" al v. 4; l'anafora di *pur* nella seconda quartina; "fredda gelosia, freddo timore al v. 10.

Si noti, nella prima terzina, la serie di allitterazioni e figure di suono che arricchisce di pathos le esclamazioni: "diletti d'amor dubbi", v. 1; "speranza s'alza", v. 2; "more in un momento", v. 3; "poco lunghe paci", v. 4.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 3, *e nasce e more in un momento stesso*. Cfr. RVF 93, v. 4 "e 'n un momento gli fo morti et vivi."

v. 4, *poco lunghe paci*. Forse una litote del sintagma *lunga guerra* che compare più volte nei Fragmenta (RVF 26, v. 8; RVF 107, v. 2; RVF 127, v. 3; RVF 347, v. 12; "guerra eterna" in RVF 150, v. 2; "perpetua guerra" in RVF 252, v. 12).

v. 7 - 8, *io pur mi specchio ... e vivaci*. Il verso è una rielaborazione di un'immagine che Petrarca dipinge più concisamente in RVF 312, v. 11 "che sola agli occhi miei fu lume et specchio."

v. 9, *e tuttavia nel cor mi rode un verme*. Cfr. RVF 304, v. 1 - 2 "Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi / fu consumato".

¹ Alle terzine di questo sonetto la Stampa si era ispirata per *Rime* 1.

² Segnaliamo la solita tendenza stampiana a prediligere versi petrarcheschi bistrattati dagli scolasti specie per ragioni di stile. Così il Muratori su questo verso: "Giunge alquanto fiacco e cascante il verso ottavo" (MUR1, p. 609).

CXIII.

Deh foss'io almen sicura che lo stato,
dov'or mi trovo, non mancasse presto,
perché, sì come or è lieto ed or mesto,
sarebbe il più felice che sia stato. 4

I' ho Amore e 'l mio signor a lato,
e mi consolo or con quello, or con questo;
e, sempre che di loro un m'è molesto,
ricorro a l'altro, che m'è poi pacato. 8

S' Amor m'assale con la gelosia,
mi volgo al viso, che 'n sé dentro serra
virtù ch'ogni tormento scaccia via: 11

se 'l mio signor mi fa con ira guerra,
viene Amor poi con l'altra compagnia,
vera umiltà ch'ogni alto sdegno atterra. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *sì come or è lieto ed or mesto*. Anche così com'è, a tratti lieto a tratti mesto. *Sì* ha valore concessivo.

v. 5, *or con quello or con questo*. Ora con Amore, ora con Collaltino. Notare l'uso dei dimostrativi tipico della Stampa.

v. 7, *sempre che*. Ogni volta che.

v. 11, *virtù ... via*. Baldacci¹: "potere di cacciare..."

v. 13, *compagnia*. La vera umiltà del v. 14.

Commento.

L'io lirico, tormentata ora da Amore che le instilla la *gelosia* (v. 9), ora da Collaltino che le "fa con ira guerra" (v. 12) corre verso l'uno o verso l'altro a seconda di chi sia in quel momento l'origine dei suoi affani. Questa sorta di *exemplum* non aggiunge molto a quanto la Stampa ha già detto nelle *Rime* a proposito del suo rapporto con Collaltino, ma ha se non altro il pregio di esplicitare in modo semplice alcuni nodi tematici di cui abbiamo discusso nel commento di *Rime* 106 (il primo dei "sonetti della gelosia"). Si diceva in quel commento che la gelosia, tema principe dei sonetti almeno

¹ Baldacci 1957, note a p. 134.

fino a *Rime* 130, è una forma di “lontananza in presenza di Collaltino”, che scatena sensazioni molto simili a quelle che la Stampa prova nelle poesie che precedono *Rime* 100. Infatti nella prima quartina sonetto, seppur con toni meno drammatici di quelli usati altrove, la Stampa torna sul tema che tanto le è caro dell’amore come *voluptas dolendi*: l’io lirico si trova in uno stato felice ma ch’ella avverte come dubbio, precario (la tanto agognata compagnia dell’amato), e perciò ne soffre. Tuttavia non vorrebbe mai rinunciare alle sofferenze che la affliggono, perché il suo *stato* (v. 1) “sarebbe il più felice che sia stato” (v. 4). Notare, oltre alla rima equivoca, una sottigliezza, cioè quel *sarebbe* al condizionale che indica quantomeno una volontà dell’io lirico di cambiare in meglio la condizione in cui si trova, per accettarla volentieri, in caso, come ultima istanza. Si diceva poi che la *gelosia* dell’io lirico non dipende tanto dal fatto che Collaltino, nella finzione poetica ma forse (per il momento)¹ anche nella realtà le abbia dato motivi per essere gelosa, quanto da un turbamento profondo del suo animo, che non sa trovare pace né *con* né *senza* l’amato. Non a caso, nella prima terzina di questo sonetto, è Amore che quasi arbitrariamente “assale con la gelosia” (v. 9) l’io lirico, e non un comportamento irrispettoso di Collaltino nei suoi confronti. Collaltino è anzi il rimedio a questa gelosia.

Un’ultima nota. L’ultima terzina ha un tono più realistico rispetto al resto del sonetto, che ha invece carattere simbolico: Collaltino è per qualche ragione “arrabbiato” con l’io lirico (“mi fa con ira guerra”²), la quale, per placarlo, si umilia e gli chiede scusa (“vera umiltà ch’ogni altro sdegno atterra”). Possibile che l’io lirico, e quindi di riflesso la Stampa, avesse fatto un torto a Collaltino, tale per cui egli potesse adirarsi con lei? Dall’osservazione di alcuni *loci paralleli* si noterà come un altro caso in cui Collaltino si comporta allo stesso modo descritto in *Rime* 113 è in *Rime* 128:

S’io dissi mai, signor, che mi sia tolto
 l’arder per voi, com’ardo in fiamma viva;
 [...]
 Ma s’io nol dissi, e non feci mai cosa
 degna del vostro sdegno, o mai si renda
 la vita mia, qual fu, lieta e gioiosa.

¹ In *Rime* 123 l’io lirico dice che Collaltino in persona le ha riferito che non la ama, e in *Rime* 179 gli “venne cagion di prender moglie / e divenir marito ond’eri amante”. La moglie, naturalmente, non è la Stampa.

² La coppia ira - sdegno è già riferita a Collaltino ad esempio in *Rime* 5, v. 7 “con i suoi sdegni quando irar si suole”, ma anche in *Rime* 57, v. 14 egli è “un pochetto incostante e disdegnoso”. Qui però non si parla di qualità: Collaltino ha un ruolo attivo e l’azione ricade sull’io lirico.

Rime 128 si ispira, per forma e contenuti, alla canzone RVF 206, e quindi quanto detto potrebbe semplicemente ricalcare il modello petrarchesco: tuttavia, prendendo per buono quanto scritto nel sonetto stampiano, Collaltino si sarebbe *sdegnato* per l'infedeltà in amore della Stampa. Non si tratta di una supposizione forzata né di un episodio di poco conto, perché nei sonetti da 129 a 132 la poetessa cerca di discolparsi da un'accusa infamante che l'amato le rivolge (cfr. *Rime* 130, v. 3 - 4 "poi che 'l mio sole, il mio signor m'accusa / di cosa ov'io non ho già colpa alcuna?"), tanto infamate che ella, pur parlandone, ne tace la sostanza: è questo un segno che, anche mentre amava Collaltino, la Stampa forse diede motivo all'amato di dubitare della sua fedeltà, e che forse egli ebbe a risentirsene.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Per la rappresentazione dell'io lirico in mezzo tra Amore e l'amato, la Stampa potrebbe essersi ispirata a due sonetti del Petrarca, RVF 110 e, soprattutto, RVF 140.

RVF 110, vv. 1 - 8:

Persequendomi Amor al luogo usato,
ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra,
che si provvede, e i passi intorno serra,
de' miei antichi pensier' mi stava armato.

Volsimi, et vidi un'ombra che da lato
stampava il sole, et riconobbi in terra
quella che, se 'l giudizio mio non erra,
era piú degna d'immortale stato.

RVF 140:

Amor, che nel penser mio vive et regna
e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene,
talor armato ne la fronte vène,
ivi si loca, et ivi pon sua insegna.

Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna
e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna et reverenza affrene,
di nostro ardir fra se stessa si sdegna.

CXXII

Quando io movo a mirar fissa ed intenta
le ricchezze e i tesor, ch'Amore e 'l cielo
dentro ne l'alma e fuor nel mortal velo
poser di lui, ch'ogn'altra luce ha spenta, 4

resto del mio martir tanto contenta,
sì paga del mio vivo, ardente zelo,
che la ferita e 'l dispietato telo,
che mi trafige il cor, non par che senta. 8

Sol mi struggo e mi doglio, quando penso
che da me tosto debba allontanarse
questo d'ogni mia gloria abisso immenso. 11

A questo l'alma sol non può quietarse,
a ciò grida ed esclama ogni mio senso:
"O tante indarno mie fatiche sparse!" 14

CXXIII.

O tante indarno mie fatiche sparse,
o tanti indarno miei sparsi sospiri,
o vivo foco, o fé, che, se ben miri,
di tal null'altra mai non alse ed arse, 4

o carte invan vergate e da vergarse
per lodar quegli ardenti amati giri,
o speranze ministre de' disiri,
a cui premio più degno dovea darse, 8

tutte ad un tratto ve ne porta il vento,
poiché da l'empio mio signore stesso
con queste proprie orecchie dir mi sento 11

che tanto pensa a me, quanto m'è preso,
e, partendo, si parte in un momento
ogni membranza del mio amor da esso. 14

Entrambi sonetti a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

Rime 122, v. 3, *nel mortal velo*. Nel corpo. Velo per corpo è un petrarchismo.

v. 4, *di lui*. È retto dal dentro nel verso precedente, in forte iperbatò.

v. 6, *telo*. Dardo.

v. 13, *ogni mio senso*. Ogni mio sentimento.

Rime 123, v. 1, *indarno*. Invano.

v. 3, *se ben miri*. Baldacci¹: “ha senso impersonale, ma potrebbe essere riferito al lettore”.

v. 4, *tal*. Pur essendo al singolare, è riferito tanto a *foco* quanto a *fé*, al v. 3.

v. 4, *alse ed arse*. Agghiacciò e bruciò.

v. 6, *giri*. Occhi.

v. 7, *ministre*. Dispensatrici.

v. 9, *ve ne porta il vento*. Vi porta via il vento.

v. 14, *membranza*. Memoria, segno, traccia.

Commento.

Abbiamo affiancato i due sonetti, oltre che per la ripresa dell'ultimo verso di *Rime* 122 all'inizio di *Rime* 123, per mostrare un altro caso di “sbalzo poetico” da un sonetto all'altro, così caratteristico di questa porzione centrale umorale e concitata delle *Rime*.

In *Rime* 122 ancora una volta la Stampa sembra non riuscire a godere fino in fondo della presenza di Collaltino per i motivi altrove descritti². Nelle quartine l'io lirico fa professione di *voluptas dolendi*, ma con più grazia e raffinatezza del solito nella forma: le due partizioni sono molto belle e vivide, ed alla luce di quanto si legge in *Rime* 123, v. 12 “tanto pensa a me, quanto m'è presso”, l'io lirico sembra quasi contemplare Collaltino mentre le dorme a fianco). Tornano anche altri motivi cari alla poetessa: la pari bellezza del *dentro* e del *fuori*, dell'anima e dell'aspetto fisico dell'amato; l'Amore rappresentato come un arciere.

Nelle terzine invece è repentinamente attanagliata dalla solita gelosia fatta di ansia di possesso, di inquietezza e di senso di frustrazione, quasi prefigurasse una prossima inevitabile fuga di Collaltino. È molto bella ed efficace, oltre che inedita, al v. 11 l'immagine di Collaltino come un *abisso immenso* di ogni gioia, che inquadra perfettamente l'atteggiamento ambivalente dell'io lirico nei suoi confronti: egli è abisso perché nella sua grandezza può contenere ogni felicità dell'io lirico, ma allo stesso tempo nell'abisso/Collaltino ogni felicità va a perdersi.

¹ Baldacci 1957, note a p. 134.

² Cfr. commento a *Rime* 106.

Altro fulmine a ciel sereno è quanto Collaltino in persona dirà con brutalità nel sonetto successivo: brutalità di cui l'io lirico stessa sembra sconvolta, si noti l'enfasi dei v. 10 - 11, "poi che da *l'empio* mio signore *stesso* / con *queste proprie* orecchie dir mi sento". La Stampa, nell'ultima terzina, copre con un eufemismo le parole del conte: dire che egli la ama solo quando le è *presso* ma che, *partendo*, la dimentica, equivale a dire che egli le si concede per un amore solo carnale, e che non le presta fedeltà quando si allontana da lei. Impossibile sapere se davvero Collaltino le ha mai detto una cosa simile, se davvero siano parole del conte o se sia una finzione poetica con la quale la Stampa pretende di concretizzare i suoi sospetti¹. Se l'enfasi e la rabbia dei due versi citati in precedenza sembrano sincere, è vero anche che il sonetto, stilisticamente, presenta qualche somiglianza con il sonetto 104, "*O notte...*", in elogio della prima notte d'amore tra i due amanti, quasi ne costituisse una sorta di controcanto. Si notino in particolare le quartine:

Rime 104, v. 1 - 8

O notte, a me più chiara e più beata
che i più beati giorni ed i più chiari,
notte degna da' primi e da' più rari
ingegni esser, non pur da me, lodata;

tu de le gioie mie sola sei stata
fida ministra; tu tutti gli amari
de la mia vita hai fatto dolci e cari,
resomi in braccio lui che m'ha legata.

Rime 123, v. 1 - 8

O tante indarno mie fatiche sparse,
o tanti indarno miei sparsi sospiri,
o vivo foco, o fé, che, se ben miri,
di tal null'altra mai non alse ed arse,

o carte invan vergate e da vergarse
per lodar quegli ardenti amati giri,
o speranze ministre de' disiri,
a cui premio più degno dovea darse,

In entrambi i sonetti è presente una *enumeratio* di esclamazioni; i primi due versi di entrambi i componimenti sono organizzati secondo una struttura chiasmica (in *Rime* 106 *fatiche - sparse - sparsi - sospiri*, con allitterazione al v. 2); si noti poi *fida ministra* al v. 6 di *Rime* 104 e le *speranze ministre* al v. 7 di *Rime* 123; in fine il "premio più degno" che "dovea darse" di *Rime* 123 (notare l'allitterazione) è il *lui* che era stato restituito all'io lirico in *Rime* 104.

Realtà o finzione che sia, in fin dei conti importa poco: la scena che la Stampa sceglie di rappresentare nell'ultima terzina, a prescindere dagli interpreti, parla di un amore che si è ridotto al solo rapporto sessuale e della sofferenza che l'io lirico prova nel sentirsi rinfacciare la deriva che ha preso il rapporto con il conte. Si tratta del solito

¹ È una prassi poetica che la Stampa adopererà in *Rime* 178, *Rime* 179 e *Rime* 180, come avremo modo di evidenziare nei commenti dedicati ai sonetti.

scontro e della tragica inconciliabilità tra il sogno d'amore vero che ella ha in mente, e la realtà che non fa che deluderla: forse anche per via dello stigma della sua condizione di cortigiana, che potenzialmente consentirebbe agli uomini di rivolgersi a lei nel modo in cui in *Rime* 123 le si rivolge Collaltino.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Rime 122, v. 1, *Quando io movo a mirar fissa e intenta*. Cfr. RVF 17, "mentr'io son a mirarvi intento e fiso". La Stampa recupera dal modello anche l'allitterazione con il suono -m-.

v. 3, *mortal velo*. Cfr. RVF 70, v. 35 "se mortal velo il mio veder appanna".

v. 6, *ardente zelo*. Cfr. RVF 182, v. 1 "Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo".

v. 8, *che mi trafigge il cor, non par che senta*. Il verso riecheggia, e stempera (*non par*) il celebre v. 6 di *Rime* 208 "vivere ardendo e non sentire il male".

Rime 123, v. 4, *alse ed arse*. Cfr. RVF 335, v. 7 "l'alma, ch'arse per lei si spesso ed alse".

v. 6, *ardenti amati giri*. Cfr. RVF 131, vv. 6 - 7 "et bagnar gli occhi, et più pietosi giri / far".

v. 9, *tutte ad un tratto ve ne porta il vento*. Cfr. RVF 267, v. 14. "ma 'l vento ne portava le parole.", ed anche RVF 329, v. 8 "quante speranze se ne porta il vento!". Entrambi i modelli hanno influito sulla stesura di *Rime* 123. Da RVF 139 è ripresa l'immagine delle vane *speranze*, mentre il parallelismo con RVF 267 è invertito di segno. Petrarca scrive che il vento portava a Laura le sue parole quando ella era ancora in vita (il sonetto è il primo della parte in morte dell'amata); in *Rime* 123 le parole dell'io lirico sono state pronunciate al vento perché si sono disperse inutilmente. Non è la prima volta che la Stampa "risemantizza" lemmi ripresi da sonetti in morte di Laura per adattarli alle vicende dell'amato. Si pensi al termine *dipartita* con cui più volte la poetessa descrive la partenza di Collaltino per la Francia, e che nei *Fragmenta* è la *dipartita* di Laura dal mondo, ovvero la sua morte.

CXXIV.

Signor, io so che 'n me non son più viva,
e veggo omai ch'ancor in voi son morta,
e l'alma, ch'io vi diedi, non sopporta
che stia più meco vostra voglia schiva. 4

E questo pianto, che da me deriva,
non so chi 'l mova per l'usata porta,
né chi mova la mano e le sia scorta,
quando avien che di voi talvolta scriva. 8

Strano e fiero miracol veramente,
che altri sia viva, e non sia viva, e pèra,
e senta tutto e non senta niente; 11

sì che può dirsi la mia forma vera,
da chi ben mira a sì vario accidente,
un'immagine d'Eco e di Chimera. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1 - 2, *Signor, io so ... son morta*. Non mi sento più viva in me stessa, e ormai vedo che sono morta anche nel vostro cuore.

v. 3, *ch'io vi diedi*. Cfr. *Rime* 55, v. 12 - 14 “Fategli solamente doppio il core, / come vedrete ch'egli ha veramente / il suo e 'l mio, che gli ha donato Amore.”. Come vedremo il sonetto ha molti punti in comune con *Rime* 55 e *Rime* 56, sonetti che raccontano altri miracoli dell'Amore.

v. 4, *che stia ... schiva*. Che stia in me il vostro amore (*voglia*), diventato ormai freddo e renitente.

v. 6, *usata porta*. Gli occhi, porta da cui escono le lacrime.

v. 10, *altri*. Una donna.

v. 12, *la mia forma vera*. Il mio aspetto esteriore unito alla mia essenza. La *iunctura* “forma vera” compare anche in *Rime* 55, v. 4.

v. 14, *un'immagine d'Eco e di Chimera*. *Eco*, ninfa consumata dai suoi lamenti per amore di Narciso tanto da diventare pura voce. *Chimera*, mostruoso animale mitologico, un ibrido tra un drago, un leone ed una capra. Sul valore di questa similitudine ci soffermeremo nel commento.

Commento.

A proposito di *Rime* 124, nella sua antologia Baldacci commenta che fin dai primi versi

Si riproduce una situazione cara alla trattatistica platonica. Aveva scritto il Ficino: “Senza dubbio sono due le spezie d’Amore, l’uno è semplice, l’altro reciproco. L’Amore semplice è dove l’Amato non ama l’amante. Quivi in tutto l’amatore è morto perché non vive in sé... e non vive nell’Amato, essendo da lui sprezzato.” (*Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, Carabba, Lanciano, 1914, p. 38).¹

Questa fenomenologia neoplatonica dell’amore doveva sicuramente essere presente alla Stampa, ed infatti abbiamo già citato il passo del Ficino nel commento ai v. 3 e 4 di *Rime* 56 “viva senz’alma e senza cor nel petto / per miracol d’amor raro e nov’arte”. Ricordiamo brevemente: il sonetto, insieme al precedente *Rime* 55, forma una coppia di sonetti in cui l’io lirico invita tutti gli artisti a ritrarre prima Collaltino e poi lei stessa, per far vedere al mondo gli effetti miracolosi che l’amore ha su di loro. Va tuttavia ricordato che, ai v. 1 - 5 di *Rime* 55, la Stampa “invoca” gli artisti con queste parole: “Voi, che ’n marmi, in colori, in bronzo, in cera / imitate e vincete la natura, / formando questa e quell’altra figura, / che poi somigli a la sua forma vera / venite...”. Si tratta di versi più vicini a posizioni aristoteliche: descrivono un procedimento di creazione artistica basato sull’imitazione della *natura*, la quale può essere addirittura *vinta* dall’opera d’arte; e quindi con *forma vera*, tanto in *Rime* 55 quanto al v. 12 di *Rime* 124, la Stampa non si riferisce all’idea platonica di sé stessa ma al suo aspetto *reale*, concreto, che l’artista (o, nel caso di *Rime* 124, chiunque “ben mira”, v. 13) deve cogliere con il massimo grado possibile di fedeltà. Anche *accidente* (v. 13) è un termine sicuramente più aristotelico che platonico: gli *accidenti* nella *Metafisica* sono le qualità di un soggetto che non ne descrivono la sostanza.

Ciò apre il campo a due ipotesi: o la Stampa era filosoficamente orientata su posizioni neoplatoniche (così come lo era il Bembo e con lui più o meno tutti i lirici ascrivibili a quello che viene chiamato “petrarchismo”²) ma molto eterodosse; o, come ipotizziamo, questioni come “platonismo” e “aristotelismo” non interessarono la Stampa se non in modo tangente (giacché ne parlavano i poeti e i letterati che frequentava), ed ella riutilizzò le dinamiche della fenomenologia amorosa neoplatonica³ come fossero delle immagini poetiche particolarmente evocative, alla stregua di tanti altri *topoi* letterari. Probabile infatti che sonetti come *Rime* 124, prima ancora o in misura maggiore dell’influsso del neoplatonismo, risentano di modelli letterari come ad esempio RVF 94:

¹ Baldacci 1957, note a p. 135.

² Baldacci, introduzione a Baldacci 1957.

³ E lo stesso vale per le dinamiche che regolano il principio di imitazione che Aristotele espone nella *Poetica*. Nel commento a *Rime* 55 abbiamo definito l’aristotelismo della Stampa *istintivo*.

Quando giugne per gli occhi al cor profondo
l'imagin donna, ogni altra indi si parte,
et le virtù, che l'anima comparte,
lascian le membra, quasi immobil pondo.

Et del primo miracolo il secondo
nasce talor, ché la scacciata parte,
da se stessa fuggendo, arriva in parte
che fa vendetta e 'l suo exilio giocondo.

Quinci in duo volti un color morto appare,
perché 'l vigor, che vivi gli mostrava,
da nessun lato è piú là dove stava.

Et di questo in quel dì mi ricordava,
ch'i' vidi duo amanti trasformare,
et far qual io mi soglio in vista fare.

Tutto il sonetto stampiano è pervaso da un autentico senso di malinconia e rassegnazione che prevale sull'ispirazione filosofico-trattatistica. Nella prima quartina, i verbi "io so" al v. 1 e "veggo" al v. 2, calano nella dimensione reale e vissuta i precetti platonici di cui l'io lirico petrarchesco si *ricordava* (v. 12) e vedeva manifestarsi su due generici amanti (ultima terzina), quasi la Stampa fosse la prova vivente della loro validità¹.

Leggendo i primi quattro versi di *Rime* 124 si ha come l'impressione che l'io lirico stia profetizzando la fine dell'amore tra lei e Collaltino: è come se si fosse accorta che qualcosa tra loro è cambiato, che il miracolo amoroso dello scambio d'anime non è più reciproco (v. 4) e la situazione è destinata a precipitare, mentre lui continua a non recepire o a dissimulare (scientemente, perché interessato solo all'aspetto sessuale della relazione con la poetessa). I versi conclusivi della quartina sono forse la prima, e - se non la prima - per ora la più perentoria, dichiarazione dell'io lirico di volere (e forse anche di *dovere*, per il proprio bene) concludere la storia d'amore con Collaltino.

La seconda quartina e la prima terzina riprendono un tema che abbiamo già visto in *Rime* 56: l'io lirico, che è costretta dall'amore a vivere senza la propria anima, è mosso per inerzia verso l'amato a prescindere dalla sua volontà ed è proprio in questo che consiste il miracolo amoroso, più ancora che nello scambio di anime. In *Rime* 56 la stessa situazione è resa attraverso la metafora di una nave che naviga guidata dalla stella polare - Collaltino nonostante abbia perso timone, remi, sartie e trinchetto. Qui

¹La Stampa fa una cosa simile anche in *Rime* 27, sonetto in cui l'io lirico ha gli stessi "sintomi" amorosi descritti in RVF 170. Cfr. commento a *Rime* 27.

invece, fuor di metafora, l'io lirico non si capacita del perché ancora pianga per Collaltino, né riesce a capire cosa muova ancora verso di lui i suoi pensieri (la *scorta* del v. 7¹) nel momento in cui scrive le proprie poesie: al v. 5 sembra voler spiegare a sé stessa che le lacrime che vede sono le sue (“e questo pianto, che da me deriva”); ma si noti anche lo stupore dei “non so... / né...” ai v. 6 e 7. Le soluzioni stilistiche sono simili tra *Rime* 56 e *Rime* 124: in entrambi i casi il senso di ineluttabilità, di irrimediabilità e di spaesamento è reso attraverso una serrata *enumeratio* ricca di elementi al negativo:

Rime 56

viva senz'alma e senza cor nel petto
[...]
quasi nave che vada senza sarte,
senza timon, senza vele e trinchetto,
mirando sempre al lume benedetto (vv. 3; 5 - 7)

Rime 124

non so chi 'l mova per l'usata porta,
né chi mova la mano e le sia scorta,
quando avien che di voi talvolta scriva.
[...]
che altri sia viva, e non sia viva, e pèra,
e senta tutto e non senta niente (vv. 5 - 7; 9 - 10)

I riferimenti mitologici del v. 14 rappresentano simbolicamente due modi diversi per realizzare la miracolosa compresenza di *vita* e *morte* descritta nella prima terzina. Incarnano un “miracoloso” che è allo stesso tempo qualcosa di prodigioso e raro ma anche di straordinario, *strano* (v. 9), in inglese diremmo *freak*. Sono due poli che coesistono anche nei miracoli rappresentati in *Rime* 55 e 56, i due cuori di Collaltino e le due espressioni contemporaneamente presenti sul viso dell'io lirico, e che evidentemente appartengono alla sensibilità della Stampa, per la quale la dimensione del miracolo ha più a che fare con il superamento delle leggi naturali che con la religiosità. Eco è un esempio di opposti che convivono armoniosamente: la ninfa, consumata dal suo amore per Narciso fino a morire, è come se fosse tenuta ancora in vita dai suoi lamenti. La Chimera invece è l'esempio di una coabitazione forzata e innaturale tra nature diverse, tra la vita e la morte, tra la passione e la rassegnazione, tra il dolore e l'insensibilità².

Intertesualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 6, *non so chi 'l mova per l'usata porta*. L'immagine degli occhi come porta del pianto è in RVF 3, vv. 10 - 11 “et aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio et varco”.

¹ L'immagine dei pensieri che “scortano” la mano, come vedremo, è petrarchesca.

² Oltre al più immediato valore di “essere prodigioso e inaudito”: la Stampa insiste più volte sull'unicità, nel bene e nel male, della propria esperienza amorosa.

v. 7, *né chi mova la mano e le sia scorta*. Cfr. RVF 75, vv. 6 - 8 “ch’un sol dolce penser l’anima appaga; / et se la lingua di seguirlo è vaga, / la scorta pò, non ella, esser derisa.” La *scorta* è il desiderio di seguire il “dolce penser” del v. 6.

CXXVII.

Su, speranza, su fé, prendete l'armi
contra questa crudel nemica mia,
importuna e spietata gelosia,
che cerca quanto può di vita trarmi; 4

diasi uscita a' sospir, verghinsi carmi,
sì che si sfoghi tanta pena ria;
trovisi dolce e grata compagnia,
sì che possa il dolor men danno farmi. 8

E, se questo non basta, un altro amore
si prenda, e lassi questo onde ora avampo,
e così vinca l'un l'altro dolore. 11

Perch'ogni fèra in selva, in prato, in campo
cerca per natural forza e vigore
di tentar ogni via per lo suo scampo. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 5, *verghinsi carmi*. Si scrivano versi/poesie.

v. 11, *e così ... dolore*. E così il dolore per il nuovo amore scalzi quello provato amando Collaltino.

Commento.

Con la consueta frenesia che contraddistingue la parte centrale delle *Rime* stampiane, si passa da un sonetto come il 126, che nei primi due versi recita “Così m’acqueto di temer contenta / e di viver d’amara gelosia” per proseguire ai vv. 7 - 8 “ed io per me non fia che mai mi penta / di sì gradita e nobil prigionia”, a questo sonetto 127 in cui l’io lirico, sempre a causa della gelosia (v. 3), si dice disposta a cercare un nuovo amore per dimenticare Collaltino. Segnali di rassegnazione e di una presa di coscienza meno appannata dal sentimento compaiono nelle parole dell’io lirico già all’altezza di *Rime* 91¹ e sono confermati, come abbiamo letto, in *Rime* 123 e 124². Tuttavia la storia d’amore tra i due (almeno nella finzione poetica) è destinata a durare ancora, anche se la passione sta via via lasciando il posto nell’io lirico alla stanchezza: subito dopo

¹ Al v. 14 l’io lirico paragona l’amare Collaltino a vincere l’infinito: “Lassa, ch’io sola vinco l’infinito!”.

² In *Rime* 123 Collaltino si dice disposto ad amare la Stampa solo carnalmente (vv. 12 - 14); e proprio in virtù di questo, in *Rime* 124, vv. 3 - 4 leggiamo queste parole dell’io lirico: “...e non sopporta / che stia più meco vostra voglia schiva”.

questo sonetto seguirà infatti *Rime* 128, una immediata presa di distanza da quanto detto in *Rime* 127: “S’io dissi mai, signor, che mi sia tolto / l’arder per voi, com’ardo in fiamma viva; / s’io ’l dissi mai, ch’io resti d’amar priva / e resti il cor del suo bel laccio sciolto.” (*Rime* 128, vv. 1 - 4) attraverso una facile e trasparente ripresa di Petrarca RVF 206: una specie di ostentazione di ortodossia petrarchesca. *Rime* 128 dunque è una palinodia di *Rime* 127, che a sua volta somiglia ad una palinodia di *Rime* 126¹.

Come si è già detto, questa è una situazione tipica della porzione centrale delle *Rime*, e quanto accade a ridosso del sonetto 127 è un altro di quei casi (come ad esempio nel passaggio da *Rime* 104 a *Rime* 106; oppure in quello da *Rime* 122 a *Rime* 123) in cui la Stampa non riesce a incastrare le sue esperienze di vita vissuta all’interno di una cornice epica-narrativa che regoli in modo coerente l’itinerario poetico dell’io lirico e del Collaltino personaggio: le emozioni però, svincolate dalle impalcature formali troppo rigide, sono descritte con maggiore libertà nei sonetti, che ne acquistano in vividezza, sincerità (nel senso di fedeltà all’esperienza biografica della poetessa) e di conseguenza in modernità². Lo si nota anche in questo sonetto.

La prima parte (vv. 1 - 6) è abbastanza convenzionale. L’io lirico, con una sintassi enfatica³, esorta sé stessa ad adoperare le armi che ha a disposizione per combattere, per l’ennesima volta, la gelosia: se è originale e quasi ossimorico riferirsi a *speranza e fé* (v. 1) come ad armi (essendo qualità di un animo remissivo, più che combattivo)⁴, l’idea che la poesia possa lenire il dolore di un amore non corrisposto è già petrarchesca (si pensi al v. 4 di RVF 23 “perché cantando il duol si disacerba”).

Molto più esplicita e personale è invece la seconda parte (vv. 7 - 14). La “dolce e grata compagnia” in grado di consolare l’io lirico ai vv. 7 e 8 potrebbe essere una compagnia maschile (che anticipa quanto l’io lirico dirà nelle terzine); oppure, come crediamo una compagnia femminile, di donne (forse altre cortigiane oneste) in grado di comprenderla e, amichevolmente, di farla divertire e di distrarla; oppure ancora una generica compagnia di sodali, di frequentatori dei salotti veneziani. Potrebbero essere

¹ Mentre il contrasto tra *Rime* 127 e 128 è così evidente da sembrare voluto, quello tra *Rime* 126 e 127 è più sfumato, e potrebbe essere un semplice caso di due sonetti giustapposti che descrivono emozioni diverse, quasi opposte. Ne parliamo di seguito nel commento.

² Va ricordato che invero anche Petrarca nei *Fragmenta* oscilla tra diverse (quando non contraddittorie) visioni ed esperienze dell’amore: la differenza tra la Stampa ed il suo modello sta nel fatto che in Petrarca l’oscillazione talvolta ha un che di libresco e sembra ricalcare le oscillazioni presenti a loro volta nei suoi modelli di riferimento (che vanno dalla Bibbia, allo stilnovismo ad Ovidio). Nella Stampa si tratta più che altro di una oscillazione emotiva interiore.

³ La Stampa insiste a tal punto sulla ripetizione del *si* enclitico da scrivere al v. 5 *verghinsi*: il verbo appare un poco faticoso per una sensibilità moderna, probabilmente non era così strano nel ‘500

⁴ È la Stampa stessa a scrivere in *Rime* 49 che abbandonarsi ad “un’ombra breve di sperato bene” (v. 12) conduce alla morte.

vere tutte e tre le ipotesi, anche per via del grado di compenetrazione e interrelazione tra l'una e l'altra: la poetessa in generale sta rivendicando per sé, in modo molto franco, una maggiore libertà d'azione, un allargamento della cerchia dei suoi contatti, una maggiore partecipazione alla vita sociale e mondana, quasi l'amare Collaltino fosse stato una limitazione. Chiaramente, questa voglia di libertà e riscatto, unita al contesto in cui la poetessa vive, potrebbero portare la Stampa a trovare un altro uomo, come ammette candidamente nella prima terzina. Il fatto che ella presenti l'eventualità con disinvoltura non significa però che non ne soffra. Il contenuto del v. 11 "e così vinca l'un l'altro dolore" anzi conferma le osservazioni espresse nel commento a *Rime* 106¹: non esiste per la Stampa amore senza dolore², a prescindere che si tratti dell'amore per Collaltino o per chiunque altro, perché sono le stesse dinamiche che regolano l'amore tra uomini e cortigiane a causarle dolore, non tanto l'amato in sé. Lontananza, gelosia, frustrazione, senso di precarietà e incompletezza: tutte le sensazioni che ella prova amando Collaltino saranno sempre nel suo destino di amante, qualsiasi uomo ella deciderà di amare, in quanto sono dinamiche comuni a tutte le relazioni extramatrimoniali.

È illuminante in tal senso il paragone che occupa l'ultima terzina. I vv. 12 - 14 rovesciano la situazione che il Petrarca descrive nella prima strofa della cosiddetta "Canzone delle visioni":

Standomi un giorno solo a la fenestra,
 onde cose vedea tante, et sí nove,
 ch'era sol di mirar quasi già stanco,
 una fera m'apparve da man destra,
 con fronte humana, da far arder Giove, 5
 cacciata da duo veltri, un nero, un bianco;
 che l'un et l'altro fiancho
 de la fera gentil mordean sí forte,
 che 'n poco tempo la menaro al passo
 ove, chiusa in un sasso, 10
 vinse molta bellezza acerba morte:
 et mi fe' sospirar sua dura sorte.
 (RVF 323, vv. 1 - 12)

¹ A proposito di un passo del Salza che parlava della disinvoltura e della leggerezza con cui la Stampa nelle *Rime* mostra di poter cambiare amanti.

² Lo scrive anche Baldacci in Baldacci 1957 a proposito di questo verso: "il nuovo amore, o dolore che con amore sempre si identifica...".

La *fera* che l'io lirico vede è ovviamente allegoria di Laura, e i "duo veltri", uno bianco e uno nero, sono allegoria del giorno e della notte, e quindi dello scorrere inesorabile del tempo.

La Stampa in quei tre versi sta veicolando due messaggi: il primo è che per lei seguire l'amore, spostandosi da un dolore all'altro, è una questione di vocazione, di indole, "di natural forza e vigore" (v. 13). Identificarsi con un animale che segue l'amore meccanicamente e senza coscienza fa dell'amore una questione di sopravvivenza più che una ricerca di piacere e felicità (anzi è un istinto che va il più delle volte a scapito della sua felicità): infatti per salvarsi dalla morte certa cui andrebbe incontro continuando ad amare Collaltino, non contempla nemmeno l'ipotesi di limitarsi a non amare nessun uomo, che sarebbe soltanto un altro tipo di morte¹. Vale la pena a questo punto rimarcare un altro concetto già evidenziato nel commento a *Rime* 106: che si tratti di relazioni extramatrimoniali o meno, la volontà di passare da un amore ad un altro non è un tema poetico strano o marcato di per sé. Non è raro trovare considerazioni di questo genere nei versi di poeti *maschi* (specie al di fuori dei canzonieri, magari nei capitoli o in altra poesia di registro basso): a suonare anomalo per il '500 è che a scriverle sia una *donna*, giacché al tempo nelle relazioni amorose la fedeltà era una prerogativa soltanto femminile. Da un punto di vista "valoriale" prima ancora che poetico, la Stampa risulta dunque una donna molto vicina alla sensibilità moderna.

Il secondo messaggio, altrettanto moderno, ha a che fare con il suo sentimento del tempo: prima di scoprirsi faccia a faccia con il *sasso* petrarchesco dopo aver corso con gli occhi rivolti per tutta la vita a Collaltino, ella vuole sfogare il suo istinto di *fera* "in selva, in prato, in campo" (v. 12, si noti il *tricolon* in *climax*): Petrarca, nella canzone delle visioni, ha gli occhi rivolti verso la sua morte (oltre che a quella di Laura) che sente prossima²; la Stampa, nemmeno trentenne, sente di avere ancora tanta vita davanti e tante esperienze che ancora la aspettano.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Oltre ai già evidenziati rimandi a RVF 23 ed RVF 323, segnaliamo:
v. 4, *che cerca quanto può di vita trarmi*. Il contrario di quanto si dice in Bembo, *Rime*, 47, vv. 3 - 4 "…e non m'hanno potuto / levar di vita gli amorosi affanni".

¹ L'identità tra amore e vita è dichiarata esplicitamente ad esempio *Rime* 12, vv. 5 - 6, dove l'io lirico dice che se avesse tutta la vita prima di aver conosciuto l'amore per Collaltino è stata inutile: "Non avrei, lassa, gli occhi aspersi / d'inutil pianto in questo viver stolto".

² Petrarca, nel congedo della canzone, scrive "Canzon, tu puoi ben dire: / - Queste sei visioni al signor mio / àn fatto un dolce di morir disio."

v. 7, *trovisi dolce e grata compagnia*. Uno dei motivi per cui crediamo che la compagnia che la Stampa ricerca al v. 7 sia quella delle donne sue amiche (oltre che per svariati casi in cui la Stampa invoca la comprensione delle donne nelle *Rime*) è che il verso ricorda vagamente una situazione descritta dal Petrarca in RVF 222. L'io lirico interroga delle amiche di Laura sul perché la sua amata non si trovi con loro. Questa la loro risposta, ai vv. 5 - 6: "Liete siam per memoria di quel sole; / dogliose per sua dolce compagnia".

v. 10, *avampo*. Cfr. RVF 98, v. 12 "...D'un gentil desire avampo".

CXXXII.

Quando io dimando nel mio pianto Amore,
che così male il mio parlar ascolta,
mille fiata il dì, non una volta,
ché mi fere e trafigge a tutte l'ore: 4

- Come esser può, s'io diedi l'alma e 'l core
al mio signor dal dì ch'a me l'ho tolta,
e se ogni cosa dentro a lui raccolta
è riso e gioia, è scema di dolore, 8

ch'io senta gelosia fredda e temenza,
e d'allegrezza e gioia resti priva,
s'io vivo in lui, e in me di me son senza? 11

- Vo' che tu mora al bene ed al mal viva -
mi risponde egli in ultima sentenza -
questo ti basti, e questo fa' che scriva. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *dimando* ... *Amore*. Piangendo chiedo ad Amore.

v. 2, *così male* ... *ascolta*. Nel senso che non esaudisce mai le richieste dell'io lirico, ma forse anche, come dice il Ceriello¹, malvolentieri.

v. 3, *fiata*. Volte.

v. 4, *fere*. Ferisce.

v. 8, *è scema di dolore*. È priva di sofferenza.

v. 11, *s'io vivo* ... *senza?* Se io vivo in lui, e in me non ho più la mia vita?

v. 12, *Vo' che* ... *mal viva*. "Voglio che tu muoia seguendo il bene e viva nel male". Sul significato della massima discuteremo nel commento.

v. 14, *fa' che scriva*. Provvedi a scriverlo nei tuoi versi.

Commento.

Il sonetto, nella variante di un ipotetico dialogo tra l'io lirico ed Amore (espediente poetico tipico delle primissime poesie delle *Rime*²), ripropone il tema della fenomenologia amorosa neoplatonica già descritto in *Rime* 56 e *Rime* 124. Anche in questo caso come nei due citati in precedenza, il miracolo amoroso dello scambio di

¹ Stampa 1954, p. 166.

² L'unico legame tra questo sonetto, di per sé piuttosto avulso dal contesto e poco originale, e i temi della parte centrale delle *Rime* è soltanto la menzione della *gelosia* al v. 9.

alma e core (v. 5) tra i due amanti è a senso unico (quanto la Stampa scrive al v. 11 interessa solo l'io lirico e non Collaltino, che non ricambia il suo amore) e per di più in questo caso si tratta un miracolo "mal riuscito". La poetessa si lamenta con Amore (dopo averlo invocato nella prima quartina, forse con eccesso di enfasi e ridondanza), del fatto che, se davvero ella vivesse *in* Collaltino come prescrivono le leggi neoplatoniche, essendo lui ridente, gioioso e privo di preoccupazioni (vv. 7 - 8), allora dovrebbe esserlo anche lei. Invece ella si ritrova, come sempre, pervasa dalla gelosia e dalla preoccupazione. È una obiezione alquanto speciosa e forzata giacché, a prescindere dai precetti neoplatonici e dalle loro eventuali falle, la realtà dei fatti è che Collaltino non la riama a sua volta, ed è naturale che ciò la renda triste. Semmai versi di questa natura dimostrano la solita tendenza della Stampa a prendere "un po' troppo sul serio" i *topoi* letterari, che ella percepisce come degli esempi di esperienze amorose già vissute ai quali confrontare la propria: si ricordi infatti che il miracolo amoroso dello scambio di anime tra amanti è descritto anche in RVF 94, e più di una volta la Stampa usa l'*iter* dell'io lirico dei *Fragmenta* come metro di paragone per le proprie vicende personali¹.

La risposta di Amore, secca e criptica (v. 12), dal tono oracolare, prescrive all'io lirico di morire anelando il bene ("mora al ben"), vivendo, di conseguenza, tra infinite sofferenze ("al mal viva"). Se nel *ben* identifichiamo Collaltino, allora il concetto è lo stesso che la Stampa esprime, con maggiore chiarezza, ad esempio nell'ultima terzina di *Rime* 20:

Quest'una grazia agli occhi miei sol dassi
in guiderdon di tanti e tanti mali,
per onde a tanto ben poggiando vassi. (vv. 12 - 14)

La scalata al colle/Collaltino è costellata di "tanti e tanti mali", attraverso i quali ("per onde") si arriva a "tanto ben".

Come si può evincere dai numerosi riferimenti ad altri luoghi delle *Rime* in sede di commento, il sonetto non è particolarmente originale nei motivi. Anche dal punto di vista stilistico, la Stampa tende alla ripetizione ed alla tautologia, un po' per enfatizzare i contenuti, un po' per un "eccesso di ispirazione" che la spinge a rielaborare i temi che la stanno più a cuore. Si notino nella prima quartina l'insistenza sui nessi che indicano la ripetizione nel tempo: al v. 3 "mille fiata al dì", rimarcato subito dopo dal "non una

¹ Lo stesso concetto è spiegato più dettagliatamente nel commento di *Rime* 124. Per evitare di ripeterci, rimandiamo alla lettura di quel commento.

volta” e poi ancora nel verso successivo dal “a tutte l’ore”; ma anche i versi della seconda quartina e della prima terzina sono tra loro molto ridondanti, con il v. 11 che in realtà è solo una sintesi di quanto già espresso ai vv. 5 e 6. Tornano anche le ripetizioni di lemmi tipiche dello stile stampiano: abbiamo già segnalato *dì/dì* ai vv. 3 - 4, ma si noti anche al v. 8 la dittologia “riso e gioia” (seguito dalla litote “scema di dolore”, altro segno di ripetizione, anche se con *variatio* nella forma) che ritorna al v. 10 nella variante modificata “allegrezza e gioia”.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 2, *che così male il mio parlar ascolta*. Cfr. RVF 223, v. 5 “Poi, lasso, a tal che non m’ascolta narro”. vv. 12 - 14, *Vo’ che tu ... fa’ che scriva*. La risposta di Amore riprende nella forma (non nei contenuti, ché il tema è diverso) i versi finali di RVF 354, in cui, anche nel Petrarca, Amore risponde in prima persona alle domande imploranti dell’io lirico: “et basti or questo: / piangendo i’ ’l dico, et tu piangendo scrivi.” (vv. 13 - 14). Per il *piangendo*, cfr. *Rime* 132, v. 1 “Quando io dimando *nel mio pianto* Amore”.

CXXXVI.

Chi mi darà di lagrime un gran fonte,
ch'io sfoghi a pieno il mio dolor immenso,
che m'assale e trafige, quando io penso
al poco amor del mio spietato conte? 4

Tosto che 'l sol degli occhi suoi tramonte
agli occhi miei, a' quali è raro accenso,
tanto ha di me non più memoria o senso,
quanto una tigre del più aspro monte. 8

Ben è 'l mio stato e 'l destin crudo e fero,
ché tosto che da me vi dipartite,
voi cangiate, signor, luogo e pensiero. 11

- Io ti scriverò subito - mi dite -
ch'io sarò giunto al loco ove andar chero; -
e poi la vostra fede a me tradite. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 5 - 6, *Tosto che ... occhi miei*. Non appena per i miei occhi il sole dei suoi occhi è tramontato, cioè appena non mi trovo più davanti ai suoi occhi.

v. 6, *raro accenso*. Raramente acceso, splende di rado.

v. 7, *senso*. Sentimento, affetto.

v. 8, *quanto una tigre del più aspro monte*. Baldacci¹: “il verso può consentire doppia interpretazione: quanto potrebbe aver memoria di me una tigre che viva nel più aspro monte; oppure: quanto una tigre può aver memoria od affetto al più aspro monte. Tra le due soluzioni, mi pare più probabile la prima.”. Concordiamo con Baldacci.

v. 13, *ove andar chero*. Dove desidero andare. *Chero* è un verbo, oggi caduto in disuso, che deriva dal latino *quaero*.

Commento.

Il sonetto ricorda molta da vicino il già analizzato *Rime* 123. Il “poco amor” (v. 4) di Collaltino si manifesta solo quando lui e la Stampa (in questo caso sarebbe eufemistico parlare di “io lirico”) sono insieme: quando invece egli si trova distante da lei, la dimentica e non le presta fede. Si tratta di un modo edulcorato per dire che l'amore che lega Collaltino alla Stampa è solamente carnale. Sotto questo aspetto, si

¹ Baldacci 1957, note a p. 137.

avverte che c'è stato un cambiamento nella natura del rapporto tra i due amanti: se nei primi sonetti delle *Rime* quella tra il conte e la poetessa poteva sembrare una storia d'amore travagliata ma sincera, via via che ci si addentra nel secondo centinaio di componimenti la loro *liaison* si fa sempre più logora e logorante, non diversa da quella che la Stampa poteva intrattenere anche con altri uomini. I pianti e gli accessi di gelosia descritti nei sonetti si fanno più stanchi e retorici poesia dopo poesia e non sono più bilanciati dalle gioie che solo l'amore per Collaltino sapeva dare: una parte di questa sensazione di *stanchezza* (di cui si parlava, ad esempio, anche a proposito di *Rime* 127) è dovuta alla ripetitività nei contenuti dei sonetti, che, come si è già detto altrove, almeno fino a *Rime* 140 insistono tutti sulla *gelosia*¹; tuttavia è innegabile che nel corso del suo canzoniere, la Stampa (o per lo meno l'io lirico) maturi progressivamente un senso di rassegnazione, di accettazione della fine del rapporto con Collaltino.

Proprio l'estrema somiglianza nei contenuti tra *Rime* 123 e *Rime* 136 ci permette di cogliere questa sfumatura. In *Rime* 123 l'io lirico vive la notizia del mutato sentimento dell'amato come una rivelazione scioccante, ed è evidente che almeno nella finzione poetica si tratta di qualcosa di inaspettato: lo rivelano la sincera sorpresa e il patetismo delle continue esclamazioni ("O tante indarno mie fatiche sparse, / o tanti indarno miei sparsi sospiri, / o vivo foco, o fé... / o carte... / o speranze...", vv. 1 - 8) e anche l'insistenza con cui l'io lirico rimarca di aver sentito le parole del conte con le proprie orecchie, quasi non riuscisse a crederci ("poi che da l'empio mio signore stesso / con queste proprie orecchie dir mi sento", vv. 10 - 11).

Qui in *Rime* 136, tutto è vissuto con maggiore distacco, e tutto ha un sapore più letterario e raffinato. Alle esclamazioni convulse si sostituiscono le due metafore delle quartine di chiara eco petrarchesca: la "fonte di lacrime" e il tramonto degli occhi/soli di Collaltino. La Stampa reinterpreta e scinde in due immagini distinte quella che in RVF 135 è rappresentata come un'unica scena:

Cosí aven a me stesso,
che son fonte di lagrime et soggiorno:
quando 'l bel lume adorno
ch'è 'l mio sol s'allontana, et triste et sole 55
son le mie luci, et notte oscura è loro,
ardo allor; ma se l'oro
e i rai veggio apparir del vivo sole,
tutto dentro et di for sento cangiarme,
et ghiaccio farme, cosí freddo torno. 60

¹ Si tratta dunque di una stanchezza che risiede più nel lettore, che nella poetessa.

Ciò che in *Rime* 123 era descritto con tremante spontaneità è ora reso attraverso il filtro petrarchista, sintomo che l'iniziale carica emotiva deve essersi quanto meno stemperata. Anche volendo considerare la "tremante spontaneità" di *Rime* 123 a sua volta un filtro letterario, un artificio retorico¹, il risultato non cambierebbe: la Stampa avrebbe scelto di abbandonare uno stile più spontaneo ed emotivo per affidarsi ad uno stile più letterario e forse più freddo, e si tratterebbe di una scelta altrettanto eloquente.

Anche il v. 8, del quale in nota abbiamo riportato l'ambiguità della parafrasi, va comunque nella direzione di un fedele petrarchismo almeno nelle intenzioni: si ricordi che Laura, nei *Fragmenta*, è spesso dipinta come una creatura angelica nell'aspetto e nei modi ma con "un cor di tigre od orsa" per via della sua ritrosia (RVF 152, v. 1). Per altri, nella strana similitudine secondo la quale Collaltino sarebbe un amante inselvaticato e ferino come una tigre di monte (v. 8), la Stampa si riferirebbe alle "tigri ircane ... note per la loro crudeltà"²: si tratta di animali feroci che secondo la tradizione avrebbero abitato l'Ircania, una impervia regione della Persia. Crediamo che in ogni caso la scelta di questa similitudine sia forse dovuta alla difficoltà della rima in *-onte*: la Stampa una volta scelta la rima, dovette ricorrere ad una metafora un poco lambiccata ma non prima vi efficace.

Le terzine si distanziano maggiormente dal modello petrarchesco. Il v. 11 è quasi un'autocitazione da *Rime* 5, vv. 12 - 13 "L'orrido verno è poi, quando cangiato / minaccia di mutar pensieri e stanza", dove però dalle minacce il conte passa ai fatti: gli ultimi sei versi anticipano un nuovo imminente viaggio di Collaltino, che partirà in *Rime* 140. Nell'ultima terzina si noti un particolare: mentre l'io lirico si rivolge all'amato dandogli del *voi*, Collaltino nel discorso diretto le da del *tu*, esempio nella pragmatica linguistica della disparità sociale tra i due amanti.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 2, *immenso*. L'aggettivo non è petrarchesco, ma compare in Bembo, *Rime*, 6, v. 1 "Moderati disiri, immenso ardore".

v. 13, *ove andar chero*. Cfr. RVF 234, vv. 12 - 13 "e 'l vulgo a me nemico et odioso / (chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero".

¹ Cfr. commento a *Rime* 123.

² Ricciardi 2001, Tomo I, p. 327.

CXL.

O rive, o lidi, che già foste porto
de le dolci amorose mie fatiche,
mentre stavan con noi le luci amiche,
che sempre accese ne l'interno porto, 4

quanta mi deste già gioia e conforto,
tanto mi sète ad or ad or nemiche,
poi che 'l mio sol (lassa, convien che 'l diche!)
voi e me ha lasciato a sì gran torto. 8

Io cangerei con voi campagne e boschi
e colli e fiumi, là dove dimora
chi partendo lasciò gli occhi mei foschi, 11

e di tornar non fa pensier ancora,
non ostante, crudel, che ben conoschi
che, se stai¹ molto, converrà ch'io mora. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 4, *che sempre accese*. Potrebbe voler dire “che stavano sempre accese” (riferito alle “luci amiche” del v. 3, cioè gli occhi di Collaltino) oppure “che egli (Collaltino) accese sempre”.

v. 4, *ne l'interno*. Nel cuore. Nello stesso verso, *porto*, in rima equivoca, è la prima persona singolare del v. *portare*.

v. 7, *diche*. Dica.

v. 9, *Io cangerei con voi*. Io prenderei in cambio al posto vostro. Probabilmente il senso è che, se potesse, partirebbe volentieri alla volta di Collalto².

v. 9 - 10, *campagne e boschi / e colli e fiumi, là dove dimora*. Collaltino ha lasciato Venezia per tornare a Collalto. *Fiumi* è un plurale poetico per indicare il Piave.

v. 11, *foschi*. Bui, senza luce.

v. 13, *ben conoschi*. Ben conosci.

¹ Seguiamo in questo caso la lezione della *princeps*, che ha *stai* e non *sta* come riportano tutte le edizioni delle *Rime* successive a quella del Salza (Cfr. Stampa - Franco 1913, p. 78). I motivi della scelta saranno esplicitati nel commento.

² Il Salza, nella sua edizione delle *Rime*, introduce il sonetto così “Poich'egli non torna, vorrebbe raggiungerlo”.

Commento.

Rime 140 certifica che, come lasciava intendere già *Rime* 139¹, Collaltino ha lasciato l'io lirico una seconda volta, questa volta non per partire per la Francia ma per tornare nel suo feudo di Collalto. Si tratta di un preludio della partenza definitiva del conte raccontata in *Rime* 200 e nei sonetti contigui, partenza che segnerà sostanzialmente la fine della loro storia d'amore. L'io lirico sembra infatti considerare la partenza dell'amato per Collalto come un presagio funesto: si ricorderà che Collaltino si trovava nel suo feudo anche nei primissimi sonetti della raccolta, senza che il fatto suscitasse però le riflessioni amare che leggiamo in questo sonetto, che in vero è molto simile ai sonetti scritti quando Collaltino si trovava ben più distante, alla corte di Enrico II.

Il sonetto presenta una qualche somiglianza con un sonetto incontrato esattamente cento sonetti fa, *Rime* 40, in cui l'io lirico paragona il suo stato d'animo alle onde del mar Adriatico. A differenza di quanto accade in *Rime* 140, in *Rime* 40 l'io lirico sembra trovare nel turbinio del mare quel *conforto* per l'animo che ora invece non trova più:

Onde, che questo mar turbate spesso,
come turba anco me la gelosia,
venite a starvi meco in compagnia,
poi che mi sète sì care e sì presso:
[...]
Voi mi darete voi del vostro umore
quanto mi basti a disfogar il pianto,
che si conviene a l'alto mio dolore. (vv. 1 - 4; 12 - 14)

Il contesto in cui è inserito questo sonetto è per altro molto simile a quello di *Rime* 140: in *Rime* 35 la Stampa scrive di essersi recata a Collalto con l'amato e tesse le lodi delle terre del suo feudo², ma in *Rime* 47 la ritroviamo a Venezia, rammaricata perché lei piange in riva all'Adriatico mentre l'amato è rimasto a Collalto³.

Anche qualora il riferimento di *Rime* 140 non fosse esattamente a *Rime* 40 ma più genericamente ai sonetti vicini, rimane dunque la sensazione di *déjà vu*: la situazione è tornata com'era all'inizio della raccolta, con Collaltino che se ne torna al suo feudo e la Stampa che resta a Venezia a lamentarne l'assenza. Se progresso c'è stato nella

¹ Il sonetto è dedicato al Piave (detto Anasso al v. 13) che si contende con l'io lirico il piacere della presenza del conte presso di sé.

² Il sonetto non è tra quelli analizzati in questa tesi. Ne riportiamo i primi tre versi per rendere l'idea del contesto. *Rime* 35, vv. 1 - 3 "Accogliete benigni, o colle, o fiume, / albergo de le Grazie alme e d'Amore, / quella ch'arde del vostro alto signore".

³ *Rime* 47, vv. 12 - 14 "Così col pianto, ond'ho gli occhi miei molli, / fo pietose quest'onde e questo mare; / ed ei si vive lieto ne' suoi colli.

storia dei due amanti, è stato in senso negativo: se almeno un tempo le onde riuscivano a confortare un poco il cuore dell'io lirico, ora non sono più in grado di farlo e sono tristi della sua stessa tristezza, tanto che ella vorrebbe sbarazzarsene e le chiama addirittura *nemiche*¹. Il parallelismo e la continuità tra le emozioni dell'io lirico e paesaggio sono rafforzati dalla rima equivoca *porto* : (ne l'interno) *porto* (che nel primo caso, parlando di Venezia, si colora di una sfumatura di realismo forse involontaria, forse studiata²) e dal v. 8: con la sua partenza, resa attraverso la classica metafora del Sole che se ne va, Collaltino ha fatto un torto all'io lirico ma anche alla terra che ha lasciato.

Le terzine riprendono i motivi tipici dei “sonetti epistolari”³. I rimproveri dell'io lirico a Collaltino che non la considera abbastanza sono attraversati da una malcelata rabbia: al v. 13 la partenza dell'amato è vista come un dispetto, una crudeltà gratuita e consapevolmente perpetrata. Nel finale c'è poi la dichiarazione, giunti a questo stadio delle *Rime* ormai convenzionale, che ella morirà se l'amato non tornerà al più presto. Il v. 14 conferma l'aderenza di questo sonetto agli stilemi dei sonetti epistolari per Collaltino in Francia: il tema del “darsi la morte” è tipico e in un certo senso irrinunciabile e formulare nelle liriche comprese tra *Rime* 65 e *Rime* 100, che appunto precedono il ritorno in Italia del conte.

Per quanto riguarda lo stile, il sonetto deve molto a RVF 303, sonetto in cui Petrarca descrive con tristezza i paesaggi della Valchiusa, dove Laura soleva soggiornare quando era ancora viva. Da questo sonetto la Stampa preleva lo spunto delle *rive* (“fra queste rive, a' pensier' nostri amiche” v. 2), la metafora del *porto* (la poetessa cita quasi testualmente il v. 7, “porto de l'amorose mie fatiche”) e sempre a RVF 303 si deve la scelta delle rime difficili in *-iche* e *-oschi*. Dove può, la Stampa usa gli stessi rimanti usati dal Petrarca: *fatiche*, *amiche* (che farà rimare con *nemiche* in rima derivativa), *boschi*, *foschi*. Dove non c'è la possibilità ricorre con una certa sprezzatura a soluzioni che alterano la grammatica e la sintassi: ci riferiamo ai vv. 7 e 13.

Il secondo emistichio del v. 7, “...(lassa, convien che 'l diche!)” riporta la forma *diche* per *dica*, che la poetessa utilizza un'altra volta soltanto (non a caso come rimante insieme ad *amiche* e *fatiche*) in *Rime* 87, v. 7 “ch'io per me non vo' più che mi si diche”. Nel caso in questione si tratta probabilmente di una zeppa per completare la

¹ Il parallelismo e il rispecchiamento tra interiorità e paesaggio è un altro punto in comune tra *Rime* 40 e *Rime* 140. Tra l'altro, per una sensibilità simile cfr. *Rime* 61: il contesto è molto diverso ma in quel caso l'io lirico dice di rifiutare l'aiuto di madre e sorella (preoccupate per le sue sofferenze amorose) perché troppo coinvolte nella sua sofferenza.

² Come vedremo in seguito l'immagine del “porto delle fatiche” è un rimando petrarchesco.

³ Per la definizione, cfr. commento a *Rime* 65.

rima, e di per sé non aggiunge molto al senso del verso¹: semmai gli conferisce quella sfumatura di reticenza che si trova altrove nelle *Rime*, in versi come “e finalmente in ogni opra perfetto, / fuor ch’un poco (oimè lassa!) empio in amore.” (*Rime* 7, vv. 7 - 8); oppure “un pochetto incostante e disdegnoso” (*Rime* 57, v. 14): la Stampa in questi passi sembra non voler scrivere di fatti troppo gravi (come la separazione dall’amato, o la sua infedeltà) nell’illusione che, non parlandone, non si avvereranno.

Il v. 13 merita un discorso più ampio, perché apre una questione che riguarda la filologia e le prassi di *emendatio*.

chi partendo lasciò gli occhi mei foschi,
e di tornar non fa pensier ancora,
non ostante, crudel, che ben conoschi
che, se stai molto, converrà ch’io mora.

Tutto ruota attorno ai vv. 13 - 14. Gli ultimi quattro versi presentano, nella versione della *princeps* un passaggio dalla terza persona singolare ai vv. 11 - 12 (*lasciò, fa*), alla seconda persona singolare ai v. 13 - 14 (*conoschi, fai*). Come si anticipava in nota, tutte le edizioni delle *Rime* da quella del Salza in poi, per tentare di normalizzare la sintassi correggono lo *stai* del v. 14 con *sta*, considerandolo alla stregua di un errore di stampa. Tuttavia la correzione modifica il testo senza però sanare in alcun modo la sintassi, perché la forma *conoschi* (immodificabile in quanto parola rima e quindi frutto di una precisa scelta della poetessa) resta un indicativo presente alla seconda persona singolare. Non c’è modo infatti di pensare che la Stampa lo considerasse equivalente a *conosca*: il verbo è una seconda persona quando usato nei *Fragmenta*, dove lo si legge nel congedo di RVF 125, vv. 79 - 81 “O poverella mia, come se’ rozza! / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi boschi.”², e tale è in tutte le occorrenze di *conoschi* che vi siano in letteratura.

La scelta di correggere il v. 14 è in ogni caso altamente arbitraria perché in appendice alla *princeps* è già presente una tavola degli errori di stampa (intitolata “Errori incorsi nello stampare”) scritta dal Pietrasanta o da chi per lui sorvegliava la stampa della *princeps*: una singolare casualità vuole che a pagina 75, quella che riporta *Rime* 140, vi sia in effetti un errore di stampa, ma *non* in *Rime* 140³. Ciò significa che in quella pagina, che pure è stata oggetto di peculiari attenzioni, editore e tipografo non hanno

¹ Nella forma ripete il verbo *convien*, che poi la poetessa userà anche al v. 14.

² La forma *conoschi* doveva essere anche per Petrarca una variante “meno elegante” da usare solo in casi convenienti (come nel caso citato, una canzone *rozza* in cui completa la rima.) Quando può, usa *conosci*: cfr. RVF 360, v. 75 “Giudica tu, che me conosci e lui”.

³ L’errore si trova nel sonetto successivo, ed è opportunamente sanato nelle edizioni in commercio.

riscontrato altri errori salvo quello che hanno successivamente emendato. *Stai*, dunque, non sarebbe un errore da emendare, ma proprio quanto scritto dalla poetessa: correggendolo, si rischierebbe di modificare una ipotetica traccia di quello che doveva essere il manoscritto su cui si basò la *princeps* senza nemmeno arrivare ad una lezione grammaticalmente accettabile. La Stampa nelle *Rime* non è nuova a sintassi traballanti, e quel passaggio da una frase impersonale (v. 11 “chi, partendo lasciò...”) al *tu* (“non ostante, crudel, che ben conoschi / che, se stai molto, converrà ch’io mora.”) è, nella sua scorrettezza grammaticale, a suo modo efficace.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *che già foste porto*. La metafora del *porto* è molto presente in Petrarca dove spesso indica la morte, punto d’approdo della nave/vita. Cfr. RVF 14, vv. 5 - 7 “Morte pò chiuder sola a’ miei pensieri / l’amoroso camin che gli conduce / al dolce porto de la lor salute”. La Stampa ha sicuramente presente l’uso petrarchesco del termine *porto*, ma lo svuota del suo significato macabro e ne fa una semplice scenografia. L’uso più simile a quello stampiano che si possa trovare nei *Fragmenta*, è in RVF 234, vv. 1 - 2 “O cameretta che già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne”.

CXLII.

Rimandatemi il cor, empio tiranno,
ch'a sì gran torto avete ed istraziate,
e di lui e di me quel proprio fate,
che le tigri e i leon di cerva fanno. 4

Son passati otto giorni, a me un anno,
ch'io non ho vostre lettere od imbasciate,
contro le fé che voi m'avete date,
o fonte di valor, conte, e d'inganno. 8

Credete ch'io sia Ercole o Sansone
a poter sostener tanto dolore,
giovane e donna e fuor d'ogni ragione, 11

massime essendo qui senza 'l mio core
e senza voi a mia difesa,
onde mi vuol venir forza e vigore? 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 5, *a me un anno*. Per me paragonabili ad un anno, lunghi quanto un anno.

v. 7, *le fé*. Le promesse.

v. 9, *Ercole o Sansone*. Esempi di uomini dalla forza straordinaria. Il primo citato per le sue dodici fatiche, il secondo per le sue lotte contro i Filistei.

Commento.

Baldacci, nella sua antologia *Lirici del Cinquecento* riserva una attenzione particolare a questo sonetto, e lo considera un emblema dello stile stampiano. Lo riporta infatti per intero nell'introduzione al capitolo dedicato a Gaspara Stampa come "esempio di perfetta risoluzione dei suoi motivi da repertorio¹ nel colorito appassionato di un'eloquenza borghese". Il riferimento al tempo (esiguo, a dire il vero) da quando Collaltino l'ha lasciata (v. 5); alle "lettere od imbasciate" che non arrivano (v. 6) dove *imbasciate* ha un tono quasi formale e "burocratico", così come il *massime* del v. 12 sono tutti particolari che danno l'idea di una poesia *borghese*, nel senso di pratica, spendibile, concreta, non interessata a chissà quali elucubrazioni.

¹ Con "suoi motivi da repertorio" allude al modo particolare con cui la Stampa si serve delle citazioni mitologiche o bibliche, come se, appunto, le citasse sommariamente dopo averle imparate da un centone di cultura classica o cristiana.

Mettendo poi in risalto gli stilemi più propriamente letterari, nota come:

Le tigri e i leon, fonte di valor, Ercol o Sansone [...] elementi di un linguaggio non suo siano contemporati da un parlare dimesso e dalla fede di chi ne ha già fanciullescamente sperimentato la meravigliosa suggestione e voglia quasi introdurli a conforto supremo dei propri argomenti. (Baldacci 1957, pp. 105 - 106).

Presentandolo poi singolarmente, nel corpo dell'antologia, ne parla in questi termini:

Sonetto tipico della misura media della Stampa e anche delle sue possibilità più vere e caratteristiche. Certo, della poesia si fa, in questo esempio, un uso assolutamente pratico che sconviene alla grande lirica; ma proprio in quest'uso e direi in questo coraggio la grande originalità della voce della Stampa nel suo secolo e nel quadro generale della nostra letteratura. (Baldacci 1957, note a p. 138).

Baldacci ha sicuramente ragione, e l'importanza in senso esemplare che il critico riserva a *Rime* 142 ci porta ad aggiungere un dettaglio. La commistione di registri diversi (petrarchismo e stile dimesso, talvolta prosaico); le citazioni mitologiche (e in questo caso bibliche) così frettolose; l'uso che la Stampa fa della poesia che egli definisce *privato e borghese* e che noi abbiamo definito altre volte *sincero, immediato e ingenuo*, come le mancasse il distacco poetico necessario per tradurre in versi le proprie esperienze di vita: sono tutte caratteristiche generali dello stile stampiano che si trovano condensate in questo *Rime* 142. A questa panoramica sulla "misura media" della Stampa fatta dal Baldacci manca però un ultimo fattore, che egli non cita esplicitamente (forse perché lo considera un parametro troppo soggettivo) ma che traspare a nostro avviso dalla benevolenza e dalla condiscendenza del suo giudizio critico anche quando insiste sui "difetti" della poetessa¹: i temi trattati nei sonetti, insieme a tutti gli elementi di stile dimesso precedentemente evocati, fanno sì che il lettore di *Rime* 142, così come quello di tante altre delle *Rime*, provi un certo grado di *empatia* e talvolta di *tenerezza* per l'io lirico e la poetessa.

Come dice Baldacci, tante volte i sonetti della Stampa sono molto limitati nel loro orizzonte poetico: si passa da lettere preoccupate o arrabbiate (come nel caso specifico) indirizzate a Collaltino a resoconti di scaramucce con l'amato che minaccia di lasciarla; dalla gelosia per i possibili tradimenti dell'amato a sentimenti di rivalsa verso le altre

¹ Il seguito del primo passo citato, allargando il giudizio da *Rime* 142 all'intera raccolta delle *Rime*, prosegue in questo modo: "Si potrà domandare a questo punto quanto sia autentica e profonda poesia quella di simili esempi. È probabile, risponderemo, che alla stampa, indipendentemente dall'originalità del suo timbro stilistico, resti precluso il senso di una vera e grande lirica."

donne innamorate più felici di lei. Soprattutto quando gli oggetti del contendere sono piccole questioni, è come se la Stampa cercasse di trascinare il lettore “dalla sua parte”, di farlo simpatizzare per lei, protestando le sue ragioni e denunciando la sua condizione di vittima ingiustamente designata: ella risulta tanto più empatica, convincente, e credibile quanto più sono piccole ed ingenuie le questioni. È proprio sul fattore della *credibilità* che si gioca spesso l’efficacia dei sonetti delle *Rime*: quando con versi esageratamente patetici e altisonanti la Stampa eccede nel connotare sé stessa come una vittima, o quando incespica nello stile per il troppo lodare (o infangare) Collaltino, l’intensità poetica cala vistosamente e si sfocia nel patetico o talvolta nel grottesco¹.

Sull’empatia che suscitano i sonetti stampiani si pronunciò ironicamente il Croce, chiamandola *simpatia* in un passo che abbiamo già citato nella premessa a questa tesi:

Simpatia; perché come si potrebbe non provare simpatia per una giovane donna, bella, adorna di cultura e d’ingegno, modesta, affettuosa, delicata e amante, amante perdutamente, senza ritegno; amante e abbandonata dall’uomo amato; vissuta ancora qualche anno tra i ricordi di quell’amore e il disegnarci di un nuovo affetto nel cuore che aveva già provato la passione, e morta ancora assai giovane? Non sembra di aver innanzi, personificato, il dramma dell’amore giovanile e femminile, puro, ingenuo, irrefrenabile, lieto e doloroso insieme?²

Si è detto ironicamente perché a suo dire questa patina di tenerezza, empatia, ingenuità sparirebbe (come per magia, a quanto pare) dalle *Rime* una volta scoperto che la Stampa nella sua vita è stata una cortigiana onesta: per questo motivo, chiunque si ostinasse a provare empatia per l’io lirico anche dopo questa rivelazione, non sarebbe altro che un’“anima bella”³. Se si toglie il senso antifrastico alla citazione riportata, si ha invece la perfetta ricostruzione di *ciò che l’io lirico vorrebbe che il lettore pensasse di lei* in sonetti come *Rime* 142. Si noti ad esempio l’iperbole del v. 5 “Son passati otto giorni, a me un anno”: la vistosa disparità tra realtà e percezione⁴ genera una sensazione che non sappiamo definire altrimenti che *tenerezza* o *empatia* perché indica che, nel suo solipsismo, l’io lirico è veramente “fuor d’ogni ragione” (v. 11) sembra incapace di leggere opportunamente la realtà. Oppure si veda al v. 7 il fatto che Collaltino

¹ Si pensi a *Rime* 31, in cui le presunte doti canore di Collaltino sono paragonate niente meno che al canto di Orfeo.

² Croce 1950, p. 223 e ss.

³ *Ibid.* Con una punta di ironia, citiamo un passo del Croce che spiega chi siano secondo lui queste anime belle “innamorate” di Gaspara Stampa e che egli credeva si sarebbero disinnamorate dopo le rivelazioni del Salza. “Quella fine di illusione recherà per lo meno il vantaggio non ispregevole di porre termine alle tante tesi di diploma e di laurea, che, quasi ogni anno, gentili signorine, laureande e diplomande, solevano rivolgere a Gaspara Stampa [...]” (p. 229). A quanto pare non è andata così... Croce perdonerà la nostra insistenza.

⁴ Anche ammesso che Collaltino si trovi a Collalto e non in Francia (ed ammesso che egli la ami davvero e le abbia scritto) è plausibile che nella metà del ‘500 una lettera impiegasse più di otto giorni per arrivare al destinatario.

tradisca le sue stesse promesse: la sua disonestà mette automaticamente l'io lirico nella posizione della vittima. Per questo motivo la domanda retorica delle terzine, “Credete ch'io sia Ercole o Sansone...” rivolta a Collaltino, in un certo senso tocca anche i lettori, che di fronte alla sua debolezza, non possono far altro che, empaticamente, prendere la sua *difensione* (v. 13).

Se si analizza *Rime* 142 in relazione al macrotesto, le quartine potrebbero far pensare ad un ritorno della Stampa ai toni ed agli stilemi di quelli che abbiamo chiamato “sonetti epistolari”, quei sonetti che vanno dal *Rime* 60 e *Rime* 100 in cui da Venezia la poetessa lamenta la lontananza di Collaltino che si trova in Francia, augurandosi un suo imminente ritorno. Tuttavia l'io lirico in questo sonetto appare più arrabbiata che innamorata, e la richiesta a Collaltino non è che ritorni, ma solo che le scriva e le restituisca il suo cuore¹. Anche gli epiteti con cui l'io lirico si rivolge all'amato sono particolarmente livorosi: “empio tiranno” (v. 1), “fonte ... d'inganno” (v. 8): potrebbe trattarsi di una semplice sfumatura, ma si inserisce coerentemente in quel contesto di “indebolimento” del sentimento amoroso che abbiamo evidenziato in altri commenti ai sonetti centrali delle *Rime*².

Merita un approfondimento la citazione di *Ercole* e *Sansone* al v. 9. I due personaggi, uno del mito e l'altro biblico, sono citati in virtù della loro proverbiale forza: le dodici fatiche di Ercole sono celeberrime e su di esse non ci dilungheremo; di Sansone ricorderemo solamente che nell'Antico Testamento, secondo i capitoli 13 - 16 del *Libro dei Giudici*, fu il prescelto da Dio per iniziare il processo di liberazione degli Israeliti dai Filistei, e da Lui dotato di una forza segreta e straordinaria che risiedeva nei suoi capelli.

È possibile che la Stampa non abbia citato i due “eroi” solo in virtù della loro forza (visto che di eroi incredibilmente forti è piena la mitologia): si noterà infatti che, in modo singolare, le biografie di entrambi gli uomini raccontano di rapporti conflittuali con le loro mogli. Ercole, secondo la versione del mito riportata dalle *Trachinie* di Sofocle, fu ucciso dalla moglie a causa della gelosia di lei. L'eroe si era infatti innamorato della giovane Iole, e la moglie Deianira utilizzò un filtro magico per farlo innamorare nuovamente di lei: bagnò le vesti del marito con il filtro che poi (senza che Deianira lo sapesse) si rivelò essere un veleno.

¹ Sul tema neoplatonico dell'amato che possiede il cuore dell'amante, cfr. RVF 94 e *Rime* 56, *Rime* 124, *Rime* 132.

² *Rime* 127, *Rime* 136.

Sansone invece ebbe due mogli: una prima moglie filistea (di cui la Bibbia non riporta il nome) ed una seconda moglie di nome Dalila¹. Entrambe le mogli tradirono la sua fiducia: la prima moglie, dopo lamenti e richieste insistenti, si fece rivelare da Sansone la soluzione dell'indovinello con cui aveva sfidato i Filistei (se non avessero saputo rispondere, avrebbero dovuto dare agli Israeliti ingenti beni), e la rivelò al suo popolo; la seconda, sempre ingannandolo (questa volta con la seduzione), si fece dire da lui il segreto dei suoi capelli, e lo rivelò anch'essa ai Filistei.

Si tratterebbe, potenzialmente, di altre prove velate di un'incrinatura nei rapporti tra i due amanti.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Se si esclude il riferimento alla fenomenologia amorosa platonica prelevato da RVF 94 la menzione di *tigri*, *leon* e *cerva* al v. 4, animali attestati anche nei *Fragmenta*, non c'è molto di petrarchesco in questo *Rime* 142: probabilmente a ciò è dovuto parte del suo fascino.

¹ *Dalila* è un nome parlante, in ebraico significa traditrice, seduttrice.

CXLV.

Liete campagne, dolci colli ameni,
verdi prati, alte selve, erbose rive,
serrata valle, ov'or soggiorna e vive
chi può far i miei dì foschi e sereni, 4

antri d'ombre amorose e fresche pieni,
ove raggio di sol non è ch'arrive,
vaghi augei, chiari fiumi ed aure estive,
vezzose ninfe, Pan, fauni e sileni, 8

o rendetemi tosto il mio signore,
voi che l'avete, o fategli almen conta
la mia pena e l'acerbo aspro dolore: 11

ditegli che la vita mia tramonta,
s'omai fra pochi giorni, anzi poch'ore
il suo raggio a quest'occhi non sormonta. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *serrata valle ... vive*. I terreni dei Collalto non si trovavano in una “serrata valle”, ma i v. 1 - 2 e i “chiari fiumi” del v. 7 non lasciano dubbi sul fatto che la Stampa si stia riferendo al feudo del conte¹. Cfr. anche i v. 9 - 10 di *Rime* 140, il sonetto della “seconda partenza” di Collaltino: “Io cangerei con voi campagne e boschi / e colli e fiumi là dove dimora”. I *fiumi*, in entrambi i sonetti, sono un plurale poetico per indicare il Piave.

v. 4, *foschi e sereni*. Ora foschi, ora sereni.

v. 6, *non è che arrive*. Non penetra.

v. 10, *fategli almen conta*. Raccontategli.

v. 14, *non sormonta*. Non sopraggiunge. La metafora Collaltino/Sole è tra le più usate nelle *Rime*.

Commento.

In questo sonetto la Stampa, riprendendo fedelmente immagini e stilemi di RVF 301 ed RVF 303², compie un esercizio di petrarchismo trattando temi tra i più frequentati

¹ Dubbi che invece ha Baldacci, per via di quel “serrata valle”: “È difficile dire dove precisamente il conte soggiornasse”. (Baldacci 1957, note a p. 138). Concordiamo con il critico quando scrive che il sintagma è prelevato da RVF 66, vv. 8 - 11 “tal una nebbia, / qual si leva talor di queste *valli / serrate* incontra agli amorosi vènti / et circondate di stagnanti fiumi”. Il passo parla infatti di terre circondate da *fiumi*, così come Collalto è lambita dal Piave. Come vedremo però la principale fonte di ispirazione di questo sonetto non è da cercare in RVF 66.

² RVF 303 ispirò la Stampa, in modo meno decisivo, anche in *Rime* 140. Cfr. commento a *Rime* 140.

delle *Rime*: la lode/apostrofe, che sa di triste rimembranza, alle terre del feudo dei Collalto (un modo per lodare indirettamente il conte)¹; la lamentela per la lontananza dell'amato, che se si protrarrà ancora a lungo porterà l'io lirico alla morte; la raffigurazione di Collaltino come un "secondo sole".

Questi i due sonetti cui la Stampa si ispirò:

RVF 301

Valle che de' lamenti miei se' piena,
fiume che spesso del mio pianger cresci,
fere selvestre, vaghi augelli et pesci,
che l'una et l'altra verde riva affrena,

aria de' miei sospir' calda et serena,
dolce sentier che sí amaro riesci,
colle che mi piacesti, or mi rincresci,
ov'anchor per usanza Amor mi mena:

ben riconosco in voi l'usate forme,
non, lasso, in me, che da sí lieta vita
son fatto albergo d'infinita doglia.

Quinci vedea 'l mio bene; et per queste orme
torno a veder ond'al ciel nuda è gita,
lasciando in terra la sua bella spoglia.

RVF 303

Amor, che meco al buon tempo ti stavi
fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
et per saldar le ragion' nostre antiche
meco et col fiume ragionando andavi;

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
valli chiuse, alti colli et piagge apriche,
porto de l'amorose mie fatiche,
de le fortune mie tante, et sí gravi;

o vaghi habitator' de' verdi boschi,
o ninphe, et voi che 'l fresco herboso fondo
del liquido cristallo alberga et pasce:

i dí miei fur sí chiari, or son sí foschi,
come Morte che 'l fa; cosí nel mondo
sua ventura à ciascun dal dí che nasce.

Come sempre nelle *Rime*, la ripresa lessicale si accompagna ad una sintonia emotiva tra la Stampa e il modello di riferimento. La situazione presentata nei sonetti petrarcheschi in vero è speculare rispetto a quanto la poetessa scrive in *Rime* 145: mentre la Valchiusa (la *Valle* del v. 1 di RVF 301; le "valli chiuse" del v. 6 di RVF 303) è ricordata con malinconia perché un tempo ospitava Laura in vita ed ora vi ospita solo la tomba, al contrario il feudo dei Collalto è invocato perché Collaltino vi ha ora dimora. Tuttavia entrambi i sonetti giocano sul tema della distanza tra l'io lirico e l'oggetto del desiderio e per di più la Stampa non è nuova a paragoni tra i suoi distacchi da Collaltino e la morte di Laura, che il più delle volte si concretizzano in prestiti linguistici o risemantizzazioni di lemmi tratti dai sonetti della seconda parte del *Canzoniere* (uno su tutti il termine *dipartita*, che in Petrarca indica la morte di Laura e nella Stampa la partenza di Collaltino per i suoi viaggi).

¹ Un sonetto che non è tra quelli commentati, *Rime* 46, comincia così: "Alto colle, almo fiume, ove soggiorno / fan le virtuti e le Grazie e gli Amori..."

Tra le riprese lessicali più precise e pedissequae, evidenzieremo il “serrata valle” del v. 3. Come si ricordava in precedenza in nota, il sintagma è in realtà prelevato da RVF 66 e si tratta di una *variatio* (operata con un altro calco petrarchesco) del “valli chiuse” di RVF 303, v. 6: è una ripresa significativa perché si discosta dalla geografia reale dei luoghi descritti dalla Stampa (il paesaggio di Collalto e della zona di Susegana è di tipo collinare/prealpino) e certifica l’ispirazione petrarchesca del componimento.

In senso opposto è invece significativo il v. 8 “vezzose ninfe, Pan, fauni e sileni” che trova un parallelo nei vv. 9 - 10 di RVF 303 “o vaghi habitator’ de’ verdi boschi, / o ninphe”. Il verso ci dà qualche informazione su come la Stampa leggeva e reinterpretava il *Canzoniere*: quelli che in Petrarca sono definiti genericamente “vagli habitator” potrebbero essere gli animali di terra¹, visto che nei versi successivi il poeta cita con una perifrasi i pesci, o in ogni caso qualcosa di naturare, di realmente esistente: tuttavia quella stessa *iunctura*, associata al potere evocativo del termine *ninphe* che la Stampa non a caso riprende testualmente, deve aver stuzzicato la fantasia e la creatività della Stampa che immagina i boschi di Collalto popolati dal dio Pan e da altre creature mitologiche e semidivine. Versi come questo riportano alla mente il commento del Baldacci che abbiamo citato altrove a proposito della (parafrasando) “meravigliosa, ingenua, fanciullesca suggestione”² che il *Canzoniere* (ma forse anche la cultura classica *in toto*) suscitava nella Stampa.

Del tutto originale invece è il v. 6, efficace nella sua asciuttezza, che riporta la bella immagine del Sole che non riesce a penetrare nel buio degli *antri* (v. 5) e che in qualche modo si pone in contrasto con il v. 14, con cui condivide la parola *raggio*: lì dove la luce del Sole non riesce a penetrare, si nasconde un secondo Sole (Collaltino) che l’io lirico si augura sia ormai pronto a brillare, prima che la sua vita tramonti. Il v. 13, “s’omai fra pochi giorni, anzi poch’ore” ricorda il v. 5 di Rime 142 “Son passati otto giorni, a me un anno”: l’urgenza e la necessità del ritorno dell’amato sono rese attraverso queste iperboli che manipolano in modo irrealistico ma profondamente sincero, tenero e anche in questo caso si può dire “fanciullesco” la dimensione temporale.

La maggior parte del sonetto è occupata dalla descrizione del *locus amoenus* di Collalto, e forse proprio la mancanza di una “trama”, di uno snodo argomentativo, consente alla Stampa di concentrarsi di più sugli aspetti stilistici e formali³. Le quartine insistono molto su allitterazioni e figure di suono: si notino le ripetizioni dei suoni -l-,

¹ Ponchiroli, nelle note al testo del *Canzoniere* (Petrarca 2011, p. 377) ad esempio chiosa “gli uccelli”.

² Baldacci 1957, p. 106.

³ D’altro canto è vero che, essendoci molti prelievi dai *Fragmenta*, il merito del lavoro è più del Petrarca...

-v-, -s- e l'asprezza del v. 5 "antri d'ombre amoroze e fresche pieni", con la ripetizione del suono -r- e il forte iperbato "antri ... pieni". Tra i rimanti, segnaliamo la rima inclusiva *rive : arrive* ai vv. 2 e 6 e la rima ricca *tramonta : sormonta* ai vv. 12 - 14.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 6, *vezzose*. L'aggettivo non è petrarchesco, né compare in Bembo o nei petrarchisti "ufficiali". Si trova però nel sonetto 97 delle Rime di Vittoria Colonna, sempre all'interno di una descrizione paesaggistica: "...e le vezzose sponde / del lito bel di lumi ornate e calde". Il sonetto parla dei trionfi militari del marito.

vv. 5 - 6, *antri d'ombre amoroze e fresche pieni, / ove raggio di sol non è ch'arrive*. Segnaliamo la somiglianza tra i boschi del feudo di Collalto e il bosco dove giunge Angelica in fuga nel primo canto del *Furioso*. In particolare, i versi stampiani a cui facciamo riferimento, ricordano i v. 7 - 8 dell'ottava 37:

Chiuso dal Sol fra l'alte quercie ombrose,
così voto nel mezzo, che concede
fresca stanza fra l'ombre più nascose,
e la foglia coi rami in modo e mista
che 'l Sol non v'entra, non che minor vista. (Canto 1, ottava 37, vv. 5 - 8)

v. 14, *il suo raggio a quest'occhi non sormonta*. Cfr. RVF 127, v. 23 "poi che sormonta riscaldando il sole".

CXLVII.

- Or sopra il forte e veloce destriero -
io dico meco - segue lepre o cerva
il mio bel sole, or rapida caterva
d'uccelli con falconi o con sparviero. 4

Or assal con lo spiedo il cignal fiero,
quando animoso il suo venir osserva;
or a l'opre di Marte or di Minerva
rivolge l'alto e saggio suo pensiero. 8

Or mangia, or dorme, or leva ed or ragiona,
or vagheggia il suo colle, or con l'umana
sua maniera trattiene ogni persona. - 11

Così, signor, bench'io vi sia lontana,
sì fattamente Amor mi punge e sprona,
ch'ogni vostr'opra m'è presente e piana. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *il mio bel sole*. Come al solito, si tratta di Collaltino.

v. 3, *caterva*. Moltitudine, o meglio, trattandosi di *uccelli* (v. 4), stormo.

v. 5, *spiedo*. Spada.

v. 6, *quando ... osserva*. Baldacci¹. “sogg. è ancora il Conte: quando coraggiosamente attende il cinghiale che avanza”.

v. 7, *l'opre ... Minerva*. La guerra (nel caso specifico la caccia) e lo studio.

v. 9, *or leva*. Ora si sveglia, contrapposto al precedente “or dorme”.

v. 10, *or vagheggia il suo colle*. Ora contempla le bellezze del suo feudo.

v. 14, *piana*. Manifesta, chiara.

Commento.

Il sonetto si distingue per una sua peculiare leggerezza rispetto agli altri sonetti della porzione centrale della raccolta. Lo spunto biografico che sta dietro la composizione di *Rime* 147 è sempre il soggiorno di Collaltino nel suo feudo, ma in questa occasione è filtrato attraverso riprese letterarie che ne stemperano la carica di patetismo che altrove risulta spesso sovrabbondante. Il risultato finale non è però un mero esercizio di stile: il componimento, per quanto retorico, risulta elegante e ben congegnato.

¹ Baldacci 1957, note a p. 139.

Collaltino è rappresentato come un “nobile in villeggiatura”, che si dedica *all’otium* tra le bellezze dei suoi territori: i versi dall’1 all’11, quelli che precedono la massima conclusiva, pur essendo composti, come vedremo, attraverso una serie di prestiti ariosteschi, descrivono la vita del conte con una apprezzabile vena di realismo che si nota soprattutto nel lessico.

Il principale modello di riferimento, come nota già Baldacci, è sicuramente RVF 112, “Sennuccio, i’ vo’ che sapi in qual maniera”: nel sonetto Petrarca racconta all’amico Sennuccio del Bene la sua triste vita di innamorato non corrisposto, passando in rassegna i luoghi e i momenti in cui ricorda di aver visto Laura cambiare repentinamente atteggiamento nei suoi confronti. Il contesto è diverso rispetto a *Rime* 147, ma la struttura compositiva e l’idea dell’io lirico che immagina (o nel caso del Petrarca, ricorda) le azioni dell’amato è prelevata da lì. Nel passo che segue, si notino soprattutto i vv. 6 - 8:

“[...] Qui tutta humile, et qui la vidi altera,
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
or vestirsi honestate, or leggiadria,
or mansüeta, or disdegnosa et fera.

Qui cantò dolcemente, et qui s’assise;
qui si rivolse, et qui rattenne il passo;
qui co’ begli occhi mi trafisse il core;

qui disse una parola, et qui sorrise;
qui cangiò ’l viso...”. (RVF 112, vv. 5 - 13)

Non viene dai *Fragmenta* invece il lessico con cui la Stampa colora la tela petrarchesca, soprattutto nelle quartine: degli animali citati in *Rime* 147, l’universo animale del *Canzoniere* comprende solamente *destriero* e *cerva*, che però compaiono l’uno una singola volta (RVF 98, v. 1), e l’altra sempre all’interno di contesti dall’alto tasso allegorico¹. Con tutta probabilità il *destriero*, la *lepre*, la *cerva*, i *falconi*, lo *sparviero*, il *signal fiero*, la “caterva d’uccelli”, ma anche lo *spiedo*, l’aggettivo *animoso* e la rappresentazione di Collaltino in veste di cacciatore rinviano al Boccaccio e, in misura maggiore, all’Ariosto: la volontà della Stampa è quella di descrivere Collaltino mediante l’iconografia degli eroi cavallereschi.

¹ Per le occorrenze di *cervo/cerva* nel *Canzoniere* rimandiamo alla lettura di *Rime* 93 “Qual fuggitiva cerva e miserella” dove abbiamo provveduto alla loro schedatura e analisi.

Il sonetto infatti ricorda da vicino l'ottava 32 del settimo canto del *Furioso*, non solo per il lessico e per il tema della caccia, ma anche per la ripetizione anaforica di "Or" a inizio verso:

Or per l'ombrese valli e lieti colli
vanno cacciando le paurose lepri;
or con sagaci cani i fagian folli
con strepito uscir fan di stoppie e vepri;
or a' tordi lacciuoli, or veschi molli
tendon tra gli odoriferi ginepri;
or con ami inescati ed or con reti
turban a' pesci i grati lor secreti.

Prima di passare in rassegna le occorrenze degli animali, si noterà come *animoso* sia un aggettivo che spesso¹ l'Ariosto riferisce agli eroi o ai loro cavalli. Ad esempio nel canto 4, ottava 46, ad essere *animoso* è Ruggero, che scende dal suo destriero Frontino: "Or di Frontin quell'animoso smonta / (Frontino era nomato il suo destriero)" vv. 1 - 2; e sempre Ruggero è detto "animoso Ruggier" nell'ottava 23 del canto 27, v. 4; oppure si leggano i due versi che aprono il canto 11: "Quantunque debil freno a mezzo il corso / animoso destrier spesso raccolga". Ciò conferma che anche il "forte e veloce destriero" del v. 1 è un richiamo ariostesco, e non petrarchesco.

Scene di caccia col falcone e con lo sparviero sono presenti in gran numero² nelle metafore del *Furioso*. Si pensi ad esempio all'ottava 63 del canto 21, dove ai vv. 1 - 2 si legge "Come sparvier che nel piede grifagno / tenga la starna e sia per farne pasto" oppure all'ottava 50 del canto 2, in cui i vv. 1 - 4 recitano "Quando gli parve poi, volse il destriero, / che chiuse i vanni e venne a terra a piombo / come casca dal ciel falcon maniero / che levar veggia l'anitra o il colombo". L'immagine del cinghiale feroce è anch'essa presente nel *Furioso*³: si veda nel canto 9 l'ottava 73, dove ai vv. 6 - 8 significativamente l'animale è cacciato con lo *spiedo*, così come riporta il sonetto stampiano: "L'attende, come il cacciatore al loco, / coi cani armati e con lo spiedo, attende / il fier cingial che ruinoso scende". Il "fier cingial" è citato anche dal Boccaccio nel *Ninfale Fiesolano*, ai vv. 6 - 7 dell'ottava 214: "un fier cinghiar fortemente ruggiando / con frecce molte inflitte nel suo dosso"⁴.

Un altro animale che compare nel *Furioso* è la *lepre*. La ritroviamo in un contesto che forse svela un secondo significato dell'immagine del "Collaltino cacciatore": nella

¹ Si contano 30 occorrenze dell'aggettivo nel *Furioso*.

² 2 le occorrenze di sparvier, 14 quelle di falco/falcon/grifalco.

³ L'animale compare in tutto 5 volte.

⁴ Le citazioni dal *Ninfale Fiesolano* provengono da Boccaccio 2013.

mente gelosa della Stampa, *lepre* e *cerva* potrebbero forse simboleggiare delle nuove fiamme del Conte. Si leggano queste ottave 7 e 8 del canto 10:

7

Guardatevi da questi che sul fiore
De lor begli anni il viso han si polito:
Che presto nasce in loro e presto muore
Quasi un foco di paglia ogni appetito,
Come segue la lepre il cacciatore
Al freddo, al caldo, alla montagna, al lito
Ne più l'estima poi che presa vede
E sol dietro a chi fugge affretta il piede.

8

Così san questi gioveni: che tanto
Che vi mostrate lor dure e proterve:
V'amaro, e riveriscono con quanto
Studio de far che fedelmente serve,
Ma non si tosto si potrà dar vanto
De la vittoria: che di donne serve
Vi dorrete esser fatte, e da voi tolto
Vedrete il falso amore e altrove volto.

Una qualche reminiscenza boccacciana emerge, oltre che nell'immagine del cinghiale feroce, nella la voce più marcata di *Rime* 147, ovvero la *caterva*, termine piuttosto inusuale nella poesia lirica, usato come rimante del v. 3.

Dalla nostra verifica delle occorrenze di *caterva* in letteratura, risulta che l'unico autore con cui la Stampa aveva una certa familiarità ad usare il termine è appunto il Boccaccio. Si noti questo passo dal *Filocolo*¹: “Aveva il detto re di figliuole un copioso numero, di bellezze ornate e di costumi splendide, le quali insieme un giorno, con *caterva* grandissima di compagne mandate dal loro padre...”; o quest'altro nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*²: “vidi il tempio di uomini e donne parimenti ripieno, e in varie *caterve* diversamente operare”. Il fatto che la Stampa “esibisca” il termine insolito usandolo come rimante, riporta alla memoria *Rime* 56, dove uno dei rimanti è l'altrettanto raro (e altrettanto ariostesco, cfr. commento a *Rime* 56) *trinchetto*, termine tecnico con cui è chiamato l'albero di prua della nave. Abbiamo già citato in un commento precedente, un passo di Guglielmo Gorni che, in chiave ironica ma non allontanandosi troppo dal vero, riassume alcuni dei canoni stilistici del petrarchismo:

¹ Boccaccio 1829, p. 240.

² Boccaccio 1929_a, p. 8.

[...] si petrarcheggia in rima, o nella parola in rima, magari estesa a compiuto sintagma o perfino all'intero secondo emistichio; e poi si è poeti in proprio, a ritroso, nelle restanti sillabe (per ritrovar le quali il Canzoniere, pur sempre, può dare una mano).¹

La Stampa in questo caso si dimostra una petrarchista in grado invece di osare, ed anzi, le difficoltà di accesso ai rimanti sono motivo di scatti di creatività, fantasia e di allargamento del vocabolario.

I versi della prima terzina completano il quadro delle scene della vita di Collaltino: dopo aver immaginato i suoi svaghi, l'io lirico ora se lo immagina intento alle vicende della sua vita privata e pubblica. Sono particolarmente icastici i vv. 10 - 11, che rendono perfettamente l'idea del Collaltino *uomo di mondo*, personaggio politicamente importante ed al contempo affascinante, carismatico ed istrionico (il verbo *trattiene* significa "intrattiene, coinvolge"): non va dimenticato infatti che Collaltino, oltre che uomo d'armi, era anche un (mediocre) poeta.

¹ Leggiamo il passo dall'edizione Giolito 1545 - 2001. Originariamente era in Guglielmo Gorni, *Per una storia del petrarchismo metrico in Italia*, articolo in *Studi petrarcheschi*, Ser. NS, vol. 4, pp. 219 - 228.

CLIV.

Straziami, Amor, se sai, dammi tormento,
tommi pur lui, che vorrei sempre presso,
tommi pur, crudo e disleal, con esso
ogni mia pace ed ogni mio contento, 4

fammi pur mesta e lieta in un momento,
dammi più morti con un colpo stesso,
fammi esempio infelice del mio sesso,
che per ciò di seguirti non mi pento. 8

Perché, volgendo a quei lumi il pensiero,
che vicini e lontani mi son scorta
per l'aspro, periglioso tuo sentiero, 11

move da lor virtù, che 'l cor conforta
sì che, quanto più sei crudele e fiero,
tanto più facilmente ei ti comporta. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *lui*. Collaltino.

v. 3, *crudo e disleal*. Gli epiteti sono rivolti ad Amore.

v. 8, *che per ciò*. Che nonostante ciò.

v. 10, *che vicini e lontani mi son scorta*. Che mi fanno da guida quando li ho vicini e quando sono lontani da me.

v. 12, *da lor*. Dagli occhi di Collaltino (i *lumi* del v. 9).

v. 14, *tanto più facilmente ei ti comporta*. Tanto più facilmente il mio cuore (*ei*) si adegua alle tue leggi, ti si concede.

Commento.

Leggendo *Rime* 154, non si può non rimanere colpiti dalla singolare intensità delle quartine. Nell'introduzione a questa tesi si metteva in evidenza la lacerante tensione tra la vita della poetessa e le forme poetiche che ella usa per rappresentarla, tensione che origina una forma poetica ibrida tra petrarchismo e tratti centrifughi rispetto al modello: gli otto versi iniziali potrebbero essere il manifesto di questa tensione.

Il tema del colloquio con Amore è diffusissimo nei *Fragmenta* (vedi almeno RVF 163, *Amor, che vedi ogni pensiero aperto*), e vi sono casi in cui l'io lirico gli si rivolge in modo anche accorato, con l'uso di imperativi (RVF 354, vv. 1 - 2 "Deh porgi mano

a l'affannato ingegno / Amor”, e v. 4 “dammi, Signor, che ’l mio dir giunga al segno”), ma l’anafora di imperativi che interessa i primi tre versi di ognuna delle quartine è segno di una versificazione che non si limita all’*imitatio* del Petrarca o di chicchessia, e non è neanche riconducibile del tutto alla “mania” per le ripetizioni tipicamente stampiana. È il segno della ricerca da parte della Stampa di una resa formale autentica; adeguata alla propria voglia di sperimentare e vincere la crudeltà dell’Amore; adeguata, insomma, alle proprie emozioni: il risultato è un lavoro sul significante di stampo quasi espressionista che non ha precedenti nelle *Rime*, e forse nemmeno nel petrarchismo. La Stampa non si limita solo alle figure di suono, che pure sono presenti e decisive per ricreare una sensazione di petrosa asprezza (v. 2 “*sempre presso*”, e poi una generale disseminazione del suono -r- in *Straziami, Amor, pur, tormento, crudo, morti*). La novità è in quella sfilza di imperativi, in cui la voluttà nella sofferenza (mai così convincente e seducente come in questo sonetto) è riprodotta attraverso uno scioglimento del significato nel significante: se si considera solo l’anafora dei vv. 1 - 3 e 5 - 7, i verbi adoperati hanno un significato piuttosto generico (se si esclude *straziare* gli altri sono *dare, fare, togliere*) ma nella ripetizione anaforica, nel ritmo martellante dei bisillabi (*dammi, tommy fammi*), nella sovrapposizione verticale a stretto giro che non dà tregua al lettore anche visivamente, nella -m- geminata il cui suono si riverbera nel resto del verso¹, la poetessa sfoga e al contempo dà forma alla dirompenza del suo sentimento, e così anche lemmi molto semplici sembrano caricarsi di valenze inedite. Tutto ciò convive con lessico e immagini in massima parte petrarchesche², sia nelle quartine sia nelle terzine (la *coincidentia oppositorum* “mesta e lieta” del v. 5; le *morti*, al plurale, del v. 6; gli occhi come guida nella prima terzina): l’unica, notevolissima, eccezione, esibita al solito in posizione di rimante, è il termine *sesso* al v. 7, vero *tabù* all’interno della forma canzoniere, quand’anche adoperato con il significato di “genere”. Il tema del valore esemplare della propria esperienza amorosa è sempre centrale nelle *Rime*, e in questo caso la Stampa rivendica il valore positivo del suo sentimento estremo in virtù della proporzione diretta tra dolore e amore, esplicitata perentoriamente in chiusura della seconda partizione (“non mi pento”, v. 8³). La spiegazione del paradosso per così dire “fondativo” del canzoniere stampiano (un inno alla *voluptas dolendi*) è affidata alle terzine, legate alle quartine dall’allitterazione “pento / Perché” (quasi una forma di capfinidura) dove la Stampa ripropone la particolare forma di “ascesi terrena” che sperimenta grazie all’amore per

¹ Cfr. v. 1 “dammi tormento”; v. 5 “fammi ... mesta ... momento”; v. 6 “dammi ... morti”.

² Le vedremo nel dettaglio nel capitolo dedicato.

³ Verrebbe automatico vedere in questo “non mi pento” un’opposizione al pentersi petrarchesco di Rvf 1, v. 13. Tuttavia non crediamo la Stampa in questo caso stia parlando di un pentimento spirituale né che il nesso abbia un valore retrospettivo sulla propria esperienza amorosa: il significato è piuttosto “non mi tiro indietro” nonostante le sofferenze.

Collaltino. Ciò che leggiamo era già stato spiegato ad esempio nell'ultima terzina di *Rime* 20 “Quest’una grazia agli occhi miei sol dassi / in guiderdon di tanti e tanti mali, / per onde a tanto ben poggiando vassi.”, o nei vv. 9 - 11 di *Rime* 32 “perché nasce virtù da questa pena, / che ’l senso del dolor vince ed abbaglia / sì che non duole, o non si sente appena”: tutte le sofferenze descritte nei primi otto versi del sonetto sono il prezzo da pagare per continuare ad amare ancora più pienamente, in modo più conforme alle leggi dell’amore. Anche negli ultimi sei versi, in modo ancora più pronunciato rispetto alle quartine, ritroviamo la disseminazione del suono -r-: *Perché, pensiero, scorta, aspro, periglioso, sentiero, virtù, cor conforta* (in allitterazione al v. 12), *crudele, fiero, conforta*.

Nei rimanti di *Rime* 154 si può notare la stessa cura del significante che interessa l'intero sonetto. Le rime A, B e C sono tra loro assonanti; nella rima A *tormento : momento* (vv. 1 e 5) formano una rima ricca; *esso* forma una rima inclusiva con gli altri rimanti della rima B, dove *stesso : sesso* (vv. 6 - 7) sono molto simili nel significante; la stessa somiglianza interessa *conforta : comporta* (v. 12 e 14) e *sentiero : pensiero* (vv. 9 e 11): quest’ultimi formano una rima ricca¹ e, andando a ritroso, presentano il nesso *n + consonante* prima della desinenza rimante (lo stesso della rima A).

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *Straziami*. Per l’uso del verbo *straziare*, cfr. RVF 44, v. 12 “mi vede straziare a mille morti”. Il verso è il punto d’appoggio anche per il v. 6 di *Rime* 154 “dammi più morti con un colpo stesso”: la Stampa riutilizza la stessa immagine in *Rime* 164, v. 8 “che viver sempre a mille morti accanto”.

Una possibile ispirazione per l’anafora di imperativi con il *mi* enclitico, che comincia con questo *Straziami* potrebbe essere giunta alla Stampa dalla prima quartina di RVF 211 “Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge, / Piacer mi tira, Usanza mi trasporta, / Speranza mi lusinga et riconforta / et la man destra al cor già stanco porge”.

v. 1, *tormento*. Segnaliamo, tra le altre ricorrenze, quella in RVF 231, v 4, dove è usato come rimante insieme a *contento* e *pento* (come in *Rime* 154).

v. 2, *sempre presso*. Lo stesso gioco di significante è in Rvf 129, v. 61 “che sempre m’è sí presso et sí lontano”.

v. 3, *crudo e disleal*. Nel già citato RVF 211, Amore è definito “cieca e disleale scorta” (v. 6). *Scorta* ritorna come rimante al v. 10 di *Rime* 154.

v. 4, *contento*. Compare nei *Fragmenta* solo come aggettivo. Come sostantivo, sinonimo di “gioia” o meglio “soddisfazione”, o si trova nel Furioso. Cfr. canto 20, ottava 45, vv. 1 - 2 “Pur io vedrò di far

¹ La desinenza della rima C sembra essere *-iero*, perché anche *fiero* forma una rima ricca con gli altri rimanti. Tuttavia la scelta di considerare *ie* come un’unica vocale non è “automatica” da parte della Stampa, giacché ad esempio in *Rime* 162 *pensiero* e *sentiero* rimano con *vero* ed *impero*. “Se ’l fin degli occhi miei e del pensiero / è ’l vedervi e di voi pensar, mia vita, / poi l’un mi tolse l’empia dipartita / ch’io fei da voi per non dritto sentiero, / l’imagin del sembante vostro vero / mi sta sempre nel cor fissa e scolpita, / qual donna in parte, ove sia più gradita / che gemme oriental, oro od impero.” (vv. 1 - 8).

che tu l'ottenga / ch'abbi innanzi al morir questo contento"; canto 24, ottava 89, vv. 1 - 2 "Poi le fece veder, come non fusse / alcun, se non in Dio, vero contento".

v. 5, *fammi pur mesta e lieta in un momento*. Cfr. RVF 325, v. 56 "e so far lieti e tristi in un momento". Nel passo citato dei *Fragmenta* è caratteristica della Fortuna, il che dà una sfumatura di arbitrarietà alle scelte dell'Amore e aumenta il senso di impotenza dell'io lirico.

v. 6, dammi più morti con un colpo stesso. Il verso tiene insieme due immagini petrarchesche: una è quella già citata delle "mille morti"; l'altra è quella dei *colpi* dell'amore: RVF 2, v. 7 "quando 'l colpo mortal là giù discese"; RVF 3, vv. 5 - 6 "Tempo non mi pareva da far riparo / contr' a' colpi d'Amor"; RVF 73, v. 90 "che questo è 'l colpo di che Amor m'è morto".

v. 7, *fammi essemplio infelice del mio sesso*. Il verso è così "stampiano" che sembra quasi inopportuno cercare delle influenze letterarie precedenti, tuttavia non si possono non citare almeno due luoghi dei *Fragmenta*: il primo è da RVF 23, vv. 8 - 9 "e che di ciò m'avenne, / di ch'io son facto a molta gente exempio" in cui il Petrarca dice di essere diventato esemplio degli effetti delle sofferenze d'Amore; il secondo è da RVF 360, v. 21, dove il poeta definisce la sua condizione "'l mio infelice stato". Crediamo peraltro che la Stampa non abbia usato l'aggettivo *infelice* a caso, ma che sia un tentativo di sovrapporre la sua immagine a quella dell'amante infelice per eccellenza, l'*infelix Dido* dell'Eneide virgiliana (l'epiteto *infelix* è in libro 1, v. 749; libro 4, v. 68, 450, 596; libro 5, v. 3; libro 6, v. 456 *et alia*): il fatto non sarebbe un caso isolato, se si pensa a *Rime* 48, con la ripresa quasi letterale della lettera di Didone ad Enea dalle Eroidi di Ovidio (*Come l'augel ch'a Febo è grato tanto*).

v. 8, *non mi pento*. Cfr. RVF 207, vv. 79 e 84 - 85 "Così di ben amar porto tormento [...] et anchor non me 'n pento, / che di dolce veleno il cor trabocchi".

v. 9, *Perché, volgendo a quei lumi il pensiero*. Cfr. per un lessico molto simile RVF 59, vv. 13 - 14 "e 'l volger de' duo lumi honesti et belli / col suo fuggir m'atrìsta". Per *lumi* come *scorta*, cfr. RVF 270, vv. 15 - 16 "Riponi entro 'l bel viso il vivo lume / ch'era mia scorta".

v. 11, *per l'aspro, periglioso tuo sentiero*. La metafora del sentiero d'amore è molto diffusa nei *Fragmenta*. L'aggettivo *periglioso* rinvia in particolare a RVF 54, dove a proposito dell'Amore si parla di "periglioso ... viaggio", v. 9.

v. 13, *crudel e fiero*. In RVF 320, Amore è un "signor crudele e scarso" (nel senso di avaro), v. 12.

v. 14, *ti comporta*. Con "io ti comporto" la Stampa intende "seguo i tuoi dettami, insegnamenti" (cfr. *Rime* 82, v. 14 "Ciò si comporta, amor, ne la tua scola?") "io mi ti concedo". L'uso di comportare per "concedere" è attestato nel *Furioso*: canto 2, ottava 29, vv. 5 - 6 "Non convien (dice il Vento) ch'io comporti / tanta licenza che v'avete tolta". Qui però la poetessa sta forzando un poco la sintassi.

CLVIII.

Deh lasciate, signor, le maggior cure
d'ir procacciando in questa età fiorita
con fatiche e periglio de la vita
alti pregi, alti onori, alte venture; 4

e in questi colli, in queste alme e sicure
valli e campagne, dove Amor n'invita,
viviamo insieme vita alma e gradita
fin che 'l sol de' nostr'occhi alfin s'oscure. 8

Perché tante fatiche e tanti stenti
fan la vita più dura, e tanti onori
restan per morte poi subito spenti. 11

Qui coglieremo a tempo e rose e fiori,
ed erbe e frutti, e con dolci concenti
canterem con gli uccelli i nostri amori. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 1 - 2, *le maggior cure / d'ir procacciando*. I grandi sforzi con cui cercate di procurarvi (gli oggi sono al v. 4).

v. 2, *età fiorita*. La giovinezza.

v. 5, *in questi colli*. Forse la Stampa ha raggiunto il conte a Collalto.

v. 8, *s'oscure*. Si oscurerà, con la morte.

v. 11, *per morte*. Con la morte, ma anche *dopo* la morte.

v. 12, *a tempo*. Quando sarà il momento.

v. 13, *dolci concenti*. Soavi concerti.

Commento.

È probabile che *Rime* 158, come lascia intendere il primo emistichio del v. 5 “in questi colli”, risalga ad un periodo in cui la Stampa risiedeva a Collalto con il conte. Ciò sarebbe confermato da quanto si legge in uno dei sonetti successivi, *Rime* 161, dove la Stampa, in modo più esplicito di quanto non faccia qui, parla del suo distacco dalle terre del feudo di Collaltino: vv. 1 - 2 “Verso il bel nido, ove restai partendo / ove vive di me la miglior parte...”. Salza, alla luce di questi sonetti, si dice sicuro che la Stampa abbia fatto un “secondo soggiorno”¹ a Collalto. Dal canto nostro, avendo già

¹ Salza 1913, p. 83.

sottolineato nel commento a *Rime* 140 la grande somiglianza tra questo luogo conclusivo delle *Rime* e i sonetti che vanno da *Rime* 35 a *Rime* 50 non escludiamo che si tratti di una semplice variazione sul tema, senza per forza che vi sia un riferimento a fatti reali (chi può dire che la Stampa non abbia seguito l'amato a Collalto ben più di due sole volte?). Sicuramente il sonetto ricorda un momento in cui la Stampa si trovava insieme a Collaltino, un momento in cui forse la poetessa si sentiva più sicura del suo ascendente su di lui: da qui deriverebbero quella sfrontatezza e quell'ardire che tanto affascina i lettori di *Rime* 158.

Il sonetto è infatti, con ragione, uno dei più apprezzati dai critici che si sono occupati della Stampa. Citeremo di seguito i giudizi positivi del Salza e di Benedetto Croce, particolarmente significativi in quanto provengono da due voci autorevoli ma spesso poco generose nel riconoscere i meriti della poetessa. Così il Salza:

E durante questo secondo soggiorno al castello di Collaltino dev'essere stato scritto il bellissimo sonetto CLVIII, in cui la poetessa consiglia il suo signore di rinunciare alle venture gloriose e perigliose e di viver con lei.¹

Meno entusiasta, anzi davvero tiepido, il Croce, che loda il sonetto non in senso assoluto ma solo come uno tra i migliori delle *Rime*:

Si rileggano i suoi migliori sonetti: *Or sopra forte e veloce destriero; Con qual degne accoglienze e quai parole; O notte, a me più chiara e più beata; Deh lasciate, signor, le maggior cure*; e si noterà che, se piacciono per una certa semplicità e immediatezza, non fanno spaziare la fantasia, non fanno sognare, nitidi spesso ma privi di alone. Sono parole piene di grazia e di femminile carezza, le prime che vengono sulle labbra per esprimere un rapido sentimento, che non si muta in un profondo fremito di tutto l'essere. Perciò anche restano in esse non armonizzate le frasi letterarie e quelle prosaiche del discorso. Rileggiamo due dei sonetti ora ricordati; uno dei quali esprime il turbamento e smarrimento della passione, ed è efficacissimo specie nella prima terzina [Segue la citazione per intero di *Con quai degne accoglienze*]. L'altro invece è un invito d'amore [Segue la citazione per intero di *Deh lasciate, signor*]. Poesia ristretta, che ha non di meno la sua particolare leggiadria.²

Tralasciando l'altezzosità che contraddistingue³ il saggio del Croce, crediamo che il critico (ma da quanto ci pare di capire anche il Salza) non colga la "proporzione inversa" che regola lo stile delle *Rime*: tanto più i sonetti della Stampa suonano leggiadri e dolci nello stile tanto meno si possono definire *semplici ed immediati*, come se, più che sonetti, fossero un'istantanea della vita e dei sentimenti della poetessa.

¹ *Ibid.*, p. 83.

² Croce 1950, p. 223 e ss.

³ È una posa che egli adotta in modo intenzionale, poiché vuole "smontare" il mito della "Stampa giovane ed innocente" portato avanti da molti studiosi a lui contemporanei.

Quando la Stampa racconta del suo rapporto con Collaltino con voce spontanea, non mediata, originale è una poetessa irruenta, forte, quasi ingenua nella sua spontaneità (o come si è detto altrove *forte perché ingenua*), immaginifica ma dotata di poco mestiere, e i suoi sonetti, per via del basso gradiente di letterarietà, risultano potenti ma talvolta sgraziati, nient'affatto *leggiadri*.

Proprio perché *Rime* 158 invece si distingue per “la sua particolare leggiadria”, non sarà composto dalle “prime [parole] che vengono sulle labbra per esprimere un rapido sentimento” né composto con “semplicità e immediatezza” ma sarà invece molto influenzato e mediato da precedenti letterari. Croce insiste sulle nozioni di spontaneità, semplicità e immediatezza, perché a suo avviso le *Rime* nel loro insieme sono poco più di un “epistolario o un diario d’amore”¹: in fin dei conti, quasi non-poesia. Ammesso che i sonetti puramente diaristici e i “sonetti epistolari” siano davvero così “brutti” (e noi non lo crediamo, si pensi a cosa scrive Baldacci a proposito di *Rime* 142, “*Rimandatemi il cor, empio tiranno*”²), si potrà pure questionare sul valore estetico delle poesie della Stampa, ma non si può negarne la velleità letteraria oltre che “pratica”. Lo dimostra la stessa selezione de “i suoi migliori sonetti” operata dal Croce: egli, forse inconsapevolmente e guidato dal suo gusto personale, vi inserisce quei componimenti dove i motivi della vita privata della poetessa sono descritti in modo più raffinato (e quindi meno spontaneo) perché meglio amalgamati a spunti petrarcheschi, oppure ariosteschi, o provenienti dalla cultura classica. Si pensi al sonetto “*Or sopra forte e veloce destriero*”, dove il soggiorno di Collaltino a Collalto è narrato con un lessico prelevato in parte dal Boccaccio e in parte dall’Ariosto ed è inserito in una struttura compositiva influenzata dal Petrarca³; oppure a “*O notte a me più chiara e più beata*” dove il sapiente ricorso ad *enjambements* e a paragoni mitologici fa quasi dubitare che il sonetto sia davvero stampiano⁴; o ancora a “*Con quai degne accoglienze e quai parole*” dove l’opposizione tra i valori simbolici di *rose* e *violenze* presuppone una conoscenza della letteratura latina (magari solo in traduzione, ma si tratta pur sempre di un modello, di un punto d’appoggio per la vena compositiva).⁵

Anche *Rime* 158 si inserisce perfettamente in questa schiera di sonetti. La sfrontatezza con cui l’io lirico invita Collaltino a lasciare il mondo della guerra e della politica (“alti pregi, alti onori, alte venture” v. 4) per vivere d’amore insieme a lei è sicuramente affascinante nella sua maliziosa impudenza, che, alla luce di quanto

¹ Croce 1930, p. 349.

² Cfr. commento a *Rime* 142.

³ Cfr. commento a *Rime* 147.

⁴ Cfr. commento a *Rime* 100.

⁵ Cfr. commento a *Rime* 101.

abbiamo letto fin qui nelle *Rime*, appare sincera e liberatoria: tutto quello che la Stampa chiede all'amato dall'inizio del suo canzoniere è un'attenzione e un amore esclusivi, che non tengano conto delle loro rispettive professioni, della classe sociale, delle *avances* di altre donne. Tuttavia non si può evitare di notare ciò che nota anche il Ceriello nel suo commento, cioè che alcuni versi (la nota del commentatore si riferisce in particolare al vv. 11) “più che al Petrarca fanno pensare all'appassionato Catullo”, sottolineando la provenienza letteraria dell'ispirazione. Nel presentare il sonetto complessivamente egli scrive:

È un canto trionfale che, considerando tutti gli onori e le opere umane fatalmente caduchi, invita alle gioie d'amore, con un senso panico del piacere in armonia delle cose più belle del creato. Il sonetto parve a torto al Croce un “inno da traviata”¹; è l'espressione più ingenua d'una donna che colloca il suo amore con ebbrezza fremente ed idilliaca fuori delle illusioni d'una vita superiore ed eroica, nella natura plaudente e gentile. (Stampa 1954, p. 170).

Fatto salvo per il riferimento all'*ingenuità* siamo molto d'accordo con questa lettura del sonetto: la poesia al maschile, soprattutto la poesia latina, è piena di casi in cui, ad un modello valoriale improntato sulla *kalokagathia* si contrappone un modello di *aurea mediocritas*, di un amore elegiaco vissuto alternando i piaceri dell'amore carnale alla serenità della vita agreste. La Stampa sta riprendendo il *topos* e lo sta adattando a sé stessa, e non è nemmeno la prima volta che nelle *Rime* i due sistemi di valori, con Collaltino e la Stampa rispettivamente campioni dell'uno e dell'altro, si scontrano. Si pensi per esempio alle terzine *Rime* 91:

Quant'ei tutt'altri cavalieri eccede
un esser bello, nobile ed ardito,
tanto è vinto da me, da la mia fede.

Miracol fuor d'amor mai non udito!
Dolor, che chi nol prova non lo crede!
Lassa, ch'io sola vinco l'infinito!

Si è detto che in *Rime* 158 Ceriello sente delle note catulliane nello scenario idilliaco fatto di *valli* e *campagne* (v. 6), di “rose e fiori / ed erbe e frutti” (vv. 12 - 13) e nel canto degli uccelli: il tema del “godere dei piaceri della vita, prima che il futuro, troppo breve, non consenta più di farlo” dimostra che alla poetessa non doveva essere sconosciuto nemmeno il *carpe diem* oraziano, o qualche passo di Marziale, degli

¹ Il virgolettato è del Ceriello, ma non cita la fonte. Difficile stabilire se sia una sua interpretazione delle parole di Croce o effettivamente una citazione.

elegiaci Tibullo e Propertio, delle *Egloghe* di Virgilio. Nella fattispecie Marziale, nei suoi ultimi epigrammi, racconta del suo addio a Roma per ritirarsi nella pace sue terre nate in Spagna, al fianco della sua donna; il contrasto tra la guerra e le ricchezze da una parte, la pace, l'amore e la vita dei campi dall'altra è centrale nel primo libro delle elegie tibuliane¹.

Tra i greci, la Stampa potrebbe ricordare alcuni versi di Archiloco² o di Saffo, poetessa cui spesso la Stampa è arbitrariamente associata. In questo caso un motivo potrebbe esserci; si notino questi versi:

Quando sarai morta, giacerai né più
si ricorderanno di te, mai più per sempre:
non conosci le rose della Pieria.
Oscura ti aggirerai anche nelle case di Ades
aleggiando tra i morti neri. (Trad. G. Guidorizzi).

Tradizionalmente, si pensa che il frammento di Saffo fosse riferito ad una ricca giovane di Lesbo che si rifiutava di entrare a far parte del tiaso: “Le rose della Pieria” è una metafora con cui la poetessa indica la *poesia*, giacché la Pieria è la regione della Tessaglia dove secondo la tradizione nacquero le Muse. Il contesto è dunque diverso ma il tono dell'avvertimento è simile: tutto ciò che c'è di mondano (dunque il valore, la ricchezza, la fama) è destinato a perire e ad essere dimenticato; le uniche forze davvero eternatrici sono la poesia e l'amore.

Non si vuole dire che il sonetto in questione contenga *citazioni* degli autori che abbiamo menzionato: mancano in tal senso i riscontri che si hanno in altri sonetti. Si pensi ad esempio alla citazione dalle *Eroidi* di Ovidio presente in *Rime* 48, vv. 1 - 2 “Come l'augel, ch'a Febo è grato tanto, / sovra Meandro, ove suol far soggiorno”³. In vero, non si sa nemmeno se la Stampa conoscesse il latino o il greco, e probabilmente, come già ricordato, a questi testi aveva accesso solo in traduzione. Si è voluto solo dimostrare che *Rime* 158 non è un semplice frammento di diario ma un sonetto dal

¹ “Ma colui che adopererà crudelmente le mani, porti lo scudo / e il palo e stia lontano dalla benevola Venere. / O Pace che dai la vita, vieni a me con in mano una spiga / e dal tuo candido grembo trabocchino frutti”. Libro 1, Elegia 10, v. 65 - 68. (Trad. A. Némethi).

² Archiloco è famoso per questo frammento in cui, in spregio ai valori della *kalokagathia*, dice di non essere per nulla affranto per aver perso le armi con cui ha combattuto, perché l'importante per lui è l'essere sano e salvo.

Qualcuno dei Sai si vanta del mio scudo, che presso un cespuglio,
- arma gloriosa - lasciai non volendo.
Ma salvai la mia vita. Quello scudo, che importa?
Vada in malora! Un altro ne acquisterò, non meno bello. (Trad. F. Sisti)

³ Per dettagli, cfr. commento a *Rime* 48.

respiro molto più ampio, composto da una poetessa in grado di attingere ed ispirarsi alla tradizione poetica che l'ha preceduta.

In sintesi, ci è parso che tanto il Salza quanto Croce leggessero *Rime* 158 in modo eccessivamente biografico, e ritenessero questo sonetto “bello” perché particolarmente esplicito e sfacciato. Sicuramente lo è, ma come abbiamo visto non è la prima volta che nelle *Rime* e in letteratura l'esuberanza dell'amore e i piaceri della vita sono un controcanto preferibile alla vita guerriera. Se il motivo di fondo è sicuramente originale e, trattato dalla Stampa, acquista una particolare vividezza, non va per questo sottovalutato il filtro letterario: il sonetto è “bello” perché letteratura e vita privata si fondono in modo molto aggraziato, senza forzature.

Questa assenza di forzature la si vede anche nei “difetti stilistici” tipici della Stampa, che la poetessa conserva anche in un contesto così libresco. Sono numerose le ripetizioni di lemmi: *vita*, ad esempio, compare ben tre volte, ai vv. 3, 8 e 10 (più una quarta se si conta anche il *viviamo* del v. 8, che con il successivo *vita* forma una paronomasia); due volte troviamo il termine *fatiche*, al v. 3 e al v. 9; e ancora *onori* compare due volte, al v. 4 e al v. 10; due volte troviamo l'aggettivo *alma*, al v. 5 e al v. 7. Se a ciò si unisce l'anafora “alti... alti... alte...” del v. 4, la ripetizione *fin / alfin* al v. 8, e le varie occorrenze di *tanto* e *questo* nelle varie declinazioni all'interno delle strutture sintattiche comparative si percepisce come il lessico del componimento sia selezionato e circoscritto. Si contano numerose dittologie dal sapore petrarchista: “fatiche e periglio” al v. 3; “alme e sicure / valli e campagne” ai vv. 5 e 6; “alma e gradita” al v. 7; “tante fatiche e tanti stenti” al v. 9; “rose e fiori / ed erbe e frutti” ai v. 12 e 13. È particolarmente ricercata anche la cura del significante: si notino i nessi “vita ... gradita” del v. 7; “tanti stenti” del v. 9; “dolci concetti” al v. 13; e l'allitterazione “subito spenti” del v. 11.

Si è citato prima di sfuggita *Rime* 142: se quel sonetto è stato eletto dal Baldacci l'emblema della “misura media” della Stampa, *Rime* 157 è forse uno degli esempi del suo personale modo di raggiungere un grande stile.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 2, *età fiorita*. La *iunctura* è molto presente in Petrarca. Cfr. RVF 278, v. 1 “Ne l'età sua più bella et più fiorita”; RVF 315, v. 1 “Tutta la mia fiorita et verde etade”; RVF 325, v. 92 “giunse a la terza sua fiorita etate”; RVF 336, v. 3 “qual io la vidi in su l'età fiorita”.

v. 3, *con fatiche e periglio della vita*. La dittologia compare simile in RVF 360, v. 53 “con pericol presente et con fatica”.

v. 13, *dolci concetti*. Come nota già Baldacci, potrebbe trattarsi di un calco da RVF 156, v. 10 “facean piangendo un più dolce concetto”. La *iunctura* compare anche nel Furioso, canto 1, ottava 35, v. 7 “e rendea ad ascoltar dolce concetto”. È più probabile che la Stampa si rifaccia a questo verso

ariostesco, in quanto è tratto da una descrizione di un *locus amoenus*, simile a quanto accade nella terzina stampiana.

CLXIV.

Occhi miei lassi, non lasciate il pianto,
come non lascian me téma e spavento
di veder tosto a noi rubato e spento
il lume ch'amo e riverisco tanto. 4

Pregate Morte, se si può, fra tanto
che mi venga essa a cavar fuor di stento;
perché morir a un tratto è men tormento,
che viver sempre a mille morti a canto. 8

Io direi che pregaste prima Amore
che facesse cangiar voglia e pensiero
al nostro crudo e disleal signore; 11

ma so che saria invan, perché sì fiero,
così indurato ed ostinato core
non ebbe mai illustre cavaliero. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *non lasciate il pianto*. Non smettete di piangere.

v. 3, *rubato e spento*. Baldacci¹: “per cangiati propositi o per una definitiva partenza e separazione”.

v. 5, *Pregate morte*. Il soggetto sono sempre gli *Occhi* del v. 1.

v. 5, *fra tanto*. Intanto, nel frattempo.

vv. 7 - 8, *morir a un tratto ... a canto*. I versi consentono due possibili interpretazioni: la prima è “morire d’un tratto è meno doloroso del morire poco a poco, giorno dopo giorno”; la seconda è “morire d’un tratto è meno doloroso del vivere in balia di mille insidie (dette *morti* con una metonimia, usando cioè l’effetto per la causa)”. Ne discuteremo nel commento.

v. 11, *nostro*. Degli occhi, quasi personificati, e dell’io lirico.

Commento.

L’io lirico, rivolgendosi ai suoi *occhi* con un’apostrofe (v. 1), chiede loro di pregare affinché la morte la liberi dalla snervante ansia di poter perdere Collaltino da un momento all’altro. Gli occhi, in questo sonetto, sono davvero come vuole il proverbio “lo specchio dell’anima”: nel componimento, cupo e introspettivo, l’io lirico spiega i pensieri e le emozioni che l’hanno condotta alla scelta estrema in modo doloroso e freddo ad un tempo, con la rassegnata lucidità di chi ha ponderato tutte le alternative.

¹ Baldacci 1957, note a p. 141.

Le terzine infatti non sono una semplice postilla all'invocazione alla morte del v. 5, o la ridondante presentazione di un'ipotesi scartata (cioè invocare prima l'Amore perché impietosisca Collaltino): sono ciò che resta di un lungo e drammatico processo psicologico, lungo almeno quanto tutte le *Rime* fino a questo sonetto, in cui l'io lirico non ha lasciato nulla di intentato ma si è dovuta arrendere alla fine del suo sogno d'amore. La chiusura del sonetto, che discute un'alternativa impercorribile, aumenta il senso di ineluttabilità, di rassegnazione e di immobilismo. Si noti in tal senso l'amarezza con cui la Stampa si rivolge a Collaltino: nonostante lo ami e lo riverisca umiliandosi per lui (v. 4), lo chiama *crudo* e *disleal*, perché il suo cuore è *fiero*, *indurato* ed *ostinato*. Tutti aggettivi che la poetessa ha già usato per descrivere l'amato, ma mai tutti insieme nello stesso sonetto, con tale veemenza: è come se si fosse resa conto che le lusinghe non hanno sortito alcun effetto e dunque non vale più la pena continuare.

Tutto ciò che accade in *Rime* 164, accade all'interno dell'io lirico, nella sua mente e nella sua anima, senza drammatizzazione: l'apostrofe agli occhi del primo verso, come si è detto, non dà l'idea che vi sia un vero dialogo ma offre piuttosto lo spunto per un monologo intimo e introspettivo. Quando poi parla di Amore, pur scrivendolo con la *a* maiuscola, la Stampa non ricorre all'iconografia classica del fanciullo alato: l'Amore è un sentimento, non un dio, e di conseguenza le ferite dell'Amore in questo sonetto non sono fisiche, non sono colpi di *frecce* o di *strali* come abbiamo visto più volte nelle *Rime*, ma sono uno *stento* (v. 6), un affanno, un senso di minaccia astratto ma incombente per qualcosa che sta per accadere. La Stampa, in sostanza, nonostante ne soffra ("non lasciate il pianto", v. 1) non sopporta più di continuare a vivere appesa ad un filo, assecondando l'incostanza di Collaltino.

Il concetto è espresso in due versi estremamente efficaci, i vv. 7 - 8: "perché morir a un tratto è men tormento, / che viver sempre a mille morti a canto.". Sia nel significante che nel significato si verifica una *coincidentia oppositorum*: dal punto di vista del significante, l'insistenza su suoni duri e gravi come -t- ed -r- si contrappone al suono più dolce delle nasali -m- e -n-; ed allo stesso modo, nel significato, i due versi sono tutti giocati sull'apparente scambio di significato tra *vivere* e *morire*: morire è una liberazione che equivale al tornare a vivere, vivere nella sofferenza è come morire di *mille morti*. La Stampa riprende la *iunctura* allitterante "mille morti" del v. 8 dal v. 12 di RVF 44, un sonetto in cui anche l'io lirico petrarchesco è particolarmente amareggiato nei confronti di Laura:

Ma voi che mai pietà non discolora,
et ch'avete gli schermi sempre accorti

contra l'arco d'Amor che 'ndarno tira,

mi vedete straziare a mille morti:
né lagrima però discese anchora
da' be' vostr'occhi, ma disdegno et ira.

Il contesto da cui la poetessa ha estratto l'immagine sembra confermare la prima ipotesi delle due presentate nelle note al testo, cioè che “mille morti” sia una metonimia (oltre che un'iperbole) per “mille sofferenze”. Tuttavia andrà notato che la quartina stampiana contrappone le “mille morti” ad una morte istantanea (“morir a un tratto è men tormento” v. 7): potrebbe trattarsi quindi di una particolare raffigurazione della morte in cui lo stillicidio di sofferenze che porta ad una morte progressiva nel *tempo* è rappresentata come un insieme di “piccole morti” disseminate nello *spazio* (“mille morti a canto”, v. 8). Probabile che nei due versi convivano entrambi i significati.

Il clima chiuso e cupo che aleggia in *Rime* 164 si nota anche nella scelta delle desinenze rimanti, quasi identiche all'interno delle rispettive partizioni: *-anto*, *-ento* nelle quartine; *-ore*, *-ero* nelle terzine. In particolare questa estrema somiglianza fonica è ulteriormente rimarcata dalla rima equivoca *tanto* : *tanto* ai vv. 4 - 5 e dal fatto che tutti i rimanti della rima D formano tra loro una rima ricca (*pensiero* : *fiero* : *cavaliere*): si ha proprio l'impressione, anche stilisticamente, che “non ci sia via d'uscita”. Si parlava all'inizio del commento di una sensazione di freddezza e lucidità: l'incedere del sonetto è infatti meno sciolto e travolgente del solito, e sembra irrigidito dall'insistente ricorso ai *dicolon*, petrarcheschi nei modi più che nel lessico: “tema e spavento” (v. 2), “rubato e spento” (v. 3), “amo e riverisco” (v. 4), “voglia e pensiero” (v. 10), “crudo e disleal” (v. 11), “indurato ed ostinato” (v. 13). Anche la sintassi è spesso regolata da strutture a doppio *colon*: “non lasciate ... come non lascian” (v. 1 - 2); “Pregate ... pregaste” (vv. 5 e 9).

Cenni di una versificazione più dimessa ed in un certo senso “più stampiana” sono riscontrabili al v. 5, dove il “se si può” sembra più un riempitivo che un sintagma con un suo proprio significato; e al v. 9 dove l'incipit della terzina “Io direi che pregaste” suona un po' macchinoso e colloquiale¹.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *Occhi miei lassi*. Allo stesso modo comincia RVF 14, “Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro”.

¹ Nelle nostre ricerche, non abbiamo trovato nessun uso di “direi che” in poesia lirica.

v. 10, *cangiar voglia e pensiero*. Ricorda i vv. 12 - 13 di *Rime 5*, “è poi quando cangiato / minaccia di mutar pesieri e stanza”. Avvallerebbe così l’ipotesi secondo cui *stanza* non significa propriamente *luogo* ma *sentimento, comportamento*.

vv. 12 - 14, *ma so ... illustre cavaliere*. La terzina ricorda vagamente questi versi di RVF 360, una canzone cui la Stampa si ispira spesso:

né cangiar posso l’ostinata voglia:
cosí in tutto mi spoglia
di libertà questo crudel ch’i’ accuso,
ch’amaro viver m’à vòlto in dolce uso. (vv. 42 - 45)

CLXX.

Fammi pur certa, Amor, che non mi toglia
tempo, fortuna, invidia o crudeltade
la mia viva ed angelica beltade,
quella ch'appaga e queta ogni mia voglia;

e dammi quanto sai tormento e doglia:
che tutto mi sarà gioia e pietade;
tommi riposo, tommi libertade,
e, se ti par, tommi anco questa spoglia:

che per certo io morirò lieta e contenta,
morendo sua, pur che non vegga io
ch'ella sia fatta d'altra donna, o senta.

Questa sol tèma turba il piacer mio,
questa fa ch'a' miei danni non consenta,
e fa la speme ritrosa al desio.

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *non mi toglia*. I soggetti sono quelli espressi al v. 2., l'oggetto è "la mia viva ed angelica beltade" del v. 3, ovvero Collaltino, indicato con una metonimia.

v. 5, *quanto sai*. Con tutta l'intensità di cui sei capace.

v. 8, *tommi anco questa spoglia*. Toglimi anche questo corpo.

v. 11, *ella*. La *bellezza* del v. 3.

vv. 13 - 14, *Questa fa ... al desio*. Solo questa paura fa sì che io non possa godere a pieno ("non consenta", v. 13) dei piacevoli danni dell'amore, e fa sì che la speranza (di avere a lungo con me Collaltino) sia minore del desiderio.

Commento.

La possibile presenza di un'altra donna (v. 11) nella vita di Collaltino minaccia la serenità dell'io lirico, o almeno la sua particolare forma di serenità (l'unica di cui possa godere amando Collaltino), la serena accettazione del dolore, la *voluptas dolendi* in cui risolve il suo sentimento amoroso: ella si dice disposta a continuare a soffrire per l'amore non corrisposto del conte, purché Amore la assicuri ("Fammi pur certa, Amor" v. 1) che il conte, allo stesso modo in cui non ama lei, non ama nessun'altra donna. L'io lirico preferisce contemplare la bellezza dell'amato restando ancorata ai cascami di un sentimento finito piuttosto che vedere Collaltino nelle mani di una nuova amante:

se ciò accadesse, sarebbe definitivamente tramontata ogni illusione di poter tornare un giorno nelle sue grazie, e a quel punto sarebbe preferibile la morte. Si tratta di un amore diventato ormai angoscioso e malsano, venato di una possessività e di un egoismo quasi irrazionali¹, che ricorda gli intensissimi versi incontrati in *Rime* 83:

E vo' morir, ché rimirar d'altrui
quel che fu mio quest'occhi non potranno,
perché mirar non sanno altri che lui. (vv. 9 - 11)

Si ha l'impressione che l'io lirico *non voglia* realizzare che la storia con Collaltino ormai è destinata a finire, ma che tutto intorno a lei stia sgretolando le sue speranze (v. 2): il *tempo*, che pian piano cancella il sentimento; la *fortuna*, nel senso di malasorte (come in Petrarca), che frapponne troppi ostacoli (allusione alla prossima partenza di Collaltino, che avverrà in *Rime* 200?²); l'*invidia* delle altre donne per la loro relazione, un tema che è presente fin dal primo sonetto delle *Rime*³; la *crudeltate* di Collaltino, irremovibile nel suo rifiuto a continuare la relazione. Ecco perché l'io lirico, come in preda al panico, si rivolge ad Amore con quella concitata serie di imperativi: *Fammi e dammi* ai vv. 1 e 5, in apertura di quartina; e poi il *tricolon* in *climax* “tommi riposo, tommy libertade / ...tommy anco questa spoglia” ai vv. 7 e 8 che introduce il motivo principe di tutta questa preoccupazione, cioè, come si anticipava, l'*altra donna*. La Stampa si rivolge a questa nuova fiamma di Collaltino in modo impersonale, e la sua effettiva esistenza è presentata come un'ipotesi: tuttavia l'eventualità che Collaltino di lì a poco possa trovare un nuovo amore (mai veramente esclusa lungo tutte le *Rime*) era già ventilata con termini simili in *Rime* 169, un sonetto che non abbiamo analizzato ma dove ai vv. 12 - 14 si legge:

ed in una gran téma mi mantiene
che, fatto d'altra donna, in breve spazio
mi torrà le sue luci alme e serene.

Anche nella prima quartina di *Rime* 171, leggeremo un altro riferimento all'*altra donna*, ma questa volta la poetessa ammette che il conte potrebbe realisticamente troncare la relazione:

¹ La Stampa ad esempio in *Rime* 142, v. 11, descrive sé stessa come una “giovane e donna e fuor d'ogni ragione”.

² Cfr. Quanto si leggerà in *Rime* 177, vv. 1 - 3 “Poi che tu mandi a far tanta dimora, / empia Fortuna, in sì lontan paese / il chiaro e vivo raggio che m'accese”

³ “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?” (*Rime* 1, vv. 9 - 14)

Voi potete, signor, ben tormi voi
con quel cor d'indurato diamante,
e farvi d'altra donna novo amante;
di che cosa non è, che più m'annoï; (vv. 1 - 4)

“Tormi voi” al v. 1 è da intendere infatti “togliermi, privarmi di”. Se si considera poi che poco distante, in *Rime* 179, l'ossessione per la presenza di un'altra donna arriva al punto che la Stampa scrive che al conte “venne cagion di prender moglie / e divenir marito, ov'eri amante” (vv. 3 - 4), questa fantomatica *altra donna* doveva essere più di una presenza ipotetica. Neppure il Salza, nel suo saggio più volte citato, si azzarda a darle un volto, tuttavia è difficile credere che in *Rime* 179 la Stampa alluda già a quella che nel 1557 diventerà la moglie di Collaltino, la nobile ferrarese Giulia Torelli: la relazione tra la Stampa e il conte risale agli anni che vanno dal 1548 al 1551, e la Stampa morì ben prima del matrimonio di Collaltino, nel 1554¹. Tuttavia sarà questo un indizio che i sonetti che vanno dal 169 al 179 risalgono ad un periodo in cui l'infedeltà del conte tormentava non poco l'animo dell'io lirico, forse con un fondo di verità nelle sue supposizioni.

Dal punto di vista compositivo il sonetto tende a svilupparsi per anafore: i tre imperativi *Fammi*, *dammi*, e *tommi* aprono ciascuno un verso delle quartine (vv. 1, 5 e 7); allo stesso modo, nelle terzine, *questa* è ripetuto anaforicamente ai vv. 13 e 14. Vi sono numerose dittologie, specie nelle quartine: viva ed angelica (v. 3), appaga e queta (v. 4), “tormento e doglia” (v. 5), che declinata al positivo diventa “gioia e pietade” (v. 6); nelle terzine troviamo “lieta e contenta” (v. 9).

Negli ultimi sei versi lo stile è invece più dimesso e scarico di retorica. La versificazione appare faticosa, il ritmo è franto e balbettante: si notino tra gli altri il v. 8, con ben cinque parole che non superano le tre lettere; il v. 11, con vistosi accenti ribattuti terza e quarta sede, e poi in nona e decima; ed il v. 13, il cui significato è davvero oscuro per via dello strano uso di “non consenta”.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 3, *angelica beltade*. Cfr. RVF 70, v. 49 “ch'i' volsi inver' l'angelica beltade”.

v. 4, *ch'appaga e queta ogni mia voglia*. Cfr. RVF 23, v. 152 “Io, perché d'altra vista non m'appago, / stetti a mirarla”.

¹ L'idea che ci siamo fatti è che la *moglie* a cui allude la Stampa in verità non esista, e che in quel sonetto la Stampa stia solamente esorcizzando i suoi timori. Ne parleremo diffusamente nel commento dedicato.

CLXXIV.

Una inaudita e nova crudeltate,
un esser al fuggir pronto e leggiro,
un andar troppo di sue doti altero,
un tôrre ad altri la sua libertate, 4

un vedermi penar senza pietate,
un aver sempre a' miei danni il pensiero,
un rider di mia morte quando pèro,
un aver voglie ognor fredde e gelate, 8

un eterno timor di lontananza,
un verno eterno senza primavera,
un non dar giamai cibo a la speranza 11

m'han fatto divenir una Chimera,
uno abisso confuso, un mar, ch'avanza
d'onde e tempeste una marina vera. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *leggiro*. Facile, noncurante.

v. 4, *un torre ... libertate*. Non è chiaro se la *sua libertate* sia quella del conte, o piuttosto, come crediamo, quella degli *altri* (e *sua* sarebbe da intendere quindi *propria, loro*). Una possibile parafrasi potrebbe essere “un privare gli altri della loro/propria libertà”, dove con *altri* la Stampa intende sé stessa. In vari sonetti infatti si è dichiarata prigioniera di Collaltino e dell'Amore. Cfr. ad esempio *Rime* 27, v. 1 “Altri mai foco, stral, prigione o nodo”. Un'altra ipotesi è che la parafrasi sia “un ottenere la propria libertà togliendola ad altri”.

v. 12, *una Chimera*. L'immagine è già in *Rime* 124.

vv. 13 - 14. *Uno abisso confuso ... marina vera*. Baldacci¹: “*ch'avanza*: che supera; è riferito a *mar*, ma anche ad *abisso*; si noti inoltre che il verbo è usato transitivamente ed ha come compl. ogg. *marina* del v. 14; sempre che non si debba punteggiare diversamente, ponendo virgola dopo *avanza* e non dopo *mar*.”.

Commento.

Come nota anche Baldacci², il sonetto è composto riservando alle quartine la descrizione delle caratteristiche di Collaltino e alla prima terzina i loro effetti sull'io lirico. La seconda terzina conclude il componimento rappresentando, e non più

¹ Baldacci 1957, note a p. 143.

² *Op. cit.*, note a p. 143.

descrivendo, la condizione dell'irico con due paragoni, uno mitologico e uno naturale: la *Chimera* e il *mare*.

Il sonetto è un'*enumeratio* speculare a quella che abbiamo letto all'inizio della raccolta, in *Rime* 6, "*Un intelletto angelico e divino*". Lì la Stampa sciorinava le meravigliose qualità del conte che l'avevano fatta innamorare di lui, qui, con un'amarezza e un livore sempre più sensibili man mano che ci si avvicina alla fine delle poesie dedicate a Collaltino, elenca tutto ciò che l'ha resa una *Chimera* (v. 12)¹, un ibrido in cui convivono una parte d'animo che ama ancora Collaltino ed un'altra che oramai lo odia. Nessuna delle due parti prevale nettamente, e il ricordo di *Rime* 6 e degli altri sonetti in lode dell'amato (da *Rime* 4 a *Rime* 7) è presente anche in questo sonetto così rancoroso, ma si tratta di un ricordo invertito di segno: la fine dell'amore ha rivelato alla Stampa i difetti dell'amato e quelle sfumature del suo carattere che ella si sforzava di edulcorare o minimizzare.

Un esempio lampante di questa inversione è quanto emerge dal confronto tra *Rime* 6, v. 8 "un atto onesto, mansueto e chino" e *Rime* 174, v. 3 "un andar troppo di sue doti altero": nelle parole dell'io lirico Collaltino è passato dall'essere un raro esempio di umiltà ad essere un uomo vanaglorioso. Allo stesso modo egli non ha mai smesso di essere crudele nei suoi confronti, solo che mentre qui la sua crudeltà è "inaudita e nova" (v. 1), in *Rime* 6 l'io lirico si augura che le catene d'amore con cui la tiene legata, benché dolorose, la stringano sempre (v. 14). Anche il riferimento alla "prigionia d'amore" dunque compare in *Rime* 6 ("fur le catene, che già mi legaro", v. 12), un indizio che avvalora la prima delle due parafrasi del v. 3 proposta nelle note al testo.

Per ritrovare un riferimento alla "freddezza" e al "gelo" che si trova nel cuore di Collaltino, come la Stampa scrive nel v. 8 "un aver voglie ognor fredde e gelate", bisogna guardare a *Rime* 4: nel sonetto la Stampa descrive, sempre in *enumeratio*, l'influsso benevolo che i pianeti hanno avuto sull'amato, salvo poi dire che "la luna / lo fe' gelato più ch'io non vorria" (vv. 10 - 11). Si noti come questi versi dicano e neghino al contempo, come a non voler esagerare con le accuse: Collaltino è sì *gelato*, ma non in assoluto, lo è se commisurato ai desideri dell'io lirico. Al contrario, in *Rime* 174 la Stampa ha perduto ormai queste accortezze, e la freddezza dell'amato è espressa con un verso altrettanto freddo. Se si considera che al v. 8 ad essere fredde e gelate sono però le *voglie* del conte, e non l'intera sua persona, il verso riporta una confessione di un realismo quasi atroce, visto che è la diretta interessata a pronunciarla: egli la desidera solo carnalmente, senza il calore dato da un amore vero.

¹ Così come in *Rime* 124, l'immagine della Chimera evoca anche qualcosa di prodigioso e di irripetibile.

La prima terzina invece riecheggia quanto la Stampa scriveva nelle terzine di *Rime* 5, un sonetto in cui le lodi a Collaltino sono espresse attraverso il paragone con i fenomeni atmosferici e il passare delle stagioni:

Rime 174, v. 9 - 11

un eterno timor di lontananza,
un verno eterno senza primavera,
un non dar giamai cibo a la speranza

Rime 5, v. 9 - 14

La primavera e 'l germogliar de' fiori
è quando ei fa fiorir la mia speranza,
promettendo tenermi in questo stato.

L'orrido verno è poi, quando cangiato
minaccia di mutar pensieri e stanza,
spogliata me de' miei più ricchi onori.

La principale differenza tra i due luoghi delle *Rime*, oltre alla minore *verve* di *Rime* 174 dovuta alla cantilena anaforica (invero adottata anche dal Petrarca in alcune *laudatio* di Laura), è che mentre in *Rime* 5 c'è un senso di provvisorietà, di precarietà, di *minaccia* (v. 13) ma nulla ancora preclude un esito positivo, in *Rime* 174 tutto è già stabilito e non c'è modo di cambiare l'orizzonte negativo ormai delineato: si noti l'insistenza su termini come *eterno* ripetuto ai vv. 9 e 10, *giamai* al v. 11, ma in tal senso si veda anche al v. 8 *ognor* e ancora *sempre* al v. 6.

Gli ultimi due versi del sonetto riportano un paragone tra i più indagati delle *Rime*, quello tra l'io lirico e il mare (si ricordi almeno *Rime* 40, vv. 1 - 2 “Onde che questo mar turbate spesso / come turba anco me la gelosia”). Comportano come si anticipava qualche problema parafrasi. Non crediamo sia una questione di punteggiatura come ipotizzava Baldacci: nonostante non sia garanzia di correttezza, la *princeps* riporta il sonetto con identica punteggiatura. Consideriamo buona dunque la prima ipotesi di parafrasi, cioè quella secondo cui l'io lirico è diventato come un abisso e un mare che supera per l'intensità delle onde e delle tempeste una “marina vera” (v. 14).

Baldacci non parafrasa però il termine *marina*, eppure, se usato come sostantivo, non è così comune nella poesia lirica¹, e la Stampa stessa non lo userà altrove. Il suo significato più proprio è *litorale*, *costa*, *sponda* ma la Stampa sembra usarlo come un aggettivo sostantivato, e quindi come sinonimo di *mare*.

Probabilmente con questa accezione il termine compare in RVF 28, v. 93², “Pon' mente al temerario ardir di Xerse, / che fece per calcare i nostri liti / di novi ponti oltraggio a la marina” anche se, parlando di *ponti* l'oltraggio di Serse potrebbe essere

¹ Di sicuro nessuna occorrenza in Bembo, Della Casa, Franco, Colonna.

² Unico caso nel *Canzoniere* in cui il termine è un sostantivo.

indirizzato tanto al mare che attraversano quanto alle coste dove poggiano. La Stampa sembra seguire la lezione del *Furioso*, dove Ariosto usa il termine spesso e volentieri come sinonimo di *mare* anche per la facilità della rima: ad esempio nel canto 32, ottava 3, v. 8 “l’Africa incontra, e la Spagna ha vicina / et è in sul fiume assiso alla marina”, e sempre nello stesso canto, nell’ottava 55, v. 3 “Questi tre, la cui terra non vicina, / ma men lontana è all’Isola Perduta / (detta così perché quella marina / da pochi naviganti è conosciuta)”.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 2, *pronto e leggiro*. Cfr. RVF 274, vv. 7 - 8 “et se’ fatto consorte / de’ miei nemici sí pronti et leggieri?”

v. 3, *altero*. L’alterigia è la caratteristica peculiare di Laura quando rifiuta l’io lirico, ed ha una sfumatura spesso positiva¹ che qui invece è del tutto assente.

v. 4, *un torre ad altri la sua libertate*. All’io lirico viene chiusa e *tolta* la strada della libertà in RVF 96, v. 10 “Allor errai quando l’antica strada / di libertà mi fu precisa et tolta”.

v. 11, *un non dar giamai cibo alla speranza*. Come vedremo, a questa immagine saranno dedicate le quartine del sonetto successivo, *Rime* 175.

¹ Ad esempio, RVF 154, vv. 5 - 6 “L’opra è sí altera, sí leggiadra et nova / che mortal guardo in lei non s’assecura.”. Per via della sua alterigia Laura preserva intatta la sua virtù.

CLXXV.

Quasi uom che rimaner de' tosto senza
il cibo, onde nudrir suol la sua vita,
più dell'usato a prenderne s'aita,
fin che gli è presso posto in sua presenza; 4

convien ch'innanzi a l'aspra dipartenza
ch'a si crudi digiuni l'alma invita,
ella più de l'usato sia nodrita,
per poter poi soffrir si dura assenza. 8

Però, vaghi occhi miei, mirate fiso
più de l'usato, anzi bevete il bene
e 'l bel del vostro amato e caro viso. 11

E voi, orecchie, oltra l'usato piene
restate del parlar, ché 'l paradiso
certo armonia più dolce non contiene. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *de'*. Deve.

v. 3, *più de l'usato ... s'aita*. Si adopera per prenderne più del solito.

v. 4, *presso posto*. Presentato, messo davanti.

v. 5, *l'aspra dipartenza*. La partenza di Collaltino, sempre più prossima e che la Stampa teme già sarà molto lunga (“crudi digiuni”, v. 6).

v. 9, *Però*. Perciò.

vv. 10 - 11, *oltra l'usato piene / restate del parlar*. Riempitevi (“piene restate”) più del solito delle sue parole.

Commento.

L'io lirico vorrebbe godere il più possibile della presenza dell'amato, oramai prossimo alla seconda partenza¹ per la Francia: si noterà come la paura del distacco dal conte riporti l'io lirico a più miti consigli rispetto a quanto letto appena un sonetto fa². Oscillazioni umorali e concitate di questo genere, come abbiamo notato anche in altri casi³, sono tipiche della seconda parte delle *Rime*.

¹ La prima era avvenuta, nella narrazione poetica, intorno a *Rime* 60.

² Cfr. commento a *Rime* 174.

³ Cfr. commento a *Rime* 106.

Tutto il sonetto ruota intorno alla metafora della presenza dell'amato come nutrimento per l'anima dell'io lirico. Il tema non è molto frequente nelle *Rime*: la Stampa vi farà riferimento in *Rime* 177 con un chiaro rimando a questo sonetto¹, ma altrove, in modo più astratto e più aderente agli stilemi petrarchisti², il *cibo* di cui si nutre l'io lirico è Amore, con il suo amaro banchetto di dolori e sofferenze. Un altro caso in cui l'io lirico nelle *Rime* dice di nutrirsi delle qualità di Collaltino è *Rime* 204: si tratta di un sonetto in cui, riprendendo in modo un po' meccanico un concetto già del Dante della *Vita Nuova*, ella afferma che d'ora in poi rinuncerà all'amore sensuale per il conte (definito un "cieco amore / guidato sol da tenebre ed errore", vv. 6 - 7) e per dedicarsi a "di cibo miglior pascer la mente / dove io pasceva i sensi per costume" (vv. 12 - 13), cioè ad amare e lodare soltanto l'immenso valore di Collaltino le sue virtù spirituali ("Virtuti eccelse e doti illustri e chiare [...] voi, voi sol voglio volgermi ad amare")³.

A questa altezza invece ciò che interessa all'io lirico è ancora la presenza "intera" del conte (la sua "forma vera", diremo usando parole della poetessa⁴), sia quella fisica sia quella spirituale/caratteriale. Questa volontà è espressa dalle terzine, di cui la prima insiste appunto sul nutrimento degli *occhi* che devono pascersi della bellezza del suo volto (v. 11), mentre la seconda sul nutrimento delle *orecchie* che avviene con l'ascolto delle sue parole, e anche, come lasciano intendere i due versi conclusivi del sonetto, dell'*armonia* suo canto, già lodato dalla Stampa in *Rime* 31⁵.

Il paragone che occupa le quartine, dove la Stampa distribuisce equamente un *colon* per partizione, pone un'altra differenza con *Rime* 204. Mentre lì il nutrimento sarà inerente alla sfera contemplativa, quasi le virtù di Collaltino sostituissero il "pan de li angeli" dantesco, in *Rime* 175 la metafora del cibo è legata ad un senso di ingordigia: nonostante il paragone sia gestito con singolare eleganza, l'immagine evocata è quella di un uomo che si "abbuffa" finché può, finché le portate gli sono poste innanzi (v. 4) in previsione di tempi di carestia. Si tratta del tipico senso di affanno ed impazienza che assume l'amore nei sonetti stampiani, di un risvolto oscuro del *carpe diem*: l'intenzione di vivere le gioie del presente non deriva da un disinteressato amore per la

¹ Il sonetto è dedicato alla Fortuna, che ostacola l'amore tra l'io lirico e Collaltino costringendo il conte a partire per la Francia. Ai vv. 9 - 11 si legge "sì che 'l cor e gli orecchi e gli occhi insieme / prendesser cibo a sostenermi in vita / quel lungo tempo poi ch'ei fia lontano". Si tratta quasi di un'autocitazione.

² RVF 342, vv. 1 - 2 "Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, / lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco"

³ Se si accoglie la nostra ipotesi di lettura delle *Rime*, *Rime* 204 è il primo sonetto del trittico conclusivo del canzoniere stampiano, che abbiamo definito "trittico della palinodia". Cfr. il capitolo *Storia delle testo*.

⁴ *Rime* 55, v. 4. In quel sonetto la Stampa ammonisce gli artisti di ritrarre la "forma vera" di Collaltino, data dal suo aspetto fisico e dalle sue virtù.

⁵ "Chi non sa come dolce il cor si fura, [...] venga, per sua rarissima ventura, / una sol volta voi, conte, ad udire, / quando solete cantando addolcire / la terra e 'l cielo e ciò che fe' natura. (vv. 1, 5 - 8).

vita, ma dalla paura per quanto potrebbe riservare il futuro. Pertanto l'incognita/presagio riguardo la partenza del conte, impedisce all'io lirico di godere delle gioie cui tanto affannosamente cerca di dedicarsi: Orazio infatti, nella famosa ode, ammoniva così Leuconoe "Tu ne quaesieris - scire nefas -, quem mihi, quem tibi / finem di dederint".

Il senso di urgenza e di eccesso è testimoniato dalla calcolata ripetizione del nesso "più de l'usato" - "oltre l'usato" in ognuna delle partizioni: ai vv. 3 e 7 nelle quartine, 10 e 12 nelle terzine; e nella stessa direzione va la scelta di chiudere le quartine con due rimanti antinomici, che rappresentano i concetti chiave attorno ai quali ruota il sonetto: *presenza*, che nel percorso dal v. 4 al v. 8 diventa *assenza*.

In *Rime* 175 si riconoscono altri accorgimenti stilistici che lo rendono un sonetto sicuramente più raffinato ed ordinatamente gestito della media. Le due quartine, che come si è detto ospitano ciascuna una parte del paragone, sono tra loro collegate da riprese degli stessi termini, come ad esempio *nudir/nodrita* ai vv. 2 e 7, e da termini in antinomia o più genericamente opposti nel significato: si è già citato il caso *presenza/assenza*, ma si notino anche *rimaner/dipartenza* ai vv. 1 e 5 e *cibo/digiuni* ai vv. 2 e 6. Dal punto di vista fonico, entrambe le quartine si chiudono con un gioco di allitterazioni del suono -p- distribuito negli ultimi due versi di ciascuna partizione: "più dell'usato a prenderne s'aita / finché gli è presso posto in sua presenza" (vv. 3 e 4); "ella più dell'usato sia nodrita / per poter poi soffrir sì dura assenza" (vv. 7 e 8, con ripetizione finale anche del suono -s-).

Anche le terzine presentano allitterazioni che si estendono oltre il confine del verso, in questo caso perché i sintagmi allitteranti sono troncati da *enjambement*. Più debole quello della prima terzina, dove ai v. 10 e 11 "bevete il bene / e 'l bel", con allitterazione del suono -b-, pone in *rejet* uno dei due membri coordinati; marcato quello della seconda terzina: ai vv. 12 e 13, la Stampa separa copula e nome del predicato all'interno di un sintagma, "piene / restate del parlar", allitterante in -p- e che a sua volta è allitterante con il *paradiso* del secondo emistichio del v. 13.

Un altro *enjambement* piuttosto marcato è presente tra il v. 1 e il v. 2 "senza / il cibo". Un caso di inarcatura con *senza* nel *contre-rejet* si trova anche in Petrarca, in RVF 268, vv. 29 - 30 "Ma io lasso, che senza / lei né vita normal né me stesso amo". Più diffusamente petrarchesco, come mostra anche l'esempio, è invece collocare nel *rejet* termini riferiti a Laura¹: se si considera che il *cibo* in questo sonetto è metafora di

¹ Altri casi, limitatamente all'uso di *lei* come avviene nell'esempio, sono in RVF 23, vv. 108 - 109 "Ed io non ritrovando intorno intorno / ombra di lei, ..."; RVF 179, vv. 9 - 10 "E cciò non fusse, andrei non altramente / a veder lei, ...".

Collaltino, si noterà come la Stampa si stia rifacendo ad uno stilema tipico dei *Fragmenta*.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 2, *il cibo*. In RVF 193 l'io lirico dice di pascersi del ricordo (ma non della presenza) di Laura. Cfr. v. 1 "Pasco la mente d'un sì nobil cibo". Infatti la Stampa riprenderà questo verso in *Rime* 204, il sonetto in cui scrive di voler rinunciare all'amore carnale: cfr. *Rime* 204, v. 12 "e di cibo miglior pascer la mente". Un poeta che usa più volte la metafora del *cibo* è il Della Casa. In particolare nelle terzine del sonetto 11 delle sue *Rime* l'amata è metaforicamente cibo e vita per l'io lirico. Si noti al v. 13 la presenza della parola *digiun*, presente anche nel sonetto stampiano, e in generale il fatto che anche il Della Casa dedichi una partizione al *cibo* e l'altra al *digiuno* come fa la Stampa in *Rime* 175.

voi d'Amor gloria sète unica, e 'nseme
cibo e sostegno mio, col qual ho corso
securu assai tutta l'età più fresca.

Né fia giamai, quando 'l cor lasso freme
nel suo digiun, ch'i' mi procuri altr'esca,
né stanco altro che voi cerchi soccorso.

v. 5, *dipartenza*. Altra forma per *dipartita*, termine che nei *Fragmenta* indica la morte di Laura e nella Stampa la partenza di Collaltino per i suoi viaggi. Per dettagli ulteriori, cfr. commento a *Rime* 123.

v. 9, *vaghi occhi*. La ripresa è d'ordine meramente lessicale. *Vago* è aggettivo molto usato nei *Fragmenta* e la *iunctura* "occhi vaghi" è in RVF 135, v. 44 "et gli occhi vaghi fien cagion ch'io pèra", dove si riferisce agli occhi di Laura.

v. 13 - 14, *ché 'l paradiso / certo armonia più dolce non contiene*. Ricordano vagamente il v. 9 del sonetto 5 delle *Rime* del Bembo "cantar, che sembra d'armonia divina". Sempre nel canzoniere bembiano, nel sonetto 115, ai vv. 7 - 8 si legge "quegli occhi vaghi e l'armonia sentissi / de le parole si soavi e sante", dove torna anche la *iunctura* "occhi vaghi".

CLXXVI.

Se voi vedete a mille chiari segni
che tanto ho cara, e non più, questa vita,
quant'è con voi, quant'è da voi gradita,
ultimo fin de tutti i miei disegni, 4

a che pur con nov'arte e novi ingegni
darmi qualche novella aspra ferita,
tramando or questa, or quella dipartita,
quasi ogni pace mia da voi si sdegni? 8

Se volete ch'io mora, un colpo solo
m'uccida, sì ch'omai si ponga fine
al dispiacervi, al vivere ed al duolo; 11

perché così sta sempre sul confine
di morte l'alma, e mai non prende il volo,
pensando pur a voi, luci divine. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *a mille chiari segni*. Da mille segnali inequivocabili.

v. 2, *e non più*. Potrebbe trattarsi di una specificazione del concetto espresso nel verso successivo: l'io lirico ama la sua vita *non più / non altrimenti* di quando può spenderla insieme al conte ("quant'è con voi", v. 3) e di quando egli mostra di amarla ("quant'è da voi gradita").

v. 4, *ultimo fin*. Collaltino, il *voi* del v. 3. *Disegni* (v. 4) è da intendere "desideri", "sogni", "piani".

v. 5, *a che pur*. A cosa giova, a che pro.

v. 6, *novella*. Nuova, non nel senso di diversa ma di recente. Cfr. a tal proposito il commento a *Rime* 80.

v. 8, *quasi ogni ... sdegni*. Quasi non vi importasse affatto della mia pace.

v. 14, *luci divine*. Gli occhi di Collaltino. Nello stesso verso, *pur* vale per "sempre".

Commento.

Ritornano i concetti espressi in *Rime* 164: l'io lirico non sopporta più i continui spostamenti di Collaltino che, dopo essersi ritirato a Collalto (cfr. *Rime* 158), è ora in procinto di partire una seconda volta per la Francia. Il conte, nella visione solipsistica dell'io lirico, sembra quasi arrovellarsi per aggiungere partenze su partenze (vv. 5 e 6) al solo scopo di ferirla. Ella invoca dunque una morte (prima terzina) che la uccida in

“un colpo solo” (v. 9)¹ e che non la lasci in balia di false speranze, alimentate dai ritorni del conte e subito distrutte dalle sue partenze.

In questo sonetto il riferimento ad una morte rapida e definitiva, più ancora che in *Rime* 164, non pare solo una generica invocazione alla morte come fine delle sofferenze, ma piuttosto la metafora del distacco tra i due amanti: nelle intenzioni dell’io lirico questo deve essere, come la morte, rapido e definitivo.

Come spiega nelle quartine, per lei l’unica vita degna di questo nome è quella vissuta avendo vicino ed essendo amata da Collaltino (vv. 2 - 3). L’identità *Collaltino/vita - assenza di Collaltino/non-vita* è il filo rosso che collega tutte le *Rime* ed è chiaramente esplicitata già all’altezza di *Rime* 12, dove l’io lirico dichiara di aver vissuto una sorta di morte-in-vita, un “viver stolto”, prima di aver amato Collaltino:

Deh, perché così tardo gli occhi apersi
nel divin, non umano amato volto,
ond’io scorgo, mirando, impresso e scolto
un mar d’alti miracoli e diversi?

Non avrei, lassa, gli occhi indarno aspersi
d’inutil pianto in questo viver stolto,
né l’alma avria, com’ha, poco né molto
di Fortuna o d’Amore onde dolersi. (vv. 1 - 8)

In modo speculare dunque la sua assenza e il suo disamore equivalgono alla morte: i vv. 9 e 10 “Se volete ch’io mora, un colpo solo / m’uccida” vanno letti come un sofferto invito a Collaltino ad ucciderla metaforicamente una volta per tutte, partendo senza tornare indietro (ponendo così fine alla loro storia d’amore) e senza ritardare il distacco definitivo dividendolo in tante “piccole morti”/assenze (così le definiva in *Rime* 164). In questo modo l’anima dell’io lirico, che ora è ancora prigioniera dei suoi stessi pensieri (*Rime* 176, v. 14), potrà finalmente tornare libera: continuare a vedere di tanto in tanto le “luci divine” dell’amato, le renderebbe infatti più complicato dimenticarlo per sempre. Tutto sembra anticipare e preparare la strada al sonetto 200, che sancirà la partenza di Collaltino per la Francia e la vera fine di ogni speranza di risollevarlo il destino della storia d’amore tra l’io lirico e l’amato: lì leggeremo infatti che “Al partir vostro s’è con voi partita / ogni mia gioia ed ogni mia speranza” (vv. 1 - 2)

¹ In *Rime* 164, ai vv. 5 - 8 leggiamo “Pregate Morte, se si può, fra tanto / che mi venga essa a cavar fuor di stento; / perché morir a un tratto è men tormento, / che viver sempre a mille morti a canto.”

Nell'ultima terzina l'io lirico ci appare quasi impaziente di voler morire, insofferente e incapace di procrastinare ancora. Eppure non si ha solo la sensazione di qualcosa che sta per finire: tanta parte dell'efficacia dei vv. 12 e 13 è paradossalmente nella *vitalità* di quell'*enjambement* che la presenta, anche nella versificazione, al *confine* (v. 12), ad un passo dalla morte senza però riuscire a spiccare il volo come vorrebbe. È impossibile non leggere nell'invocazione alla morte una voglia di *vivere*, di ripartire, un'ansia di libertà e di morire per poi rinascere (in un nuovo amore?¹). Si confrontino questi versi con un altro caso in cui compare un'invocazione della morte, ma questa volta nel senso tipico di "fine delle sofferenze", per capire la profonda differenza con le conclusioni di questo sonetto:

Dunque i' porrò queste terrene some
senza conforto alcun, se non di morte,
sospirando e chiamando il vostro nome. (*Rime* 61, vv. 12 - 14)

Visto alla luce di queste riflessioni il *tricolon* del v. 11 "al dispiacervi, al vivere ed al duolo" potrebbe seguire un *climax* ascendente per ordine di importanza: l'io lirico morirà ma al contempo "sopravvivrà" alla partenza di Collaltino, mentre l'assenza dell'amato significherà per lei eliminare prima di tutto il dolore della loro burrascosa relazione. La Stampa aveva già espresso il sentimento di muovere oltre l'amore per Collaltino in *Rime* 128, con più leggerezza e "urbanità", all'interno di un contesto borghese e apparentemente spensierato:

trovisi dolce e grata compagnia,
sì che possa il dolor men danno farmi.

E, se questo non basta, un altro amore
si prenda, e lassi questo onde ora avampo,
e così vinca l'un l'altro dolore. (vv. 7 - 11)

In *Rime* 176, il tema della fine della storia d'amore con Collaltino è trattato invece in tutta la sua drammaticità.

Lo stile di questo sonetto è quello tipico dei sonetti stampiani, dove elementi di petrarchismo (l'iperbole con *mille* del v. 1; *dipartita* al v. 7; il *volo* dell'anima del v. 13²) si fondono ad una vena più spontanea ed autentica. Iniziare il componimento con una domanda retorica è un espediente che la Stampa usa molto frequentemente nelle

¹ Possibile che vi alluda fin d'ora, dal momento che i sonetti dopo il 206 saranno rivolti ad un "secondo amore".

² Saranno analizzati più nel dettaglio nel capitolo dedicato.

Rime: come in questo caso, l'io lirico è posto fin da subito nella posizione della "vittima designata", e il lettore non può che assecondarla nelle sue riflessioni e nelle sue accuse rivolte all'amato. Altri tratti tipici del verseggiare stampiano sono l'anafora del v. 3 "quant'è con voi, quant'è da voi gradita"; le strutture a doppio *colon*, ancora più caratteristiche con l'uso dei pronomi dimostrativi, come al v. 7 "tramando or questa, or quella dipartita"; infine l'insistenza sulle stesse radici lessicali e la ripetizione di alcuni lemmi: si vedano *vita/vivere* (vv. 1 e 11), *novi/novi/novella* (vv. 5 e 6), *mora/morte* (v. 9 - 13). Anche versi come il v. 2, il v. 3 e il v. 8, sebbene oggi non destino alcuna perplessità, dovevano suonare forse faticosi ad un orecchio cinquecentesco, o a poeti formati sui versi del Petrarca¹: si tratta di versi "numerosi", ricchi di monosillabi, e dunque poco distesi e solenni. Con versi di simile natura c'è il rischio che parti del verso possano risultare ridondanti, superflue, o portatrici di poco significato: si è segnalato nelle note al testo l' "e non più" del v. 2, un poco involuto nella forma; ma anche il "quant'è" / "quant'è" del v. 3 non doveva sembrare perfettamente in linea con i canoni petrarcheschi/bembeschi di eleganza formale²; e allo stesso modo il v. 8, che in undici sillabe costringe ben otto parole.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *a mille chiari segni*. L'iperbole non è presente di per sé nel *Canzoniere*, ma Petrarca fa un larghissimo uso di *mille* nelle sue iperboli: nei *Fragmenta* vi sono 45 occorrenze del termine.

v. 4, *ultimo fin de tutti i miei disegni*. Il significato attribuito a *disegni* in questo verso non è petrarchesco. Il verso ha una certa somiglianza con *Furioso*, canto 6, ottava 47, vv. 7 - 8 "ogni pensiero, ogni mio bel disegno / in lei finia, e non passava il segno". Tra l'altro Ariosto usa molto spesso il verbo *disegnare* nel significato di immaginare, sognare, ma anche pianificare (es. "E seguitando, del modo narrolle / che disegnato avea d'adoperarlo", canto 7, ottava 48, vv. 1 - 2).

v. 7, *dipartita*. Cfr. commento a *Rime* 123.

v. 8, *quasi ogni pace mia da voi si sdegni?* Cfr. RVF 140, v. 8 "di nostro ardir fra se stessa si sdegna.". In generale, le voci *sdegno* / *sdegnoso* / *disdegno* sono ben attestate nel *Canzoniere* in riferimento a Laura.

vv. 9 - 10, *confine / di morte*. L'idea di usare *confine* come *contre rejet*, e dunque come "confine" del verso in *enjambement*, era stata già del Bembo. Cfr. *Stanze*, 20, vv. 3 - 4 "Tal che state sarian dentro al confine / de le lor membra quasi gravi salme".

v. 13, *l'alma, e mai non prende il volo*. Cfr. RVF 169, v. 6 "che l'alma trema per levarsi a volo". Si noti come in questo caso il volo indichi lo slancio per raggiungere l'amata, e non la morte. Vi sono in vero altri casi in cui a "prendere il volo" è Laura dopo la morte: RVF 345, vv. 12 - 14 "ché piú bella che mai con l'occhio interno / con li angeli la veggio alzata a volo / a pie' del suo et mio Signore eterno."

¹ Il paradosso è che ora sono i versi degli altri petrarchisti a "suonare" male e ad essere inattuali, mentre non si ha nessuna difficoltà a leggere i versi della Stampa. Si tratta di una trascuratezza e di un'assenza di *gravitas* che è a suo modo molto moderna.

² Quasi superfluo dire che in Petrarca nesi di questo tipo non trovano spazio, tantomeno duplicati.

CLXXVIII.

Perché mi sii, signor, crudo e selvaggio,
disdegnoso, inumano ed inclemente,
perché abbi vòlto altrove ultimamente
spirto, pensieri, cor, anima e raggio, 4

non per questo adivien che 'l foco, ch'aggio
nel petto acceso, si spenga o s'allente;
anzi si fa più vivo e più cocente,
quant'ha da te più strazi e fiero oltraggio. 8

Ché, s'io t'amassi come l'altre fanno,
t'amerei solo e seguirei fin tanto
ch'io ne sentissi utile, e non danno; 11

ma per ciò ch'amo te, amo quel santo
lume, che gli occhi miei visto prima hanno,
convien ch'io t'ami a l'allegrezza e al pianto. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

- v. 1, *Perché*. Benché, così come il *perché* del v. 3.
v. 4, *raggio*. Gli occhi di Collaltino, così come il *lume* del v. 13.
v. 5, *adivien*. Succede, accade.
v. 6, *s'allente*. Si affievolisca.
v. 12, *ma per ciò ch'amo te*. Ma dal momento che amo te.
v. 14, *a l'allegrezza e al pianto*. Nella gioia e nel dolore.

Commento.

Collaltino ha “volto altrove” (v. 3) le sue attenzioni e i suoi sentimenti, forse sedotto dalla corte di una tra le “altre donne” (v. 9) che, agli occhi dell'io lirico, si avvicinano a lui solo pensando al proprio tornaconto (l'*utile* del v. 11). Nonostante questo affronto (*oltraggio*, v. 8), ella continua ad amarlo di un amore fedele e sincero, che sopporta ogni difficoltà e che proprio nella sopportazione sperimenta la sua intensità, ben diverso dalle passioni frivole e dagli “amorazzi” a cui allude la prima terzina.

Prima di analizzare il sonetto, bisogna necessariamente ricordare il macrotesto in cui è inserito, anche rischiando di ribadire l'ovvio. Le *Rime* di Gaspara Stampa sono un canzoniere amoroso sul modello del Petrarca, composto quasi completamente da

sonetti (e non, per dire, sonettesse, frottole o capitoli ternari¹, forme poetiche destinate a temi di registro più basso), per lo più dedicati al racconto dell'amore per Collaltino: tradizionalmente, lo scopo di questi canzonieri cinquecenteschi era quello di tributare lodi al dedicatario/a delle poesie, ricreando un itinerario amoroso pseudobiografico il più possibile fedele, per temi e stile, a quello compiuto dall'io lirico nel *Canzoniere* petrarchesco. E sia chiaro che, al di là del fine squisitamente pratico delle *Rime* espresso nella dedica a Collaltino che apre la raccolta², la velleità letteraria del canzoniere e la volontà di rifarsi anche strutturalmente al *Canzoniere* petrarchesco è evidente fin dal primo verso del primo sonetto, "Voi, ch'ascoltate in queste meste rime".

Alla luce di questo breve ragguaglio, si noterà come la Stampa abbia qui (ma non solo) ridisegnato i confini di cosa *si possa* o *non si possa* dire in un sonetto e in un canzoniere amoroso, introducendo temi che potevano sembrare anche "irrispettosi" in un contesto di questo genere: dichiarare l'atteggiamento libertino del conte, il suo essersi "volto altrove" senza però averla abbandonata ancora definitivamente³ (nella finzione letteraria la loro storia d'amore finirà in *Rime* 200) oppure criticare gli amori falsi, interessati e mossi da arrivismo delle "altre donne" non sono prassi tipiche di un canzoniere petrarchista. La Stampa fa riferimento a fatti realistici, a dinamiche che poteva vedere nelle corti veneziane, ma che di solito trovano posto, in poesia, nella poesia dialettale, o nei capitoli, e solo in misura molto minore nei canzonieri. Non tanto per la licenziosità del linguaggio, giacché la Stampa si mostra abbastanza sostenuta: si noti ad esempio il v. 4, che elenca le parti di sé che Collaltino avrebbe "volto altrove": non c'è nulla che rinvii direttamente ad un tradimento consumato⁴, se non il livore dell'invettiva dei vv. 1 e 2, dove la poetessa inanella cinque offese consecutive⁵. È piuttosto il contatto con la realtà *vera*, l'orizzonte borghese, lo spaccato sulle relazioni salottiere a fare di sonetti come *Rime* 178 qualcosa di inedito nella lirica dei canzonieri petrarchisti del '500, altrimenti stereotipata e rarefatta, quando non del tutto dimentica del contenuto e ridotta ad un ripetersi di forme ereditate dal Petrarca.

¹ I quali sono pur presenti ma sono appena cinque su 311 componimenti.

² "Poi che le mie pene amorose, che per amor di V. S. porto scritte in diverse lettere e rime, non han possuto, una per una, non pur far pietosa V. S. verso di me, ma farla né anco cortese di scrivermi una parola, io mi son rissoluta di ragunarle tutte in questo libro, per vedere se tutte insieme lo potranno fare."

³ Si noti anche in *Rime* 171, vv. 1 - 3 "Voi potete, signor, ben tormi voi / con quel cor d'indurato diamante, / e farvi d'altra donna novo amante".

⁴ C'è anzi la possibilità, come vedremo, che il conte non l'abbia ancora tradita e che il tradimento del conte sia piuttosto una sua ossessione, oppure una vera e propria finzione letteraria, volta a "ravvivare" l'intreccio delle *Rime*. Più che ad un tradimento consumato ai suoi danni, crediamo che la Stampa voglia alludere ad un contesto in cui si consumavano tradimenti, dei quali lei stessa potenzialmente poteva essere vittima.

⁵ Con un parallelismo molto probabilmente non casuale, cinque sono le ingiurie e cinque sono le parti volte altrove: *crudo, selvaggio, disdegnoso, inumano, inclemente - spirito, pensieri, cor, anima, raggio*.

I temi trattati in *Rime* 178 non sono però nuovi in senso assoluto: l'interesse verso il pragmatismo, la prosaicità e parallelamente gli eccessi di sentimentalismo che spesso regolano le dinamiche amorose lega la Stampa a Ludovico Ariosto, un autore a cui la poetessa attinge più di quanto la critica non abbia messo in luce fin qui.¹

La grossa differenza tra la Stampa e l'Ariosto è che mentre l'occhio sulla realtà di quest'ultimo è *esterno*, distaccato, e spesso non nasconde un intento critico, l'occhio con cui la Stampa descrive le stesse dinamiche è invece *interno*, essendo lei stessa una delle parti in causa della malsana relazione d'amore che racconta. È talmente invischiata nelle maglie scure della relazione con il conte che nella seconda quartina, gli *oltraggi* (v. 8, altro termine dal sapore cavalleresco, quasi i tradimenti di Collaltino fossero delle *sfide*), le mancanze di rispetto che il conte le riserva, hanno su di lei l'effetto contrario a quello che ci si aspetta: più Collaltino si dimostra incostante nell'amore, più in lei si accende il desiderio. Questa proporzionalità diretta tra infedeltà e desiderio potrebbe essere un'iperbole, una *reductio in absurdum* che mira a dimostrare, come altrove nelle *Rime*, l'eccezionalità dell'esperienza amorosa raccontata rispetto a tutte le altre esperienze amorose mai provate. Tuttavia sembra descrivere un sentimento autentico: è come se l'io lirico (e in questo caso la coincidenza tra io lirico e poetessa è quasi totale) accettasse che questo amore fatto anche di umiliazioni, di *allegrezza* ma soprattutto di *pianto* (v. 14), è l'unico che può ricevere dal conte, lei che in più sonetti si definisce *bassa* e *vile* al suo cospetto. I vv. 5 - 8 sono anzi attraversati da una certa fierezza, quasi l'io lirico rivendicasse le sue sofferenze d'amante tradita, come fossero un punto d'onore. Gli amori paralleli del conte sono come degli ostacoli che ella mostra di saper superare, provando così il suo valore e rivendicando il suo diritto ad avere Collaltino per sé. Se invece si vuole leggere il passo con un occhio al testo e l'altro alla biografia della poetessa, la seconda quartina potrebbe un'attestazione di cinismo. Ella sa che il conte la tradisce, se non altro perché il loro era un amore senza vincoli coniugali: se egli cerca di allontanare la Stampa da lui dedicandosi ad altre relazioni, lo "sforzo" non porterà al risultato sperato.

Chi lesse il sonetto, specie la prima terzina, con un'attenzione particolare alla vita della Stampa fu naturalmente il Salza, che nel suo "furore" documentaristico credette

¹ Per esempio il quinto canto del *Furioso*, dopo un proemio che critica l'eccessivo cinismo (che sfocia spesso nella violenza) con cui gli uomini del suo tempo si rapportavano alle donne, racconta la storia di Dalinda, una donna che vive e presta servizio alla corte di Ginevra, regina di Scozia, e che è molto innamorata di Polinesso, un nobile cavaliere. Dalinda, accecata dall'amore per il suo uomo, arriva persino ad accettare di buon grado che egli sposi Ginevra per l'opportunità di diventare un giorno re, purché prima le garantisca che nonostante il matrimonio non troncherà la relazione con lei. Si tratta di un altro amore femminile che, come quello dell'io lirico in *Rime* 178, passa sopra all'infedeltà e la spregiudicatezza dell'amato e che, per ammissione dell'Ariosto stesso, è basato su dinamiche non così distanti da quelle che si potevano riscontrare nella realtà tra signori e subalterne.

di trovare in questo sonetto una conferma alle sue tesi. A proposito dei vv. 9 - 11 si espresse così:

Quando sa che Collaltino ha “volto altrove” il pensiero e sta apprestando nozze, non per questo sente diminuir l’amore per lui (*segue citazione di Rime 178, vv. 9 - 11*). Chi sono queste *altre* donne? Non certo tutte le donne, ma quelle della condizione di Gaspara, come conferma *l’utile* a cui essa accenna.¹

Gli rispose così il Ceriello, nel suo commento alle *Rime*:

Pensa il Salza che le *altre* sono le cortigiane comuni; ma noi, che non abbiamo ammesso tale disonorevole attributo per Gaspara, crediamo che alluda alle altre donne, che non sprezzavano il simpatico conte e miravano all’utile proprio nelle loro passioni.

Senza voler continuare una controversia che dura da un secolo, suggeriremo solo di non prendere troppo alla lettera ciò che la Stampa scrive in questa terzina che, benché realistica, potrebbe non essere del tutto reale: la poetessa, a proposito della dubbia morale di queste altre donne, potrebbe aver “romanzato” con l’intento di mettere in luce, per contrasto, la sua estrema fedeltà. Il riferimento ad uno stuolo di altre donne pronte a fingere di amare Collaltino pur di ricavarne un *utile* ci sembra prima di tutto un’esagerazione dettata da sincera gelosia. Si noti quanto scriverà la Stampa in *Rime* 179, sonetto che insiste sullo stesso tema di *Rime* 178:

[...] se non cruda morte,
la qual prego, signor, che venga presto;

sì ch’io non vegga con le luci scorte
quello ch’or col pensier atro e funesto
mi fa veder la mia spietata sorte. (vv. 10 - 14)

Il tradimento del conte prima ancora che un fatto reale è una paranoia, un evento funesto sul quale l’io lirico rimugina e che sente sempre più prossimo. Sicuramente le sue preoccupazioni dovevano provenire da una facilità di costumi e ad un opportunismo femminile² esistente: tuttavia la contrapposizione tra l’amore dell’io lirico e quello delle altre donne non è nuova nelle *Rime*, e la distinzione anche “etica” tra i due tipi di amore è professata già nel sonetto incipitario della raccolta:

¹ Salza 1913, p. 85.

² Ma anche maschile, e dunque non prerogativa delle sole cortigiane.

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? (*Rime* 1, vv. 9 - 14)

Il riferimento all'*utile* del v. 11 di *Rime* 178 non sarà diverso dalla volontà di andare "con tanta donna a paro" espressa dall'ipotetica "donna invidiosa" nell'ultimo verso di *Rime* 1: un amore opportunistico che risolve in un desiderio di prestigio e di visibilità mondana, che la Stampa conosce ma da cui vuole prendere le distanze.

Qualche osservazione riguardante lo stile. Abbiamo evidenziato come, nella prima quartina, ai cinque epiteti rivolti a Collaltino, seguano altri cinque membri nell'elenco del v. 4: si noti come nessuno dei due elenchi sia regolato da *climax* o figure di suono, il che rende proprio l'idea di una confusa invettiva. Curiosamente, anche se potrebbe trattarsi di una casualità, il numero cinque ritorna anche nelle terzine, dove la rabbia dell'io lirico si scioglie in un'appassionata dichiarazione d'amore incondizionato: nell'arco di sei versi, il verbo *amare* è ripetuto cinque volte (*amassi*, v. 9; *amerei*, v. 10; *amo*, due volte¹ al v. 12; *ami*, v. 14).

Nella rima B in *-ente* la Stampa rifugge dalla rima desinenziale con gli avverbi in *-mente* alternando un avverbio, due aggettivi, e una forma verbale. *Inclemente* (v. 2) e *ultimamente* (v. 3) sono voci inusuali in poesia: il primo ci risulta essere un *hapax* nella poesia lirica (e la Stampa stessa lo usa in questa occasione soltanto), il secondo sconta l'appartenenza ad un registro colloquiale. *Cocente* e *s'allente* rinviano l'uno alla Casa e l'altro al Petrarca, come vedremo nel capitolo dedicato ai rimandi lessicali.

Segnaliamo infine l'opposizione tra *l'ultimamente* del v. 3 e il *prima* del v. 13, che contrappone gli amori recenti al suo amore, il primo.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *selvaggio*. Cfr. RVF 245, vv. 5 - 6 "con sì dolce parlar et con un riso / da far innamorare un huom selvaggio". Collaltino in questo sonetto si dimostra, come un "huom selvaggio", incapace di amare l'io lirico.

v. 5, *adivien*. Altra forma del più comune *divien*. La Stampa lo usa un'altra volta in *Rime* 149, v. 7 "come, quando adivien che pietà chieggia". La *a* potrebbe essere eufonica, oppure potrebbe trattarsi di un venetismo. Le uniche attestazioni che abbiamo trovato sono nel *Decameron* di Boccaccio. Nella "dedica alle donne" si legge "E, se alle nostre case torniamo, non so se a voi così come a me adiviene";

¹ È questa anadiplosi che forse rivela l'intenzionalità.

mentre nella novella di Federigo degli Alberighi troviamo “Spendendo adunque Federigo oltre a ogni suo potere molto e niente acquistando, sì come di leggiere adiviene”.

v. 6, *nel petto acceso*. La metafora del desiderio come fuoco acceso è già nel Petrarca. Cfr. ad esempio RVF 143, v. 3 “l’acceso mio desir tutto sfavilla”. Il *petto* custodisce l’oggetto del desiderio in RVF 96, vv. 5 - 6 “Ma ’l bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto”.

v. 7, *s’allente*. Nota Baldacci¹ che il verbo è in RVF 148, 6 “poria ’l foco allentar che ’l cor tristo ange”.

v. 8, *cocente*. L’aggettivo non è nei *Fragmenta*, ma compare in vari sonetti dellacasiani. Della Casa, *Rime*, 2, v. 1 “Sì cocente penser nel cor mi siede”; *Rime*, 30, v. 3 “d’intorno al foco mio puro e cocente”; *Rime*, 31, v. 6 “con men cocente o men chiara facella”.

¹ Baldacci 1957, note a p. 144.

CLXXIX.

Meraviglia non è, se 'n uno istante
ritraeste da me pensieri e voglie,
ché vi venne cagion di prender moglie,
e divenir marito, ov'eri amante. 4

Nodo e fé, che non è stretto e costante,
per picciola cagion si rompe e scioglie:
la mia fede e 'l mio nodo il vanto toglie
al nodo gordiano ed al diamante. 8

Però non fia giamai che scioglia questo
e rompa quella, se non cruda morte,
la qual prego, signor, che venga presto; 11

sì ch'io non vegga con le luci scorte
quello ch'or col pensier atro e funesto
mi fa veder la mia spietata sorte. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 7, *vanto*. Fama.

v. 8, *nodo gordiano*. Baldacci¹: “il famoso e inestricabile nodo di Gordio che Alessandro Magno recise con la spada”.

v. 9, *Però non fia giamai*. Perciò non ci sarà mai nulla.

vv. 9 - 10, *che scioglia questo / e rompa quella*. Che possa sciogliere il nodo e rompere la fede.

vv. 12 - 14, *sì ch'io ... spietata sorte*. Così che io non debba vedere con gli occhi che indagano la realtà (“luci scorte”) quello che la mia infelice condizione (“spietata sorte”) mi fa ora vedere col pensiero nero e funesto.

Commento.

Per *Rime* 179 valgono buona parte delle osservazioni già fatte in *Rime* 178, osservazioni che anzi in questo sonetto trovano una conferma più certa. Il riferimento agli amori adulterini (veri o presunti) del conte è ancora più esplicito rispetto al sonetto precedente, e la contrapposizione *marito - amante* del v. 4 è, per così dire, “aggravata” dai versi precedenti: la “cagion di prender moglie” (v. 3) sembra un ghiribizzo del momento (“uno istante”, v. 1) e una scelta non del tutto consapevole (“venne cagion” fa pensare ad un pensiero peregrino più che ad una decisione ponderata); per contrasto,

¹ Baldacci 1957, note a p. 145.

i suoi amori libertini, secondo l'io lirico, dovevano essere una consuetudine¹. Si tratta di temi e di considerazioni davvero inusuali per un canzoniere amoroso cinquecentesco: nel canzoniere stampiano, il romanzo pseudobiografico che narra le vicende amorose dell'io lirico e l'amato si colora di un realismo spesso vicino al biografismo che non ha eguali nella lirica petrarchista. Ciò però non autorizza a cercare ad ogni costo punti di contatto tra i fatti raccontati nelle *Rime* e la vita della poetessa, come se, invece di un *romanzo*, queste poesie fossero un *diario* (Croce). Con tutta probabilità all'altezza degli anni tra il 1548 - 1551 (anni a cui risale la storia d'amore tra la Stampa e Collaltino e presumibilmente la composizione delle *Rime*) il conte non stava per sposarsi: si sposò infatti tre anni dopo la morte della poetessa, nel 1557, con la nobile ferrarese Giulia Torrelli². Si può ipotizzare però che la Stampa avesse ricevuto notizie più o meno fondate al riguardo: ai tempi le trattative di matrimonio erano spesso lunghissime, e non è così strano che le manovre per individuare una sposa adatta al rampollo della più illustre famiglia veneta fossero iniziate anche dieci anni prima della data del matrimonio.

In ogni caso tenendo conto dell'unica cosa certa, cioè che all'epoca della stesura delle *Rime* il matrimonio del conte è al massimo una voce a proposito di qualcosa ancora lungi dall'accadere, il riferimento alla repentina scelta di *prender moglie* della prima quartina ha a che fare con la natura ancora epica del canzoniere stampiano. Crediamo che la Stampa stia "romanzando" a proposito del proprio futuro e delle proprie ossessioni al riguardo, facendone episodi puramente letterari seppur basati su fatti realistici: il matrimonio di Collaltino era un ostacolo che presto o tardi si sarebbe interposto tra lei e l'amato³, ma qui assume il valore di una peripezia figurale che ha lo scopo di dimostrare come ella sia fedele e costante, tanto quanto Collaltino si dimostra invece ondivago e umorale nelle sue scelte (anche quelle più definitive, come il matrimonio). È lo stesso meccanismo che si vede in *Rime* 178, dove l'io lirico, per via della sua gelosia, immagina svariate donne maliziose ed avide pronte ad insidiare il suo posto al fianco dell'amato, che fanno da controcanto al suo amore limpido e disinteressato; o che accadrà in *Rime* 180 dove non si può sapere con certezza se sia stato davvero Collaltino a dire che le donne di Francia sono più belle e fedeli della

¹ Già in *Rime* 7 la Stampa non può fare a meno di riferire che Collaltino è "un poco (oimè lassa!) empio in amore", v. 8. L'empietà potrebbe essere soltanto un riferimento alla minore intensità dell'amore di lui, in contrasto con la *pietas* quasi devozionale che la Stampa gli riserva. Tuttavia le considerazioni che seguono in questo sonetto fanno pensare all'infedeltà.

² La donna è detta "già vedova del conte Collaltino di Collalto" in G. Quadri di Cardano, *I Collalto e la consulta araldica*, nel *Notiziario dell'Associazione Nobiliare Regionale veneta. Rivista di studi storici.*, La Musa Italia, Venezia, 2015, p. 154.

³ Il conte prima o dopo avrebbe dovuto sposarsi (nel 1548 aveva 25 anni) e non è strano che vi fossero donne interessate ad un matrimonio con lui.

Stampa¹, ma è probabilmente la Stampa a ricreare nei versi una ossessione che la tormenta. Sono tutte rappresentazioni icastiche e figurali dal valore quasi catartico, volte a esorcizzare i timori della poetessa. C'è un passo già citato altrove in cui il Croce sembra cogliere l'elemento romanzesco sotteso alle *Rime*, salvo poi smontarlo quasi si trattasse di un tranello nel quale non cadere:

[...] come si potrebbe non provare simpatia per una giovane donna, bella, adorna di cultura e d'ingegno, modesta, affettuosa, delicata e amante, amante perduto, senza ritegno; amante e abbandonata dall'uomo amato [...] ?²

Invece, quando i sonetti delle *Rime* non sono scopertamente autobiografici³, vogliono esattamente riprodurre questo iter pseudobiografico, a volte lacrimevole e melodrammatico, che sarà magari *falso* in relazione alla biografia della poetessa, ma non più falso della cornice petrarchista degli altri canzonieri cinquecenteschi: il "falso" della Stampa è semplicemente più realistico, più legato alle reali dinamiche di una esperienza amorosa, e meno letterario.

Tornando a *Rime* 179 alcuni critici leggono nella prima quartina una sottile ironia e un certo distacco⁴, come se l'io lirico volesse dissimulare la delusione per la notizia del matrimonio di Collaltino. Se ironia c'è, a noi sembra rivolta *verso* Collaltino, verso la sua leggerezza: "Meraviglia non è" sarà da intendere come "Da te, Collaltino, c'era da aspettarselo..."; così anche "n uno istante" sembra ironizzare sulla troppa tempestività della sua scelta; e il v. 4 è così esplicito nel dare a Collaltino dell'*amante* che lascia pensare che sia *lui* (e non l'io lirico o la Stampa, come intende il Salza) a non essere la persona più adatta a rispettare i vincoli matrimoniali.

Come si diceva, il vero tema del sonetto è il contrasto tra l'irresponsabilità dell'amato e la fedeltà dell'io lirico: nella seconda quartina infatti più che sulla gelosia per la futura moglie, la Stampa insiste sul tema del *nodo* e della *fede* (si noti peraltro il chiasmo *nodo - fé - fede - nodo* ai vv. 5 e 7), sulle *promesse* diremo, visto che si parla di matrimonio: l'ipotetica moglie in sé è una "picciola cagion" (v. 6) tra le tante per cui

¹ Certo fate gran torto a la mia fede, / conte, sovra ogni fé candida e pura, / a dir che 'n Francia è più salda e più dura / la fé di quelle donne a chi loro crede.", vv. 1 - 4

² Croce 1950, p. 223 e ss.

³ Ci sono sonetti in cui la Stampa allude a corrispondenze epistolari con il conte, oppure a soggiorni nel feudo di Collalto, che non c'è motivo di credere siano inventati.

⁴ Ceriello 1954, p. 174: "È un inizio amaramente ironico; nel tono discorsivo si avverte però lo strazio del cuore ferito". Salza 1913, p. 85: "Né meno strana è la rassegnazione che traspare da un altro sonetto (segue citazione di *Rime* 180, vv. 1 - 4). Chi parla così non è la fanciulla tradita, bensì una donna di cui si possa essere amante, ma non divenir marito, e che sa di non poter pretendere che le divenga marito chi l'ebbe amante".

Collaltino è venuto meno, come al solito, alla parola data¹; le promesse d'amore dell'io lirico invece sono salde come il nodo di Gordio e il diamante. Il paragone con il diamante rivela qualche reminiscenza petrarchesca: ad esempio in RVF 124, vv. 12 - 14, leggiamo “Lasso, non di diamante, ma d'un vetro / veggio di man cadermi ogni speranza, / et tutti miei pensier' romper nel mezzo.”, versi ai quali la Stampa potrebbe essersi rifatta in chiave contrastiva. La citazione del “nodo gordiano”, rinvia invece, ancora una volta², al *Furioso*. Nell'ottava 74 del canto 19³, vv. 7 - 8, leggiamo “ch'io vi sciorrò tutti gl'intrichi al modo / che fe' Alessandro il gordiano nodo”.

Nelle terzine, quasi fosse l'io lirico la vera moglie di Collaltino, ella dice che l'unica forza in grado di rompere le sue promesse è la “cruda morte” (v. 10), che si augura (seconda terzina) arrivi prima che il matrimonio di Collaltino si concretizzi: quando la Stampa parla di “pensier atro e funesto” (v. 13), da contrapporre alla realtà da guardare con “luci scorte” (v. 11), forse tradisce il fatto che il matrimonio del conte è frutto della sua immaginazione e delle sue ansie, piuttosto di un evento all'orizzonte.

¹ Ad esempio, *Rime* 99, vv. 1 - 3 “Io pur aspetto, e non veggio che giunga / il mio signor o 'l suo fidato messo / al termin che da lui mi fu promesso”.

² Cfr. commento a *Rime* 178.

³ Si tratta di un canto molto celebre, che parla dell'innamoramento di Angelica per Medoro. Non è improbabile pensare che la Stampa l'avesse letto.

CLXXX.

Certo fate gran torto a la mia fede,
conte, sovra ogni fé candida e pura,
a dir che 'n Francia è più salda e più dura
la fé di quelle donne a chi lor crede. 4

Se, come Amor ch'ì pensier dentro vede,
e passa ov'occhio uman non s'assicura,
penetraste anco voi per mia ventura
ove l'imagin vostra altera siede, 8

voi la vedreste salda come scoglio,
immobilmente appresso del mio core,
e diporreste meco il vostro orgoglio. 11

Ma voi vedete sol quel ch'appar fuore;
per questo io resto, misera, uno scoglio,
e voi credete poco al mio dolore. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *salda e dura*. Inscalfibile e duratura.

v. 4, *a chi lor crede*. Baldacci¹ parafrasa “alle quali si offra in cambio la fede propria”. Io evidenzierei di più l'allusione alla leggerezza di Collaltino (l'incipit ha una vena di sarcasmo come in *Rime* 179). La parafrasi potrebbe essere “a chi crede ingenuamente alle loro promesse”. Si ricordi tra l'altro che in *Rime* 178 l'amore delle “altre donne” (v. 9) è menzognero e interessato.

v. 6, *non s'assicura*. Non osa e non sa arrivare.

v. 10, *appresso del mio core*. Altrove nelle *Rime* la Stampa usa *appresso* come sinonimo di vicino. Qui l'espressione varrà “nel mio cuore”.

v. 13, *scoglio*. Nella seconda occorrenza è inteso come “scorza vuota, corpo esanime”.

Commento.

Come già ricordato nei commenti a *Rime* 178 e *Rime* 179, la “scena” che apre il sonetto² apre a due ipotesi: o il conte elogiò veramente (in una lettera dalla Francia o in un colloquio con la Stampa) la maggiore fedeltà delle donne francesi, oppure si tratta di un “incubo” della Stampa, di una sua ossessione ricorrente presentata nei versi come un fatto realmente accaduto: noi siamo più propensi ad accogliere la seconda

¹ Baldacci 1957, note a p. 146.

² Sembra quasi un antifatto, un *exemplum* a cui rinviano le riflessioni che seguiranno.

possibilità. Se non altro per la qualità che Collaltino avrebbe scelto di elogiare, cioè la fedeltà, che in *Rime* 180 serve alla Stampa in modo più che altro strumentale per istituire il contrasto tra la falsa fedeltà delle rivali in amore e la sua vera fedeltà.

Se Collaltino avesse motivi per dubitare della fedeltà dell'amata lo lasciamo discutere al Salza¹: noteremo soltanto la vena di sarcasmo che percorre tutta la prima quartina, non diversa da quella che si coglie in *Rime* 179, ad indicare la generale sfiducia della Stampa nei costumi di Collaltino, nella sua fantasia già sedotto dalle donne francesi, e delle donne di Francia, fedeli a parole ma alle quali solo un ingenuo crederebbe. C'è di nuovo un pragmatismo, uno sguardo obliquo e disilluso sulle dinamiche amorose, un riferirsi ad un contesto borghese/di corte che ricorda le considerazioni che l'Ariosto esprime nelle ottave proemiali ai canti del *Furioso*², o in quei passi dove emerge più chiaramente la voce del narratore. Nel caso delle *Rime*, a differenza del *Furioso*, il tratto appare preterintenzionale: difficile immaginare che la Stampa abbia scelto la via del realismo preferendola agli stilemi e alle atmosfere rarefatte tipici dei canzonieri petrarcheschi³. Non siamo d'accordo ad esempio con quanto scrive Giorgio Forni in un saggio ora contenuto in nella raccolta *Pluralità del Petrarchismo*:

Si potrebbe allora presumere che il tratto distintivo della Stampa non sia, come voleva il Croce, la "sciatteria della forma", ma la ricerca di una sprezzatura prosaica che recupera e riadatta al codice lirico certi strumenti della poesia burlesca: riempitivi, angolosità, anomalie, lessico, figure.⁴

O meglio, concordiamo con la fotografia di una Stampa che tende al registro basso, ma non vi vediamo i crismi di una scelta a priori, di una "ricerca". A differenza della poesia burlesca, alla Stampa mancano ironia, distacco e intenzionale volgarità; e le

¹ Salza 1913, Salza 1917, Salza 1917_a. Il tema dell'incredulità dell'amata è presente anche in Petrarca.

² Non vorremmo indugiare troppo sui riferimenti al *Furioso*, ma la considerazione su Collaltino che si fa abbindolare dalle donne di Francia ricorda vagamente le parole con cui Ariosto, nel primo canto del *Furioso*, commenta la scelta di Sacripante di fidarsi di Angelica. La principessa pagana vuole farsi scortare nel bosco dal cavaliere Sacripante, innamorato di lei da lungo tempo, e non ricambiato: egli è invero convinto che Angelica non sia più vergine dopo essere stata portata in Francia da Orlando e vorrebbe dimenticarla, ma lei (per opportunismo, con l'intento di non rimanere sola nel bosco) gli assicura di aver mantenuto la sua virtù, senza portare altre prove se non la sua parola. Ma Sacripante, proprio perché abbagliato dall'amore (non solo in senso platonico), si fida ciecamente di lei. Ariosto, commentando la facilità con cui chi è innamorato si convince di cose inverosimili, chiosa (canto 1, ottava 56) "Forse era ver, ma non però credibile / a chi del senso suo fosse signor / ma parve facilmente a lui possibile / ch'era perduto in via più grave errore. / Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile, / e l'invisibil fa vedere Amore. / Questo creduto fu; che 'l miser suole / dar facile credenza a quel che vuole.". Si noti come, oltre alla creduloneria, nel sonetto stampiano torni anche il riferimento all'Amore che altera il modo in cui si è soliti vedere la realtà.

³ Anzi, come ricordavamo nel commento a *Rime* 179, le *Rime* sono un canzoniere che nelle intenzioni della poetessa doveva inserirsi pienamente nel solco dei canzonieri petrarcheschi, e lo si vede fin dal primo verso della prima poesia "Voi, che ascoltate in queste meste rime".

⁴ Forni 2011, p. 167.

riprese non vanno mai oltre qualche calco lessicale, prelevato da contesti tematicamente vicini¹ a quelli descritti dai sonetti. Più probabile che la poetessa, diremo, *non abbia potuto fare a meno* di un certo realismo: vuoi per mancanza di padronanza di strumenti letterari con i quali “filtrare” il racconto delle proprie esperienze, vuoi per la singolare intensità con cui amò Collaltino. Le sue vicissitudini reali non poterono che diventare la materia del suo canto: talvolta le espresse con una urgenza comunicativa e una fedeltà quasi diaristica, talvolta, come nel caso di questo *Rime* 180, vi ricamò forse una storia.

A partire dalla seconda quartina, ancora una volta² la preferenza del conte per altre donne non è (solo) motivo di gelosia, ma un’opportunità per l’io lirico di rimarcare quanto la fede del conte sia incostante e quanto invece la sua sia inoppugnabile. I vv. 5 - 8 riprendono l’immagine petrarchesca di Laura assisa sul cuore dell’io lirico (RVF 140), fondendola con il motivo dell’*occhio interno* contrapposto all’*occhio esterno*, altrettanto petrarchesco (RVF 345, v. 12) ma molto caro alla Stampa, che ha saputo dargli originale icasticità già in *Rime* 20 (dove lo chiama “cervier occhio e mago”), *Rime* 26, *Rime* 55 e *Rime* 56 (i sonetti sui “ritratti” di Collaltino e dell’io lirico), *Rime* 153. Nei sonetti citati “l’occhio interno”, capace di andare oltre le apparenze per guardare nell’animo dell’amato, è prerogativa dell’io lirico e di chi ama di un amore vero: non a caso, con triste realismo, la Stampa scrive che il conte, non amandola, non può vedere altro che “sol quel ch’appar fuore”.

L’immagine della fede come *scoglio* è ancora una originale rivisitazione di un’immagine già petrarchesca.

Nei *Fragmenta* lo *scoglio* viene usato come simbolo dell’ostacolo per antonomasia: RVF 105, vv. 22 - 23 “Or i’ non voglio: / non è gioco uno scoglio in mezzo l’onde”; RVF 135, vv. 20 - 22 “Questo prov’io fra l’onde / d’amaro pianto, ché quel bello scoglio” (lo *scoglio* qui è Laura, difficile da raggiungere); RVF 171, vv. 5 - 6 “ché poria questa il Ren qualor piú agghiaccia / arder con gli occhi, et rompre ogni aspro scoglio”. In *Rime* 180 lo *scoglio* invece rappresenta qualcosa di resistente ma al contempo solo: la fedeltà mai vacillante osservata al conte è stata indistruttibile ma inutile, come una pietra che si erge sola, o un corpo inerte alla deriva. L’immagine così titanica e tragica

¹ Come per altro nota lo stesso Forni: nel saggio citato, a p. 168 elenca una sfilza di singole voci (e non di passi o accorgimenti stilistici) a suo dire appartenenti al lessico della poesia burlesca, tra le quali *stupenda*, *rubato*, *massime/massimamente*, *tramontana*, *innante*. Più che alla poesia burlesca a noi sembrano rinviare ad un registro medio-basso, di largo accesso. Anche in questi termini, la rivoluzione linguistica delle *Rime* è importante, forse ancora più importante perché motivata da esigenze espressive e non da *studium* retorico.

² *Rime* 178, *Rime* 179.

è molto efficace, anche in virtù del *climax* discendente per cui lo *scoglio* nella prima occorrenza è simbolo di forza, mentre nella seconda di solitudine e inutilità. In questo senso, la rima equivoca ai v. 9 e 13 è un tratto riuscito della sprezzatura al confine con l'imperizia tipicamente stampiana.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 2, *candida e pura*. La iunctura è in RVF 187, v. 5 “Ma questa pura et candida colomba”.

v. 3, *più salda e più dura*. In RVF 108, v. 6 *salda* è associato alla durezza del diamante: “un'immagine salda di diamante”; in RVF 146, v. 4 troviamo la dittologia “fondata e salda”.

v. 6, *s'assicura*. Nei *Fragmenta* il verbo assicurare significa “difendere”, o in senso figurato “rincuorare”. Col significato di “osare” lo troviamo in alcuni passi della *Divina Commedia*, per esempio in *Par.*, IV, vv. 133 - 134 “Questo m'invita, questo m'assicura / con reverenza, donna, a dimandarvi”.

v. 8, *ove l'imagin vostra altera siede*. A proposito di questo verso abbiamo riferimento nel commento a RVF 140. Cfr. vv. 1 - 4 “Amor, che nel penser mio vive et regna / e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene, / talor armato ne la fronte vène, / ivi si loca, et ivi pon sua insegna.”. Non bisognerà dimenticare però il più volte citato RVF 94. Cfr. vv. 1 - 2 “Quando giugne per gli occhi al cor profondo / l'imagin donna, ogni altra indi si parte”.

vv. 12 - 14, *Ma voi vedete ... al mio dolore*. Come si accennava in nota, il tema dell'incredulità di Laura è presente anche nel *Canzoniere*, senza però il surplus di malizia che vi inserisce la Stampa. Cfr. RVF 203, vv. 1 - 4 “Lasso, ch'i' ardo, et altri non me 'l crede; / sí crede ogni uom, se non sola colei / che sovr'ogni altra, et ch'i' sola, vorrei: / ella non par che 'l creda, et sí sel vede.”.

v. 13, *scoglio*. Per scoglio usato nel senso di corpo inerte, scorza segnaliamo dal *Furioso* “ma come sempre giunga in un diaspro / non può tagliar lo scoglio duro et aspro” (canto 10, ottava 104, vv. 7 - 8); “Il vedersi coprir del brutto scoglio / e gir serpendo, è cosa tanto schiva” (canto 43, ottava 99, vv. 1 - 2); ma cfr. anche *Purg.*, II, 132: “Correte al monte a spogliarvi lo scoglio / ch'esser non lascia a voi Dio manifesto”.

CLXXXII.

La vita fugge, ed io pur sospirando
trapasso, lassa, il più degli anni miei,
né di passarli ardendo mi dorrei,
a la cagion de' miei sospir mirando; 4

se non che non so punto il come o 'l quando
den le mie gioie dar luogo agli omei;
ché forse a poco a poco m'userei
ad andar le mie pene sopportando. 8

Anzi, misera, io so che sarà tosto,
ché per partenza o per cangiar volere
il fin de' miei piacer non è discosto. 11

E, perch'Amor mel faccia prevedere,
non è per questo il mio petto disposto
a poter tanta doglia sostenere. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 1, *La vita fugge*. Riprende l'incipit di RVF 272, "*La vita fugge e non s'arresta un'ora*".

v. 2, *trapasso*. Attraverso.

v. 4, *la cagion de' miei sospir*. Collaltino.

v. 5, *punto*. Affatto

v. 6, *den le mie ... omei*. Le mie gioie dovranno (*den*, "devono") lasciare spazio ai lamenti (*omei*).

v. 7, *m'userei*. Mi abituerai.

v. 10, *per partenza ... volere*. Baldacci¹: "sono intenzioni naturalmente attribuite al conte".

v. 12, *E, perch'Amor*. Ha valore concessivo, "E, benché Amore...".

Commento.

Si noterà come sia soltanto il v. 10 a collocare il sonetto all'interno della cornice narrativa che prevede la prossima partenza di Collaltino. La poesia è altrimenti una più ampia (e più propriamente lirica) riflessione sullo scorrere del tempo, e su come il tempo influenzerà la relazione tra l'io lirico e il conte. La predominanza dell'elemento lirico su quello narrativo è un tratto che accomuna *Rime* 182 a RVF 272, sonetto dal

¹ Baldacci 1957, note a p. 147.

quale la Stampa riprende l'incipit e il tema della *meditatio temporis*, e in cui si fa riferimento a Laura solamente nell'ultimo verso¹.

L'io lirico sente che la vita le sta inesorabilmente sfuggendo di mano, avvicinando così il momento dell'addio a Collaltino. Eppure non riesce a vivere appieno gli ultimi giorni di gioia, come paralizzata dalla paura che quel momento arriverà in un futuro indeterminato ma molto prossimo. La sovrapposizione e il contrasto tra un tempo inteso come *continuum* e la stasi ansiosa in cui si trova l'io lirico si riflette anche sulle scelte lessicali e compositive. I riferimenti al passare del tempo seguono un *climax* discendente per durata: si passa dalla *vita* del v. 1, agli *anni* del v. 2, al "poco a poco" del v. 7 che indica il passare delle settimane e dei giorni, al *tosto* del v. 9 che esplicita l'incombenza della partenza. Questo vertiginoso precipitare degli eventi si inserisce in un contesto dominato da forme verbali atemporali, prevalentemente infiniti e gerundi, che restituiscono invece l'idea di un tempo piatto, cristallizzato: *sospirando*, *passarli*, *ardendo*, *mirando*, *sopportando*, *cangiar* (sostantivato), *prevedere*, *poter*, *sostenere*. Si tratta di un altro modo con cui la Stampa esprime la sua particolare versione del *carpe diem*²: godere delle gioie dell'amore non è uno slancio vitale né un inno alla vita, ma un affannoso dimenarsi di gioia in gioia, e di dolore in dolore, per la paura che il futuro arrivi troppo presto.

In RVF 272 la *meditatio temporis* sfocia nella *meditatio mortis*: Petrarca immagina, in modo molto senecano, la "sfida" tra la vita e la morte come una corsa, dove la morte è alle spalle dell'io lirico ma si appresta ormai a raggiungerlo (v. 2, "e la morte vien dietro a gran giornate", che riprende la locuzione latina *magnis itineribus*, cioè rapidamente). Nel sonetto stampiano invece la morte non è direttamente chiamata in causa, anche se nelle *Rime* la poetessa paragona a più riprese la partenza di Collaltino alla morte³; la Stampa parla piuttosto di "fin de' miei piaceri", della fine del più dei suoi anni (v. 2), dei suoi anni migliori passati *sospirando* e *ardendo* per Collaltino, ed è una fine saldamente ancorata nel futuro e che amore le fa prevedere (v. 12): l'impressione è che nella sua apoteosi del "dramma dell'amore giovanile e femminile", come scrive Croce, la partenza dell'amato le ricordi (più che la morte) l'avvicinarsi della stagione meno adatta agli amori, cioè la *vecchiaia*. È un sentimento che non compare soltanto in questo sonetto. Tra quelli analizzati, si ricordi *Rime* 33, dove l'io lirico teme, dopo aver tanto desiderato Collaltino, che questi comincerà a desiderarla quando lei non avrà più l'età per amarlo:

¹ RVF 272, v. 14 "e i lumi bei che mirar soglio, spenti".

² Cfr. *Rime* 175, dove la Stampa dice di voler godere della presenza di Collaltino come fosse un cibo, e di volerne fare "scorta" in previsione della sua prolungata assenza.

³ Cfr. quanto la Stampa scriverà in *Rime* 196, vv. 1 - 3 "Ecco, Amor, io morirò, perché la vita / si partirà da me, e senza lei / tu sei certo ch'io viver non potrei".

Quando fia che vi vegga un dì pietose,
e duri la pietà vostra, e non manchi
tosto, come le lievi e frali cose?

O non fia, lassa, mai, o saran bianchi
questi crin prima, e quei sensi amorosi,
accesi or sì, saranno freddi e stanchi. (vv. 9 - 14)

Ma anche *Rime* 127, in cui un nuovo amore potrebbe salvare (dare *scampo*, v. 14) l'io lirico dallo spreco dei suoi anni migliori, persi desiderando Collaltino:

E, se questo non basta, un altro amore
si prenda, e lassi questo onde ora avampo,
e così vinca l'un l'altro dolore.

Perch'ogni fèra in selva, in prato, in campo
cerca per natural forza e vigore
di tentar ogni via per lo suo scampo. (vv. 9 - 14)

Nella seconda terzina la Stampa scrive che Amore le farebbe prevedere l'epilogo della relazione con il conte. L'immagine mescola un atteggiamento tipico degli innamorati (il fantasticare, in positivo o in negativo, sulle intenzioni dell'amato) ad una prosopopea vagamente classica, quasi Amore fosse uno di quei sogni premonitori che, secondo una tradizione arrivata almeno fino alla *Divina Commedia*, rivelano il futuro.

Il passo riprende in parte, per il tema, l'ultima terzina di RVF 272 ("veggio forrtuna in porto..."), ma andrà più che altro ricollegato ai versi finali di *Rime* 179 "sì ch'io non vegga con le luci scorte / quello ch'or col pensier atro e funesto / mi fa veder la mia spietata sorte.". È la dimostrazione che, come si metteva in luce in quel commento e in quelli a *Rime* 178 e *Rime* 180, è tipica della Stampa l'abitudine di immaginare e romanzare il futuro sulla base delle proprie ansie e delle proprie suggestioni. Potremmo considerare sonetti come *Rime* 182 l'ossatura (più scarna ma più delicata, meno greve) dei sonetti romanzo precedentemente citati.

Dal punto di vista stilistico-compositivo il sonetto, oltre alla già segnalata orditura che sovrappone le due diverse dimensioni temporali, presenta altri tratti degni di nota. La prima quartina presenta al suo interno richiami fonici e lessicali molto evidenti: si noti la ripetizione *sospirando/sospir* ai vv. 1 e 4 che apre e chiude la partizione, e l'insistita disseminazione fonica *sospirando, trapasso, lassa, passarli, sospir*. Le due

partizioni centrali sono legate dalla simmetria *non so/io so* ai v. 5 e 9. La ritrattazione con cui comincia la prima terzina (“Anzi, misera, io so...”) riprende uno stilema già petrarchesco, ma, come scrive il Forni

Nel Petrarca e nel Bembo il movimento spezzato della *correctio* è raro e si dispone sempre lungo una linea ascendente: “cortese no, ma conoscente et pia” (RVF 28, v. 85); “non rincresco a me stesso, anzi mi glorio” (RVF 131, v. 13); al limite può prospettare un crescendo in negativo [...]. Ma tra le *Rime* della Stampa non è davvero difficile trovare invece esempi di *correctio* in negativo”.¹

Nel caso specifico la *correctio* ritratta i contenuti dell’intera quartina precedente, aumentando il senso di ansia e immobilismo: ad ogni passo avanti sembrano seguire due passi indietro, ed è l’io lirico a ripercorrere a ritroso l’itinerario delle sue stesse illusioni (“*io so*”, v. 9).

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 4, *la cagion de’ miei sospir*. Cfr. *Rime* 1, vv. 6 - 8 “...de’ miei lamenti / spero trovar fra le ben nate genti / poi che la lor cagion è sì sublime”.

v. 5, *il come o ’l quando*. Cfr. RVF 23, v. 54 “ché perch’io non sapea dove né quando”; ma anche, come nota Badacci RVF 349, v. 7 “Sarei contento di sapere il quando”.

v. 6, *omei*. Il termine è una chiara reminiscenza boccaccesca, soprattutto del Boccaccio poeta. Il termine ricorre più volte nel *Filostrato* (Boccaccio 1964, vol. 2, pp. 17 - 228) e nella *Teseida* (cfr. Boccaccio 1964, vol. 2, pp. 253 - 664). Cfr. *Filostrato*, libro 4, ottava 110, v. 5 “caccia questi dolori e questi omei”; *Teseida*, libro 4, ottava 43, v. 4 “Fuggan da me e sospiri e gli omei”; libro 12, ottava 17, v. 6 - 7 “e ’l pianger e l’omei / si lasci star”.

v. 12, *E, perch’Amor mel faccia prevedere*. Cfr. RVF 203, v. 12 “ch’i’ veggio nel penser, dolce mio foco”.

¹ Forni 2011, pp. 172 - 173.

CLXXXVIII.

Quasi vago e purpureo giacinto,
che 'n verde prato, in piaggia aprica e lieta,
crescendo ai raggi del più bel pianeta,
che lo mantien degli onor suoi dipinto, 4

subito torna languidetto e vinto,
sì che mai non si vide tanta pièta,
se di veder gli usati rai gli vieta
nube, che 'l sol abbia coperto e cinto; 8

tal la mia speme, ch'ognor s'erger e cresce,
dinanzi a' rai de la beltà infinita,
onde ogni sua virtute e vigor esce. 11

Ma la ritorna poi fiacca e smarrita
oscura téma, che con lei si mesce,
che la sua luce tosto fia sparita. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *piaggia aprica*. Pianura esposta al sole.

vv. 3 - 4, *pianeta / ... dipinto*. Il sole, che lo onora dei suoi raggi.

v. 6, *tanta pieta*. Baldacci¹: “in questo caso, spettacolo che muove a pietà”.

v. 10, *la beltà infinita*. Di Collaltino.

v. 12, *Ma la ritorna*. Ha valore transitivo, “la fa tornare”. Il soggetto è “oscura tema” al v. 13: oscura preoccupazione, presagio. L’oggetto è la *speme* del v. 9.

v. 13, *che con lei si mesce*. Che si mescola alla speranza (lei).

v. 14, *che ... sparita*. “Non appena la luce del conte se ne va”, continuando la metafora Collaltino/sole.

Commento.

Il sonetto è un ampio paragone tra il giacinto, che appassisce senza i raggi del Sole, e la speranza dell’io lirico, che senza il calore del Sole/Collaltino, si vela di una “oscura tema” (v. 13). La poesia è intarsiata di rimandi letterari e più specificamente petrarcheschi che impreziosiscono un periodare grave e sostenuto, ricco di parallelismi e riprese lessicali interni. Per un’analisi più dettagliata delle reminiscenze letterarie rinviamo al capitolo dedicato.

¹ Baldacci 1957, note a p. 148.

Nelle quartine e nella prima terzina, che costituiscono un lungo periodo di undici versi, segnaliamo il piacevole contrasto tra la compostezza dello stile e la levità del paragone. Solitamente nelle *Rime* la partenza dell'amato porta con sé un clima pesante di invocazioni alla morte, ansie, pianti, guai, lamenti, sofferenze: qui invece si fa riferimento solo ad una languida mestizia, all'incupirsi della speranza¹, ed è tutto ingentilito dall'elegiaco accostamento floreale. Anche il paragone Collaltino/sole, molto inflazionato, acquista nel contesto quasi agreste una nuova capacità evocativa.

Ciò si accompagna ad una versificazione molto limata. Si contano numerose dittologie in prossimità della rima, con una consuetudine petrarchesca: "vago e purpureo", v. 1; "aprica e lieta", v. 2, dove gli aggettivi sono disposti secondo un ordine chiastico (*verde - prato - spiaggia - aprica*) in cui le parti nominali sono tra loro allitteranti; "languidetto e vinto", v. 5; "coperto e cinto", al v. 8, con allitterazione; "s'erge e cresce", v. 9; "virtute e vigor", v. 11 ancora in allitterazione, come, sempre nello stesso verso "onde ogni". Tra il v. 7 e il v. 8 troviamo l'*enjambement* "vieta / nube", che separa il predicato dal soggetto posposto, allo stesso modo in cui il soggetto posposto "oscura tema" è isolato al v. 13: si noti come, con un parallelismo, l'"oscura tema" sia l'equivalente della *nube*, solo fuor di metafora. I *colon* del paragone sono rinsaldati dalle riprese lessicali: *crescendo/cresce*, vv. 3 e 11; *bel/beltà*, v. 3 e 10; *raggi/rai/rai*, vv. 3, 7 e 10; e scavalcando nell'ultima terzina *torna/ritorna*, v. 5 e 12; le riprese in *variatio subito/tosto*, vv. 5 e 14; "languidetto e vinto"/"fiacca e smarrita". Quando i richiami non interessano il significato, vi sono comunque riecheggiamenti nel significante: *onor/ognor/ogni/vigor*, vv. 4, 9 e 11; *dipinto/dinanzi*, vv. 4 e 10. Le allitterazioni e i richiami fonici peraltro non si limitano al corpo dei versi ma interessano "in verticale" anche i rimanti: *pianeta/pieta*, vv. 3 e 6; *vinto/vieta* ai v. 5 e 7; *cinto/cresce*, vv. 8 e 9; *smarrita/sparita* ai vv. 12 e 14. Sempre restando ai rimanti, si notino le rime ricche *giacinto : cinto*, vv. 1 e 8; *cresce : esce*, vv. 9 e 11; *smarrita : sparita* vv. 12 - 14 (entrambe le voci iniziano col nesso *s + consonante*). Quella di rafforzare i paragoni con riprese lessicali/foniche che leghino i due *colon* è una prassi a cui la Stampa ricorre spesso: si veda ad esempio il caso di *Rime* 40, vv. 1 e 2 "Onde, che questo mar turbate spesso / come turba anco me la gelosia", dove la Stampa ripropone senza variazioni il verbo *turbare* in *concatenatio*, proprio per rimarcare il parallelismo. In *Rime* 188 la prassi si fa virtuosismo.

Nell'ultima terzina, la Stampa, con una tendenza tipica nelle *Rime*, si affida ai pronomi per riferirsi ad un termine chiave nel significato della terzina come *speme*, esplicitato al v. 9 ed al quale ci si riferisce al vv. 12 ("la ritorna") e 13 ("con lei").

¹ Che al v. 11 sarà velata di stanchezza e smarrimento, lo smarrimento di chi si muove tentoni, senza *luce*, (v. 14).

Al v. 12, l'uso transitivo del verbo *ritornare* è raro e probabilmente ispirato ad un luogo dei *Fragmenta* (RVF 8); parimenti petrarchesco è il *fiacca* sempre al v. 12. Non è petrarchesco invece *mesce* al v. 13, ed è una voce rara anche nella lirica petrarchista (un'attestazione si trova nelle *Rime* del Della Casa, sempre in posizione di rimante): solitamente usata in collocazioni che riguardano la mescolanza e la distribuzione dei liquidi (e.g. "mescere il vino"), qui sostituisce il più comune *mescola*.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *Quasi vago e purpureo giacinto*. Baldacci¹: "Con i versi che seguono, costituisce una similitudine di sapore vagamente classico; cfr. per es. "Purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit morens", Aen., IX, 435 - 436. Segnaliamo che un "caeruleos hyacinthos" compare anche nel passo del *De re rustica* di Columella, citato a proposito delle rose e delle viole nel commento a *Rime* 101 cui rinviamo. Il sonetto successivo, *Rime* 189, comincerà "Lassa, in questo fiorito e verde prato / de le delizie mie, fra sì fresca erba, / onde, la tua mercé, vo sì superba, / Amor, poi che 'l mio sol m'hai ritornato" con evidente ripresa da questo sonetto e altrettanto evidente riferimento ad una permanenza nel feudo di Collalto (o al ricordo dei tempi lì trascorsi).

v. 2, *piaggia aprica*. Cfr. RVF 303, v. 6 "valli chiuse, alti colli et piagge apriche".

v. 3, *ai raggi del più bel pianeta*. Cfr. RVF 50, vv. 29 - 30 "Quando vede 'l pastor calare i raggi / del gran pianeta al nido ov'egli alberga". Ricorda vagamente anche i danteschi "raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle" del primo canto dell'*Inferno*, cui forse rimanda anche lo *smarrita* del v. 12: senza la *luce* di Collaltino l'io lirico è perduta, come il pellegrino dantesco senza la luce divina.

v. 4, *che lo mantien degli onor suoi dipinto*. Il verso, icastico e originale è chiosato così da Baldacci: "i raggi del sole che quasi dipingono i petali del fiore". Per questo uso di *dipinto* la Stampa deve aver tratto ispirazione dalla *Commedia*, dove è spesso usato come rimante: *Purg.*, VII, vv. 79 - 81 "Non avea pur natura ivi dipinto, / ma di soavità di mille odori / vi facea uno incognito e indistinto."; *Purg.*, XXIX, vv. 74 - 75 "lasciando dietro a sé l'aere dipinto, / e di tratti pennelli avean sembante; *Par.*, IV, vv. 10 - 11 "Io mi tacea, ma 'l mio disir dipinto / m'era nel viso".

v. 5, *languidetto e vinto*. *Languidetta*, nel *Furioso*, è una rosa non colta e lasciata appassire. Cfr. *Furioso*, canto 24, ottava 80, vv. 4 - 6 "...languidetta come rosa / rosa non colta in sua stagion, sì ch'ella / impallidisca in su la siepe ombrosa".

v. 6, *sì che mai non si vide*. Cfr. RVF 270, v. 20 "E' non si vide mai...".

v. 7, *vieta*. Nel senso di "nasconde", è in RVF 322, v. 12 "Chi 'nnanzi tempo mi t'asconde et vieta".

v. 8, *nube*. In RVF 325, Petrarca paragona un cupo presagio di morte ad una nube. Cfr. vv. 72 - 75 "Fra tanti amici lumi, / una nube lontana mi dispiaque: / la qual temo che 'n pianto si resolve, / se Pietate altramente il ciel non volve.". Notare la solita corrispondenza, nella Stampa, tra le immagini petrarchesche della morte e le partenze di Collaltino.

v. 9, *tal la mia speme, ch'ognor s'erger e cresce*. Cfr. RVF 37, v. 108 "s'erger la speme"; ma anche *cresce* usato in dittologia in RVF 57, v. 2 "la speme incerta, e 'l desir monta et cresce".

v. 10, *beltà infinità*. Cfr. RVF 203, v. 5 "Infinita bellezza e poca fede".

¹ Baldacci 1957, note a p. 148.

v. 12, *la ritorna*. Nel commento abbiamo fatto accenno ad una reminiscenza petrarchesca per l'uso transitivo del verbo *ritornare*. In RVF 8, vv. 1 - 2, in un passo in cui Petrarca, come la Stampa, si riferisce al sole usando la parola *pianeta* leggiamo "Quando 'l pianeta che distingue l'ore / ad albergar col Tauro si ritorna", dove il verbo è usato alla forma riflessiva.

v. 12, *fiacca e smarrita*. Si è già detto a proposito della possibile origine dantesca di *smarrita*. Fiacco / fiaccato è usato in dittologia nei *Fragmenta* in RVF 74, v. 9 "et che' pie' miei non son fiaccati et lassi" e in RVF 137, v. 5 "Aspectando ragion mi struggo et fiacco".

v. 13, *si mesce*. Nel sonetto 41 delle *Rime* del Della Casa, il v. 11 recita: "o l'onda che Caribdi assorbe e mesce".

CXCIX.

Signor, ite felice ove 'l disio
ad or ad or più chiaro vi richiama
a far volar al ciel la vostra fama,
secura da la morte e da l'oblio; 4

ricordatevi sol come rest'io,
solinga tortorella in secca rama,
che senza lui, che sol sospira e brama,
fugge ogni verde pianta e chiaro rio. 8

Al mio cor fate cara compagnia,
il vostro ad altra donna non donate,
poi che a me sì fedel nol deste pria. 11

Sopra tutto tornar vi ricordate,
e, s'avien che fia quando estinta io sia,
de la mia rara fé non vi scordate. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 1 - 2, *ove 'l disio ... vi richiama*. In Francia.

v. 2, *ad or ad or più chiaro*. In modo sempre più manifesto. Grammaticalmente, *chiaro* è riferito a *disio*, ma è piuttosto l'io lirico a leggere sempre più chiaramente le intenzioni di Collaltino.

v. 7, *che sol sospira e brama*. Il solo che ella (la *tortorella*) sospiri e brami.

v. 8, *rio*. Fiume.

v. 13, *s'avien che fia*. Se accadrà. Forma un'involontaria rimalmezzo con *sia*.

Commento.

Il sonetto è l'ultimo saluto, malinconico ed amaro, dell'io lirico all'amato ormai deciso a partire per la Francia. Nella prima quartina la Stampa, sotto un tono apparentemente benaugurante e accomodante verso le decisioni del conte, nasconde la delusione per la propria impotenza sulla volontà di Collaltino. Si ricorderanno infatti le parole con cui, in *Rime* 158 l'io lirico provava a dissuadere l'amato dalle fatiche della guerra: "Perché tante fatiche e tanti stenti / fan la vita più dura, e tanti onori / restan per morte poi subito spenti." (vv. 9 - 11). Il conte invece, ingenuamente¹ fedele alla propria etica militaresca, decide di partire proprio per eternare la sua gloria sul

¹ Agli occhi della Stampa.

campo di battaglia. Anche la “secca rama” su cui l’io lirico, come “solinga tortorella”, trascorrerà il resto della sua vita dopo l’addio dell’amato contrasta con la vegetazione rigogliosa del feudo di Collalto descritta sempre in *Rime* 158: “Qui coglieremo a tempo e rose e fiori, / ed erbe e frutti, e con dolci concenti / canterem con gli uccelli i nostri amori.” (vv. 12 - 14): si tratta di una variazione sul grande tema fondativo di tutto il canzoniere stampiano, ovvero l’assenza di Collaltino come immagine della morte, in questo caso non solo dell’io lirico ma anche di tutto ciò che la circonda.

Nelle terzine la Stampa abbandona la metafora “avicola”¹. Il v. 9, in cui l’io lirico chiede all’amato di fare *compagnia* al proprio cuore, può sembrare in contraddizione con le quartine che insistevano invece sul tema dell’abbandono: tuttavia la Stampa torna a fare riferimento (vedi *Rime* 55 e *Rime* 56) alla fenomenologia amorosa neoplatonica secondo cui l’amato che non riama a sua volta porta dentro di sé il cuore dell’amante: infatti, come spiega il v. 10, il cuore dell’io lirico rimarrà solo se il conte regalerà il suo ad un’altra donna. L’ultima terzina chiude il sonetto tornando al tema iniziale della memoria dopo la morte, questa volta spostando il *focus* da Collaltino all’io lirico. Ancora una volta (abbiamo già citato *Rime* 158, ma in precedenza anche in *Rime* 91, vv. 9 - 11 “Quant’ei tutt’altri cavalieri eccede / in esser bello, nobile ed ardito, / tanto è vinto da me, da la mia fede.”) la Stampa contrappone l’eroismo militare del conte al proprio eroismo amoroso, ammonendo l’amato, e con lui i lettori (*Ricordatevi*, v. 4; *vi ricordate*, v.12; *non scordate*, v. 14) di continuare ad eternare la memoria anche del suo mito: un mito elegiaco e dimesso, di una *tortorella* che paradossalmente non sa “volar al ciel” come la fama dell’amato, ma pur sempre un esempio degno di essere ricordato.

Se le terzine di *Rime* 199 sembrano rinviare, per lessico e temi, a reminiscenze interne alle stesse *Rime*, nelle quartine la Stampa intreccia l’esempio di Petrarca e di Bembo con fonti più nascoste e inusuali per il suo canzoniere. L’identificazione dell’io lirico con un uccello che vede ormai lontano l’oggetto del desiderio ed anche il tono complessivamente triste ma non grave, ricordano il sonetto petrarcheschi RVF 311 *Quel rosignol, che sí soave piagne* e RVF 353, *Vago augelletto che cantando vai*: due sonetti molto vicini per tema a quello stampiano, ma ai quali la poetessa non sembra aver attinto per quanto riguarda il lessico. L’aggettivo *solinga*, non attestato nei *Fragmenta*, rinvia al sonetto 47 delle *Rime* del Bembo, un sonetto dichiaratamente ispirato a RVF 353 che recita “Solingo augello, che piangendo vai / la tua perduta e dolce compagnia”

¹ Si noti come la veste metaforica della seconda quartina in realtà interessi solo l’io lirico, giacché Collaltino, anche quando è contrapposto alla “tortorella”, continua ad essere *lui* (v. 7). È uno di quei casi in cui la Stampa non riesce a piegare la sua urgenza comunicativa a costruzioni formali che, per contrasto, sembrano troppo artificiose.

(vv. 1 - 2) dove ritroviamo la metafora agricola ed anche il termine *compagnia*, che la Stampa utilizza al v. 9. Tuttavia, il *tortorella* e il “secca rama” del v. 6 sono due spie patenti di un’ispirazione che non si limita al riuso di stilemi petrarcheschi.

Innanzitutto la tortora che non smette di piangere appollaiata su di un ramo riporta alla mente un passo virgiliano tratto dalla prima egloga: “Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo.”¹ Ma l’immagine della “solinga tortorella” suggerisce una certa familiarità della Stampa anche con i repertori dei bestiari medievali e la simbologia cristiana. La tortora “consacrata a Demetra oltre che ad Afrodite, ha condiviso fin dall’antichità vari simboli con la colomba”, tra i quali i due principali della “castità vedovile” e la “propensione alla solitudine”². L’animale compare già nei bestiari più antichi, come il *Fisiologo* (II - IV sec. d. C)³, il *Bestiario d’Amore* di Richard de Fournival⁴ e il *Bestiario Valdese*, che fa della tortora il simbolo dell’anima rimasta vedova spiritualmente, “vedova di Cristo” e dunque peccatrice⁵. Il bestiario di Gervasio invece, ne parla come di un uccello “che stupisce per la lealtà. Perso il compagno, altro non vuole, casta vuol restare, aspettando che il maschio ritorni. [...] In quel pensiero è il suo conforto, casta fino alla morte si mantiene.”. Tutti questi significati simbolici si ritrovano condensati nelle quartine di *Rime* 199.

Meno probabile che la Stampa fosse a conoscenza di rappresentazioni poetiche tardo-duecentesche della *tortora*, esemplate sui bestiari ma dotate di una loro precisa iconografia. Ne segnaliamo comunque due per via del loro grado di somiglianza con il testo stampiano: più che di un effettivo confronto con i testi duecenteschi, si tratta di segni di un comune sostrato culturale e del riuso da parte della poetessa di un sapere diffuso e forse anche di una tradizione orale. Il ramo secco e, in opposizione, la fuga dalla vegetazione e la fuga dall’acqua, ritornano così come le ripropone anche la Stampa, nelle *mosse* dell’*Acerba* di Cecco d’Ascoli, e in uno dei sonetti del *Bestiario Moralizzato di Gubbio*, una raccolta anonima di 64 sonetti del XIII secolo, ciascuno dedicato ad un animale dal valore simbolico, tra cui uno dedicato alla *tortorella* (il numero 35).

Le sestine di Cecco d’Ascoli dedicate alla tortora sono tratte dal Libro 3, capitolo 10, vv. 73 - 78⁶. Evidenziamo in corsivo le somiglianze con *Rime* 199:

¹ Virgilio, *Bucoliche*, egloga 1, v. 58.

² Alfredo Cattabiani, *Volario*, Milano, Modadori, 2001, pp. 334 - 336.

³ *Il Fisiologo*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1975.

⁴ Richard de Fournival, *Il Bestiario d’amore*, a cura di Francesco Zambon, Luni editrice, 1999.

⁵ La fonte, così come per le citazioni dal bestiario di Gervasio che seguiranno, è sempre il *Volario* di Cattabiani.

⁶ Cecco d’Ascoli, *L’Acerba*, con prefazione note e bibliografia di Pasquale Rosario, Lanciano, Carabba Editore, 1916

La tortora, per sé sola piangendo
vedova di compagno in *secco legno*,
in loco pur deserto va querendo;
non s'accompagna mai, poi che lo perde;
di bere acqua chiara prende sdegno;
già mai non sta né canta in ramo verde.

Queste invece le quartine del sonetto 35 del bestiario eugubino:

De ke t'alegri, anima taupinella,
ke ài offeso a l'alta signoria?
Vedi l'axenplo de la *tortorella*,
quando à perduta la sua *compania*:

non se pon maio en verde ramitella,
né d'acqua c[h]iara maio non bevaria;
sta dementica, conmo vedovella,
de lodore e de la orlosia¹.

Va segnalato che quello di *Rime* 199 non è l'unico caso di autorappresentazione esemplata sui bestiarì. In *Rime* 208 per esempio, la Stampa si paragona alla *salamandra* ed alla *fenice*, altri animali dalla straordinaria fortuna simbolica: “Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco, / qual nova salamandra al mondo, e quale / l'altro di lei non men stranio animale, / che vive e spira nel medesimo loco. // Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco...” (vv. 1 - 5). Sia la salamandra sia la fenice compaiono però anche nei *Fragmenta*: soprattutto per la descrizione della salamandra, la Stampa sembra proprio rifarsi ai versi del Petrarca e non ai bestiarì, che la dipingono l'animale come un emissario demoniaco: cfr. RVF 207 vv. 40 - 41 “Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme: / stranio cibo, et mirabil salamandra”².

Anche la *iunctura* “secca rama”, di per sé non troppo marcata, sembra spingere verso un'altra fonte, questa volta tutta letteraria, pre-petrarchista ed insolita per le *Rime*. La canzone *Naturalmente ogni animale ha vita*³ di Cino da Pistoia discute del tema della

¹ Maria Romano, *Il “Bestiario moralizzato”*, in *Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di Filologia romanza dell'Università di Firenze*, Milano-Napoli, Ricciardi 1978, pp. 721-888.

² Così invece il ritratto della salamandra nel sonetto 60 del bestiario eugubino: “La salamandra tanto è venenosa / ke·lli poma de li albori invenena / là ove sale, sì è nequitosa / e de mortalissimi omori plena. // Sua conversione è dubitosa: / ov' à demora, dà tormenti e pena. / La dura salamandra vitiosa / è lo Nemico ke a morir ne mena.”. (vv. 1 - 8).

³ Mario Marti la colloca tra le “Rime Dubbie” di Cino da Pistoia in *I poeti del Dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze, 1969, p. 881.

virtù: di come essa nasca nel cuore degli uomini, di come la virtù dell'*Amor* sia più nobile rispetto alle virtù legate al denaro, di come chi viva senza virtù sia destinato a morire senza che nessuno si premuri di ricordarlo: “lo qual, se con vertute non s’aita / d’aver eterna vista / Morte, come non fosse, lo dilegua” (vv. 4 - 6): il tema è dunque molto vicino a quello della prima quartina di *Rime* 199. Se si prosegue con la lettura della canzone, i vv. 20 - 24 recitano “Nel mondo no è diletto / maggior che ’l suon de la verace fama (*la fama dovuta all’amore, ndr.*) / che rende l’uomo di glorioso aspetto: / però chi no la imbrama / sta come in bel giardin la *secca rama*.” (cfr. *Rime* 199, v. 6 “solinga tortorella in *secca rama*”). È molto probabile che si tratti di una coincidenza: ribadiamo che la iunctura non è così significativa o caratterizzante, tuttavia resta la suggestione: potrebbe essere stata la canzone ciniana ad innestare nell’immagine della *tortorella* il tema del ricordo delle proprie gesta e della fama, che domina l’intero sonetto della Stampa ma che invero non sarebbe incluso nella simbologia dell’animale prescelto.

Dal punto di vista dello stile, la Stampa insiste molto sulle allitterazioni, che dissemina quasi in ogni verso: v. 3 “volar ... vostra” e “far ... fama”; v. 5 “ricordatevi ... rest’io”; v. 6 “solinga ... secca”; v. 7 “senza ... sol sospira”; v. 9 “cor ... chiara compagnia”; v. 10 “donna ... donate”; v. 12, forse non intenzionale, “tutto tornar”. Soprattutto nelle quartine si contano numerose figure di suono: al v. 1, *ite, felice* e *disio* in stretta successione presentano tutte l’accento tonico sulla *i*; al v. 2, *chiaro* e *richiama* sarebbero allitteranti se non fosse per l’uso del prefisso *ri-*; in generale, forse con intento onomatopeico per via della menzione della *tortorella*, il suono *-r-* riverbera continuamente nelle prime due partizioni (*signor, ad or ad or, chiaro, richiama, far, volar, vostra, sicura, morte, ricordatevi, rest’io, tortorella, rama, sospira, brama, verde, chiaro rio*).

Nei rimanti, la rima A e la rima C condividono la vocale tonica, così come la rima B e la rima D. Segnaliamo la rima derivativa ai vv. 12 e 14, *ricordate* : (non vi) *scordate*.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 2, *ad or ad or*. Il nesso è attestato anche nei *Fragmenta*. RVF 147, v. 3 “trapassa ad or ad or l’usata legge”; RVF 169, v. 3 “ad ora ad ora a me stesso m’involo”; RVF 346, “e parte ad or ad or si volge a tergo.”.

v. 3, *a far volar in ciel*. Cfr. RVF 360, vv. 137 - 138 “da volar sopra ’l ciel l’avea dat’ali / per le cose mortali”.

v. 7, *sospira e brama*. La dittologia è nell’incipit di Rvf 257, “In quel bel viso ch’io sospiro e bramo”. Nello stesso sonetto, il v. 8 recita “o come novo augello al visco in ramo”, riferito al cuore rapito da Laura: è un’altra possibile influenza per l’immagine della seconda quartina.

v. 9, *cara compagnia*. In RVF 222, le amiche di Laura rimpiangono la “dolce compagnia” (v. 6) della donna, che non si trova con loro. In Rvf 300, forse una memoria petrarchesca più decisiva, nelle terzine si legge “Quanta invidia a quell’anime che ’n sorte / àno or sua santa et dolce compagnia / la qual io cercai sempre con tal brama! // Quant’a la dispietata et dura Morte, / ch’avendo spento in lei la vita mia, / stassi né suoi begli occhi, et me non chiama!”.

v. 13, *estinta*. Il verbo estinguere non si trova nei *Fragmenta* con il significato di “morire”, ma lo usa in questo senso Della Casa nel sonetto 35 delle sue *Rime*: “mentr’io colore a le mie carte aspergo / caduco, e temo estinto in breve fia”.

CC.

Al partir vostro s'è con voi partita
ogni mia gioia ed ogni mia speranza,
l'ardir, la forza, il core e la baldanza,
e poco men che l'anima e la vita: 4

e restò sol, più che mai fosse ardita,
l'importuna ed ardente disianza,
la quale in questa vostra lontananza
mi dà, misera me! doglia infinita. 8

E, se da voi non vien qualche conforto
o di lettera o di messo o di venire,
certo, signor, il viver mio fia corto; 11

perché in amor non è altro il morire,
per quel ch'a mille e mille prove ho scorto,
che aver poca speranza e gran disire. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 3, *baldanza*. Fiducia nelle proprie forze.

v. 5, *più che mai fosse ardita*. Più viva e forte che mai.

v. 6, *l'importuna ed ardente disianza*. Il desiderio di rivedere Collaltino, oltre che ardente, è definito *importuno*, nel significato di “ciò che rende insofferente ed indisponente chi lo prova”, ed anche “ciò che prevarica la volontà di chi subisce l'azione” e dunque “prepotente, prevaricante”. Con questo significato l'aggettivo compare nei *Fragmenta*, cfr. RVF 235, vv. 1 - 4 “Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio, / et ben m'accorgo che 'l dever si varcha, / onde, a chi nel mio cor siede monarca, / sono importuno assai più ch'i' non soglio.”.

v. 10, *venire*. Il verbo è sostantivato ed indica un possibile ritorno del conte.

vv. 12 - 14, *perché ... e gran disire*. “Perché la morte per amore, in fin dei conti, non è altro che avere poche speranze ed un grande desiderio, come ho sperimentato nel corso della mia vita”.

Commento.

Rime 200 è il primo sonetto in cui la Stampa parla della seconda partenza di Collaltino per la Francia come di un fatto compiuto. Il fatto che il sonetto sia esattamente il numero 200, e che simmetricamente il sonetto numero 100 parli del primo arrivo in Italia dell'amato (*O beata e dolcissima novella*), suggerisce che

perlomeno la successione delle prime 200 liriche risponda ad un ordito prestabilito, da far risalire alla volontà della poetessa.

Proprio l'avvenuta partenza del conte sembra far riflettere la Stampa con una maggiore lucidità e disincanto riguardo il proprio destino. L'assenza dell'amato lungo il corso delle *Rime* ed in particolare nei "sonetti epistolari" ha sempre evocato nella poetessa immagini di morte ("io prego morte avara / che venga in vece sua, poi ch'ei non viene, a trarmi fuor di tema e vita amara", *Rime* 99, vv. 9 - 11), mentre ora che la temuta partenza è un fatto passato, l'io lirico dice di essere "quasi morta" e "quasi senz'anima", ma non del tutto: "Al partir vostro s'è con voi partita ... poco men che l'anima e la vita" (vv. 1 e 4). Infatti, nell'ultima terzina la Stampa sembra "aver fatto i conti" con la realtà, ed è ora in grado di valutare la sua storia d'amore con Collaltino al di là delle iperboli poetiche con le quali l'ha valutata fino a quel momento: nonostante il breve passaggio del v. 11, quella che lei ha sempre chiamato "morte d'amore", ora fuor di metafora non è altro che il doloroso contrasto tra il suo smisurato desiderio e la poca speranza di vederlo un giorno esaudito ("non è altro il morire ... che aver poca speranza e gran disire", vv. 12 - 14). Ciò nonostante, quasi smentendo sé stessa, dopo una prima quartina dedicata alle cose perdute (tra le quali la *speranza*, v. 2), e la seconda dedicata a ciò che ancora le rimane (la *desianza* e la *doglia*), la Stampa non può fare a meno di cullare ancora il sogno di un ritorno di Collaltino.

Si noti come il *conforto* che ella cerca dall'amato, a differenza di ciò che accade nei *Fragmenta* non è qualcosa di immateriale, un ricordo, un pensiero (cfr. RVF 127, vv. 100 - 103 "al celato amoroso mio pensiero, / che dí et nocte ne la mente porto, / solo per cui conforto / in così lunga guerra ancho non però") ma qualcosa di molto concreto, una lettera, un messaggero o l'intera sua persona, come esprime, in *climax* ascendente al v. 10: proprio in virtù di questo desiderio di concretezza, anche la "morte", nella terzina successiva, sarà riportata, come abbiamo visto, entro una dimensione più concreta e tangibile.

Da un punto di vista stilistico, il sonetto ha un incedere discorsivo, quasi prosastico (cfr. passaggi come "la quale in questa" del v. 7), ed il lavoro sul ritmo dei versi e sul significato è ridotto al minimo. Al v. 1 gli elementi del verso sono disposti in chiasmo "partir - vostro - voi - partita": è *partita* si contrappone al *restò* del v. 5, sempre in apertura di partizione; l'infinito sostantivato *partir* è invece l'opposto del *venire* del v. 10. Tra i rimanti, segnaliamo la rima desinenziale in *-anza*. *Disianza* il termine più marcato dell'intero sonetto, obbedisce ad un gusto per il "suffissame transalpino" poco

gradito al Petrarca¹: potrebbe non essere casuale l'uso di un termine di derivazione francese in un sonetto che parla della partenza per la Francia di Collaltino, ma potrebbe trattarsi anche di uno dei tratti tipici della versificazione stampiana, ovvero quello di sperimentare nuove soluzioni lessicali in posizione di rima.² Tutte le restanti rime del sonetto sono abbastanza facili o desinenziali: ai vv. 1 e 5 rimano *partita* e *ardita*, due participi dai verbi *partire* ed *ardire*; la rima *venire* : *morire* dei vv. 10 e 12 è ancora desinenziale; la rima C *conforto* : *corto* : *scorto*, presenta una rima ricca ai vv. 11 - 13 ed è prelevata dalle terzine di RVF 139.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

v. 1, *Al partir vostro s'è con voi partita*. Il verso ricorda vagamente RVF 209, v. 2 “partendo onde partir giamai non posso”.

v. 2, *ogni mia gioia ed ogni mia speranza*. Cfr. RVF 250, v. 8 “che (*il cuore, ndr.*) di gioia et di speme si disarme.”.

v. 3, *baldanza*. Il termine compare come rimante nella canzone RVF 73, in una strofa che cotrappone speranza e desiderio: vv. 76 - 82 “Lasso, che disiendo / vo quel ch'esser non puote in alcun modo, / et vivo del desir fuor di speranza: / solamente quel nodo / ch'Amor cerconda a la mia lingua quando / l'umana vista il troppo lume avanza, / fosse disciolto, i' prenderei baldanza”.

v. 4, *disianza*. Il termine come si diceva non è petrarchesco, ma compare tre volte nel *Paradiso* dantesco (*Par.*, XXII, v. 65; *Par.* XXIII, v. 39; *Par.*, XXXIII, v. 15).

v. 8, *doglia infinita*. Cfr. RVF 301, v. 11 “son fatto albergo d'infinita doglia”.

v. 11, *certo, signor, il viver mio fia corto*. Il tema del contrasto tra una vita breve e una speranza lungi ancora dal concretizzarsi è molto indagato nei *Fragmenta*. Cfr. RVF 15, v. 6 “al camin lungo et al mio viver corto”; RVF 88, vv. 1 - 2 “Poi che mia speme è lunga a venir troppo, / et de la vita il trappassar sí corto”; RVF 244, v. 14 “perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto”.

v. 13, *a mille e mille*. Cfr. RVF 53, v. 64 “ti scopre le sue piaghe a mille a mille”.

¹ Contini parla di “spietata soppressione del suffissame transalpino” da parte del poeta nei suoi *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, oggi leggibili in Petrarca 2011.

² Cfr. il capitolo *Temi e stile* dell'*Introduzione*.

CCVIII.

Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,
qual nova salamandra al mondo, e quale
l'altro di lei non men stranio animale,
che vive e spira nel medesimo loco. 4

Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco
viver ardendo e non sentire il male,
e non curar ch'ei che m'induce a tale
abbia di me pietà molto né poco. 8

A pena era anche estinto il primo ardore,
che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento
fin qui per prova, più vivo e maggiore. 11

Ed io d'arder amando non mi pento,
pur che chi m'ha di novo tolto il core
resti de l'arder mio pago e contento. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *salamandra*. Baldacci¹: “si credeva che tale animale vivesse, come nel suo elemento naturale, nel fuoco.”

vv. 3 - 4, *l'altro di lei ... loco*. Con tutta probabilità la Stampa parla della fenice, che rinasce dalle ceneri del suo corpo bruciato. Il “medesimo loco” è il *foco* del v. 1, lo stesso “habitat” della salamandra secondo i bestiari. Questa è l'interpretazione di Baldacci e anche nostra, tuttavia non ci sentiamo di escludere a priori una seconda ipotesi: “vive e spira” potrebbe non significare “vive e respira” ma “vive e muore”, e “nel medesimo loco” varrebbe per “nello stesso istante”. La fenice infatti, muore e rinasce (nel verso i due verbi sarebbero in *usteron proteron*) nel medesimo momento.

v. 5, *gioco*. Gioia, come nei *Fragmenta*.

v. 6, *viver ... male*. Il verso è citato nel *Fuoco* di D'annunzio, per bocca di Stelio Effrena: “Io so di lei un verso magnifico: *viver ardendo e non sentire il male*”.

v. 7, *ei che m'induce a tale*. Colui che mi porta in una tale situazione, dunque Amore.

v. 9, *A pena era anche estinto*. Si era da poco esaurito.

v. 10, *che accese l'altro Amore*. Farnetti, in Farnetti 2014, a nostro modo di vedere sbagliando, scrive “il soggetto (di *accese*, ndr.) è sempre Amore, l'*ei* del v. 7”. Non credo ci sia bisogno di cercare il sogg. al v. 7, giacché è espresso, ed è *Amore*. *Altro* non è da riferire ad *Amore* ma ad *ardore* del v. 9. La parafrasi dei vv. 9 - 10 è dunque “Si era da poco esaurito il primo ardore quando Amore accese l'altro”.

¹ Baldacci 1957, note a p. 153.

v. 11, *per prova*. Per esperienza.

Commento.

In questo sonetto, il secondo amore per Bartolomeo Zen offre lo spunto alla Stampa per una riflessione sulla sua condizione di donna amante. *Rime* 208 è il manifesto di un amore come sentimento impossibile da rinnegare ed abbandonare nonostante gli sforzi, una sorta di *loco* che è toccato in sorte senza che ciò sia dipeso dalla volontà di chi lo abita, una patria spirituale e interiore della quale si conoscono le *delizie* (v. 5) ma anche il *male* (v. 6), e che insegue il soggetto amante ovunque egli/ella sia diretto. Il fuoco dell'amore infatti brucia sia chi, come la *salamandra*, lo frequenta e ci vive dentro; sia chi, come la fenice, crede di abbandonarlo con la propria morte (da intendere qui in senso metaforico come la fine di un sentimento) ma vi si ritrova di nuovo coinvolto nel momento in cui rinasce dalle proprie ceneri: ceneri che, nel caso della Stampa, conservano lo spirito di una donna che ha amato follemente, e che quindi non possono che riportare in vita una donna destinata ad amare ancora, e forse con un trasporto "più vivo e maggiore" di quello riservato a Collaltino (v. 11)¹.

E davvero in questo secondo amore per Bartolomeo la Stampa, come nel celeberrimo verso virgiliano, "riconoscere i segni dell'antica fiamma", anche nei suoi aspetti peggiori. Già in questo sonetto, tra i primi a menzionare esplicitamente il nuovo amore (v. 10), non c'è nulla che lascia pensare che l'oggetto del desiderio ricambierà il sentimento dell'io lirico; e poi, come nella storia con Collaltino, l'amore è sempre *voluptas dolendi*, sopportare e fronteggiare le fatiche, nella speranza che questo dolore acuto (che l'io lirico invero sente eccome) finisca e si sciolga nella pietà accogliente dell'amato. Fintantoché l'amato non ricambia il suo sentimento, la Stampa si accontenta di dare tutta sé stessa senza preoccuparsi di ricevere in cambio nulla: in *Rime* 208 l'io lirico conserva lo slancio, l'ardore dei primi sonetti scritti per Collaltino, solo che li cala all'interno di un sentimento più maturo, e la sua fierezza è meno arrembante e più solenne (v. 12 "Ed io d'arder amando non mi pento"). Ciò che manca, rispetto a quei primi sonetti, è forse una generica sensazione di fiducia, che viene sostituita da una stoica accettazione del dolore: le prime due quartine, così retrospettive ed amare, danno l'idea di un passato che sta per ripetersi senza che l'io lirico abbia la possibilità di cambiarlo; ella può solo di accettarlo più serenamente sulla scorta dell'esperienza fatta. In particolare, il *tricolon* di infiniti della seconda quartina "viver ... non sentire ... non curar" inquadra il nuovo sentimento in una dimensione disincantata e indolente che, senza tenere conto di tutte le sofferenze patite amando

¹ In *Rime* 221 quella che qui è una certezza è però un'ipotesi "Un foco eguale al primo foco io sento, / e, se in sì poco spazio questo è tale, / che de l'altro non sia maggior, pavento." (vv. 9 - 11).

Collaltino, potrebbe sembrare quasi ascetica; allo stesso modo, la martellante insistenza sull'*ardore* e sul verbo *ardere* (*ardendo*, v. 6; *ardore*, v. 9; *arder*, v. 12; *arder*, v. 14; ed un nuovo *ardore* si nasconde dietro all'*altro* del v. 10, e il “vivere nel fuoco” del v. 1 rimanda sempre a qualcosa che *arde*) ha un valore quasi anestetizzante, una troppa sofferenza che risolve in nessuna sofferenza.

Il verso più celebre di questo sonetto, “viver ardendo e non sentire il male” (v. 6), condensa in un endecasillabo ciò che la Stampa scriveva di Collaltino nella prima terzina di *Rime* 32: “perché nasce virtù da questa pena, / che ’l senso del dolor vince ed abbaglia, / sì che o non duole, o non si sente appena.” (vv. 9 - 11). Ma proprio nella differenza tra la saggezza composta, aforistica e lapidaria del v. 6 di *Rime* 208 e l’energica fiducia della vibrante terzina di *Rime* 32¹ sta tutta la differenza tra l’amore per Bartolomeo e quello per Collaltino. Citiamo questi versi anche per provare a smentire chi, come Bianchi 2013, vede delle differenze sostanziali tra l’amore per Collaltino e quello per Bartolomeo. A p. 68, Bianchi parla di un secondo amore “intransitivo”, assoluto, che quasi prescinde dall’oggetto del desiderio, a differenza dell’amore per Collaltino, molto più circostanziato. A nostro avviso l’importanza del “secondo amore” è invece tutta racchiusa nel fatto che *esiste*: Bartolomeo è una presenza che costringe fin da subito a parlare a proposito delle *Rime* di un canzoniere originale rispetto al canone, ma né lui come personaggio, né il sentimento che la Stampa prova per lui sono in grado di costituire un degno contraltare all’amore per Collaltino². Si tratta, al più, di un “incidente di percorso”³ dentro la storia più grande tra la Stampa e Collaltino: o perlomeno così appare, ma va considerato che alle *Rime* come le si legge nella *princeps* manca una sistemazione finale da parte della poetessa, e non si può escludere che, se non fosse morta prematuramente, la Stampa avrebbe scritto ancora a proposito di questo secondo amore. Anche da un punto di vista strettamente letterario, non ci sono peculiari caratteristiche nei contenuti o nello stile che distinguano i sonetti di Bartolomeo da quelli di Collaltino. Non vuole essere questo un giudizio di “minor valore” a proposito delle liriche dedicate a Bartolomeo, anzi, ma solo rendere conto della continuità dei toni del canzoniere stampiano: chi leggesse, ad esempio, *Ben si convien, signor, che l’aureo dardo*, senza accorgersi che si tratta di un

¹ È significativo che in *Rime* 208 non compaia la parola *virtù*, a differenza di *Rime* 32, quasi quella di un amore virtuoso sia una delle iniziali illusioni che l’esperienza a cancellato. Il sostantivo è sostituito da *delizie* (v. 5), nel quale leggiamo una sfumatura più sensuale.

² Anzi, l’unica vera differenza è che in alcuni sonetti, ad esempio *Rime* 218 e *Rime* 219, la Stampa ci parla degli scrupoli religiosi di Bartolomeo, il quale è restio a concedersi pienamente al desiderio amoroso: un tratto della sua personalità che lo distingue dal conte di Collalto.

³ Come già ricordato altrove, all’altezza del 1554 (cioè della morte della Stampa) il rapporto tra le poesie per Collaltino e quelle per Bartolomeo è di circa 200 (senza contare *Capitoli* e *Madrigali* e poesie d’occasione) a 15.

sonetto acrostico in cui le iniziali di verso compongono la stringa “BARTHOLOMEO ZEN”, potrebbe benissimo scambiarlo per un sonetto dedicato al conte di Collalto.

Ad accomunare l’amore per il conte a quello per Bartolomeo è infine anche il v. 13, dove la Stampa ritorna, per descrivere la fenomenologia del suo sentimento, alla casistica neoplatonica (e petrarchesca) secondo cui il cuore dell’amante non corrisposto abita nel corpo dell’amato.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 1, *Amor m’ha fatto tal che vivo in foco*. Cfr. RVF 321, vv. 6 - 7 “ov’è il bel viso, onde quel lume venne / che vivo et lieto, ardendo mi mantenne?”. La ripresa è significativa perché il sonetto petrarchesco comincia citando la *fenice*, come farà la Stampa al v. 3: “È questo ’l nido in che la mia fenice / mise l’aurate et le purpuree penne”.

v. 2, *nova salamandra*. Cfr. RVF 207, vv. 40 - 41 “Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme: / stranio cibo, et mirabil salamandra”.

v. 4, *vive e spira*. Farnetti¹ segnala RVF 286, v. 4 “et viva, et senta, et vada, et ami, et spiri”, ma vedi anche in Della Casa, *Rime*, 33, v. 3 “e parla e spira”.

v. 5, *delizie*. Così Farnetti²:

Il sostantivo, oltretutto plurale, a un tempo troppo materiale e troppo mistico per appartenere al vocabolario dei Fragmenta, si trova non per caso da un lato nell’Ariosto comico (per es. *Furioso*, canto 6, ottava 45, v. 5 “Alcina in gran delizie mi tenea”, e canto 7, ottava 27, vv. 5 - 6 “Or sino agli occhi ben nuota nel golfo / de le delizie et de le cose belle”), dall’altro nel Dante purgatoriale (*Purg.*, XXIX, vv. 29 - 30 “avrei quelle ineffabili delizie / sentite prima”) e nella Colonna più spirituale (Colonna, *Rime Sacre e Morali*, 195, vv. 9 - 10 “Ei volentier vien nosco, e festa e gioia / sente, e le vere sue delizie, quando”).

v. 5, *gioco*. Per gioco nel senso di “gioia” cfr. RVF 175, v. 4 “che l’amor mi fe’ dolce, e ’l pianger gioco”.

v. 6, *vivere ardendo e non sentire il male*. Farnetti a proposito di questo verso cita una serie di fonti spesso sfocate, in quanto muovono dalla sola identità nel lessico³. Crediamo che la più decisiva sia quella di Vittoria Colonna “scorger i raggi, né sentir l’ardore” (*Rime Sacre e Morali*, 106, v. 10). Come abbiamo visto nel v. 1, l’immagine del “vivere nel fuoco” gode di molta fortuna anche nei *Fragmenta*.

v. 7, *e non curar ch’ei che m’induce a tale*. “A tale” è in punta di verso in RVF 109, v. 5 “Ivi m’acqueto; et son condotto a tale”. Tuttavia le quartine di *Rime* 208 conservano, anche in chiave contrastiva, una qualche memoria delle quartine del sonetto petrarchesco: “Lasso, quante fiate Amor m’assale, / che fra la notte e ’l dí son piú di mille, / torno dov’arder vidi le faville / che ’l foco del mio cor fanno immortale. // Ivi m’acqueto; et son condotto a tale, / ch’a nona, a vespro, a l’alba et a le

¹ Farnetti 2014, p. 268.

² *Ibid.*

³ Per esempio “Per non sentire il male, RVF 356, v. 3 “di dirle il mal ch’i’ ò sentito et sento”. Il lessico sarà pur simile ma il concetto è l’esatto contrario.

squille / le trovo nel pensier tanto tranquille / che di null'altro mi rimembra o cale.”. Si notino soprattutto i vv. 3 - 4, che parlano dell'amore come un fuoco che brucia il cuore, e i vv. 7 - 8, in cui l'io lirico si dice dimentico del mondo.

v. 9, *estinto*. Sulle reminiscenze dell'acasiane di questo participio valgono le stesse considerazioni fatte per *Rime* 199, v. 13. Rinviamo alla lettura del commento al sonetto.

vv. 9 - 10, *A pena era ... accese l'altro Amore*. Il verbo *accese* (ma tutta la situazione descritta nella prima terzina) rinvia significativamente a RVF 271, l'unico sonetto dei *Fragmenta* in cui Petrarca fa menzione di una possibile nuova fiamma che non è Laura. Cfr. RVF 271, vv. 5 - 8 “Non volendomi Amor perdere anchora, / ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso, / et di nova é sca un altro foco acceso, / tal ch'a gran pena indi scampato fôra.”.

v. 11, *per prova*. Non si può non ricordare almeno RVF 1, v. 7 “ove sia chi per prova intenda amore”.

v. 11, *più vivo e maggiore*. Il rinvio è un poco distante, ma se vi si vuole leggere intenzionalità da parte della Stampa è scopertamente antifrastico: in RVF 119, v. 66, l'io lirico china la fronte davanti alla Gloria “sentendo novo dentro maggior foco”, il fuoco della Virtù.

v. 12, *non mi pento*. Questo emistichio di verso riprende *Rime* 154, v. 8 “che perciò di seguirti non mi pento.”. Per le reminiscenze petrarchesche rinviamo dunque al commento di *Rime* 154.

v. 14, *resti de l'arder mio pago e contento*. La stessa dittologia è in Bembo, *Rime*, 114, v. 4 “tennimi almen di lui pago e contento.”. Un'altra possibile fonte è *Trionfo d'Amore*, capitolo 3, vv. 137 - 8 “gli occhi, ch'accesi d'un celeste lume / m'infiamman sì ch' i' son d'arder contento.”.

CCIX.

Io non veggio giamai giunger quel giorno,
ove nacque Colui che carne prese,
essendo Dio, per scancellar l'offese
del nostro padre al suo Fattor, ritorno, 4

che non mi risovenga il modo adorno,
col quale, avendo Amor le reti tese
fra due begli occhi ed un riso, mi prese;
occhi, ch'or fan da me lunge soggiorno; 8

e de l'antico amor qualche puntura
io non senta al desire ed al cor darmi,
sì fu la piaga mia profonda e dura. 11

E, se non che ragion pur prende l'armi
e vince il senso, questa acerba cura
sarebbe or tal che non potrebbe aitarmi. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

vv. 1 - 5, *Io non veggio ... che non mi risovenga*. Per ritrovare il senso della prima quartina, bisogna supporre che il “nostro padre” del v. 4 sia Adamo, il primo uomo e dunque il padre “terreno” (non celeste, che è Dio) di tutti gli uomini. La parafrasi sarebbe a questo punto “Io non vedo mai arrivare il giorno in cui nacque Gesù (*Colui che carne prese*) - essendo Dio tornato (*ritorno*)¹ per cancellare il peccato originale (*l'offese*) compiuto da Adamo verso il suo Fattore - senza che mi ritorni in mente...”. Eliminata così l'ambiguità della *iunctura* “nostro padre”, la quartina non fa una piega dal punto di vista della dottrina (anche se è significativo che la Stampa, da donna, attribuisca la responsabilità del peccato originale al solo Adamo), ma resta il fortissimo ipebato *essendo ... ritorno* che quasi compromette il senso della partizione.

v. 8, *occhi ... soggiorno*. “Occhi, i quali ora si trovano lontani da me.”. Sono gli occhi di Collaltino.

v. 10, *io non senta*. È retto dal *che* del v. 5. (“che non mi ritorni in mente ... e che io non senta”).

vv. 12 - 13, *E, se non ... il senso*. E, se non fosse che la ragione combatte e vince la sofferenza (*sensò* indica a nostro avviso la percezione fisica, visto che prima la Stampa parla di una *puntura*).

v. 13, *acerba cura*. Pensiero doloroso. Il ricordo del primo amore.

v. 14, *non potrebbe aitarmi*. Non mi darebbe scampo.

¹ Supponiamo che *ritorno* sia un'altra forma del participio *ritornato*, ma è una supposizione dovuta più che altro all'economia del testo. Nonostante la difficoltà del passo, nei testi che abbiamo consultato nessuno ha mai proposto una parafrasi dei primi quattro versi.

Commento.

Con l'approssimarsi del Natale, la Stampa ripensa al giorno in cui si innamorò di Collaltino (*Rime 2, Era vicino il dì che 'l Creatore*): i *veteris vestigia flammae* tornano a farsi sentire, ed ella li fuga non tanto grazie al nuovo sentimento per Bartolomeo, ma con l'uso della *ragion* (v. 12) che le fa riconsiderare il peso delle antiche e insopportabili sofferenze.

Il sonetto è un'interessante rilettura a posteriori di *Rime 2* e del sentimento provato per Collaltino. A partire dalla perifrasi con cui nei due sonetti la poetessa descrive il Natale, si capisce che il ricordo è mediato anche dal filtro religioso:

Rime 2, vv. 1 - 5

Era vicino il dì che 'l Creatore,
che ne l'altezza sua potea restarsi,
in forma umana venne a dimostrarsi,
dal ventre virginal uscendo fore,
quando degnò l'illustre mio signore...

Rime 209, vv. 1 - 5

Io non veggio giamai giunger quel giorno,
ove nacque Colui che carne prese,
essendo Dio, per scancellar l'offese
del nostro padre al suo Fattor, ritorno,
che non mi risovenga...

In *Rime 2* Collaltino è una *figura christi*, un dono di Dio che l'io lirico accoglie sommessamente ma consapevole di essere, proprio in virtù di questo dono, "piena di grazia". In *Rime 209*, la Stampa invece ricollega la natività all'emendazione del peccato originale, il che autorizza una ideale sovrapposizione tra l'amore per Collaltino e il peccato originale: non tanto perché la Stampa mostri di pentirsi di aver amato il conte, ma per la sua natura pervasiva e sostanzialmente inemendabile. L'amore per Collaltino è stato il suo primo amore, e tutto ciò che nella vita segue cronologicamente quell'esperienza ne porta *in nuce* i segni, sempre latenti e pronti a riaffiorare, così come sotto ogni peccato riaffiora sempre la memoria dell'originaria disobbedienza. La Stampa rivede Collaltino in ogni Natale, ma lo rivede nello stesso amore che ora prova per Bartolomeo, che sembra non essere mai un sentimento del tutto autonomo ma sempre sorretto (e sovrastato) dal ricordo del conte: prova ne sia che l'io lirico si affida alla ragione, e non al nuovo sentimento, per cacciare i ricordi dell' "antico amor". In questo senso, si leggano altri versi dei sonetti per il secondo amore: *Rime 210*, vv. 1 - 4 "Veggio Amor tender l'arco, e novo strale / por ne la corda e saettarmi il core, / e, non ben saldo ancor l'altro dolore, / nova piaga rifarmi e novo male"; *Rime 211*, vv. 12 - 14 "Il vivo foco, ond'io arsi e cantai / molti anni, a pena è spento, che raccende / d'un altro il cor, che tregua non ha mai."; ma soprattutto *Rime 214*, in cui la poetessa ammette candidamente di sentire ancora forte il sentimento per Collaltino, "Né, perché

cerchi agiunger novi lacci / al collo mio, so far che molto o poco / quell'antico mio nodo non m'impacci.”, vv. 9 - 11.

Un altro chiaro legame tra *Rime 2* e *Rime 209* è il passaggio dall' "eterna cura" (*Rime 2*, v. 11) all' "acerba cura" (*Rime 209*, v. 13): due nessi isometrici, molto simili nel significato e apparentati dal ritorno della parola *cura*, che compaiono in entrambi i sonetti in posizione di rima. Nel primo caso l'eterna cura è la volontà di Dio, che ha congiunto i due amanti in modo inaspettato e per così dire "provvidenziale" ("mi fe' degna di lei l'eterna cura"); nel secondo l' "acerba cura" è il ricordo, tutto terreno, delle *delizie* dell'amore (così le definiva la Stampa in *Rime 208*, v. 5): gli occhi dell'amato, il suo sorriso, e poi di nuovo gli occhi, che nella *mise en relief* del v. 8 sembrano ritornare ancora una volta alla mente dell'io lirico, questa volta senza il numero "due" che li indentifica come gli occhi reali del conte, ma come simbolo di un amore che fu, e che forse ancora è.

Nell'ultima terzina, consapevole che nella memoria i ricordi migliori sopravvivono a quelli peggiori, l'io lirico chiama in causa la *ragion* per bloccare questo viaggio a ritroso nella propria nostalgia. Il termine, se inteso come "raziocinio", gode di scarsissima fortuna nel canzoniere stampiano, che nasce come una celebrazione del fuoco del sentimento. Lo ritroviamo solo in *Rime 142*, in cui la Stampa si definisce "giovane donna e fuor d'ogni ragione" (v. 11). Nonostante la battaglia tra nostalgia e ragione chiami in causa l'iconografia cristiano-militaresca della "battaglia contro il peccato" è proprio il termine *ragion* che certifica che l'ottica in questo caso non è cristiana o penitenziale: se il primo amore fosse stato un peccato, ella ora lo emenderebbe con la fede; ma l'amore per Collaltino fu piuttosto un "peccato contro il buon senso", contro la temperanza di una vita serena, una stortura che va corretta con la ragionevolezza. Lo slancio fideistico, l'estasi amorosa dimentica del dolore, era infatti tipica proprio della passione che ella provò per il conte, e non può essere un rimedio: il primo emistichio del v. 13 "e vince il senso" ricorda da vicino i vv. 9 - 10 di *Rime 32*, "perché nasce virtù da questa pena, / che 'l senso del dolor vince ed abbaglia". La Stampa ha nostalgia per la passione dell'"antico amor" (v. 9) che la infiammò in modo così straordinario, ma si sta imponendo razionalmente un "ritorno alla normalità", per non ritrovarsi ancora in un vortice di dolore che stavolta non le lascerebbe scampo.

Venendo allo stile, la prima quartina mostra una certa tensione formale, i cui esiti però non sono sempre riuscitissimi: nel primo verso ad esempio, l'insistenza sulla -g- sonora, allitterante in "giamai giunger ... giorno" e geminata in *veggio*, rende

l'endecasillabo un po' "rumoroso"; migliore la ripetizione della -c- sorda nel verso successivo "nacque Colui che carne prese" dove l'asciuttezza del suono si sposa con la solennità dell'evento raccontato. Sempre su questa scia di *gravitas* continuano i vv. 3 e 4, aperti e chiusi dai membri di un marcato iperbato, "essendo Dio ... ritorno". Complessivamente, anche il resto del sonetto dal punto di vista della *gravitas* si assesta ben "più in alto" rispetto alla misura media dello stile stampiano. Una parte della sensazione di solennità è dovuta al tema centrale della nostalgia, della commistione tra passato e presente, giacché come scrive Tasso nei *Discorsi del poema eroico*, "ma con molta gravità si lodano le cose passate, quando vi sia mescolata insieme alcuna riprensione de le presenti"¹. Sempre con le parole del Tasso, "niuna cosa par più grave che 'l por nel fine quello ch'oltre tutte l'altre cose è gravissimo", ed in questo sonetto è chiaramente riscontrabile la tendenza a collocare in fine di verso o in posizione di rimante i lemmi chiave come *giorno* (dell'innamoramento), *carne prese*, *offese*, *mi prese*, *puntura*, *profonda e dura*, *acerba cura*, *armi*. Continuando a farci guidare dai *Discorsi*, anche l'enfasi della ripetizione di *occhi* v. 8, che indica un "fermarsi molto in una cosa, e farci quasi fondamento, giova molto a la gravità". Il sonetto è peraltro ricchissimo, come vedremo, di reminiscenze letterarie in larga parte del Petrarca (ed anche alle sue scelte linguistiche è imputabile la solennità dello stile): il tema stesso del ricordo dell'amato trova infatti numerosissimi riscontri nella parte in morte del *Canzoniere*.

Intertestualità e rimandi ai Fragmenta.

v. 1, *Io non veggio giamai giunger quel giorno*. Così come per il v. 1 di *Rime 2*, il modello è RVF 3, v. 1 "Era il giorno ch'al sol si scoloraro". Ma l'uso di *giorno* negli incipit di sonetto è uno stilema molto petrarchesco (cfr. oltre a RVF 3 anche RVF 32, 61, 157, 177, 323, 329, 357).

v. 2, *che carne prese*. Così come per il "ventre virginal" di *Rime 2*, il riferimento alla *carne* è ripreso da RVF 366, vv. 76 - 78 "ricorditi che fece il peccar nostro, / prender Dio per scamparne, / humana carne al tuo virginal chiostro."

v. 3, *scancellar l'offese*. Si tratta di una variazione della formula evangelica "togliere i peccati", ma il lessico adoperato è poco comune in poesia lirica. *Offese* per "peccati" è in RVF 23, vv. 121 - 126:

L'alma ch'è sol da Dio facta gentile,
ché già d'altrui non pò venir tal gratia,
simile al suo factor stato ritene:
però di perdonar mai non è sacia
a chi col core et col semblante humile
dopo quantunque offese a mercé vène.

¹ Tasso 1964, p. Così anche le citazioni seguenti.

Il verbo *cancellare*, anch'esso non comune nella poesia lirica, si trova in *Par.*, V, v. 46 "Quest'ultima giamai non si cancella".

v. 4, *Fattor*. Il termine ritorna anche nel passo di RVF 23 appena citato, ma cfr. RVF 352, vv. 9 - 10 "la qual tu poi, tornando al tuo fattore, / lasciasti in terra".

v. 5, *risovenga*. Il verbo *risovenire* compare in RVF 196, vv. 1 - 3 "L'aura serena che fra verdi fronde / mormorando a ferir nel volto viemme, / fammi risovenir quand' Amor diemme / le prime piaghe, sí dolci profonde". Da questo passo la Stampa riprende anche parte dell'aggettivazione del v. 11 di questo sonetto: "la piaga mia profonda e dura".

v. 5, *modo adorno*. Se l'aggettivo *adorno* è frequentissimo in Petrarca, la *iunctura* modo adorno è solo stampiana.

v. 6, *avendo Amor le reti tese*. In RVF 263, v. 7, Laura è immune dalle reti d'Amore: "né d'Amor visco temi, o lacci o reti".

v. 7, *due begli occhi ed un riso*. "Begli occhi" è *iunctura* petrarchesca quant'altre mai (RVF 43, 59, 61 "duo begli occhi" al v. 3, *et alia*), ed anche il *riso* di Laura è uno dei protagonisti dei *Fragmenta* (RVF 63, 123, 126 *et alia*).

v. 9, *antico amor*. Possibile che la Stampa avesse presente la variante dantesca (*Purg.*, XXX, v. 48) del esametro virgiliano "conosco i segni de l'antica fiamma", ma ad esempio in RVF 270, v. 1 l'amore per Laura è definito "giogo antico".

v. 9, *puntura*. Il termine è una ripresa dantesca, giustificata dal tema del sonetto. *Purg.*, XII, v. 19 - 20 "onde lì tante volte si ripiagne / per la puntura de la rimembranza".

v. 11, *sì fu la piaga mia aspra e profonda*. Oltre al passo citato in precedenza, cfr. RVF 342 v. 4 "pensando a la sua piaga aspra e profonda".

v. 13, *acerba cura*. Nei *Fragmenta* compare un "pena acerba" al v. 14 di RVF 288, ma in generale l'aggettivo è molto frequente, soprattutto riferito alla morte.

v. 14, *non potrebbe aitarne*. Cfr. RVF 133, v. 13 "col dolce spirito ond'io non posso aitarne"; RVF 250, v. 4 "né di duol né di tema posso aitarne"; RVF 325, v. 36 "giunto mi vidi, e non possendo aitarne".

CCXVIII.

Dove volete voi ed in qual parte
voltar speme e disio che più convegna,
se volete, signor, far cosa degna
di quell'amor, ch'io vo spiegando in carte? 4

Forse a Dio? Già da Dio non si diparte
chi d'Amor segue la felice insegna:
Ei di sua bocca propria pur c'insegna
ad amar lui e 'l prossimo in disparte. 8

Or, se devete amar, non è via meglio
amar me, che v'adoro e che ho fatto
del vostro vago viso tempio e specchio? 11

Dunque amate, e servate, amando, il patto
c'ha fatto Cristo; ed amando io vi sveglio
che amiate cor, che ad amar voi sia atto. 14

Sonetto a rime incrociate nelle quartine, alternate nelle terzine, con schema rimico
ABBA ABBA CDC DCD.

Note al testo.

v. 2, *che più convegna*. Più conveniente, che vi renda maggior frutto.

vv. 3 - 4, *se volete ... in carte?* “Se volete comportarvi come richiede l'amore di cui io scrivo nei miei sonetti?”. La forma della quartina è un poco involuta, ma il senso è: “Se volete amare con la stessa intensità con cui io dico di amare voi nei miei versi, chi altro pensate di amare se non me?”

vv. 5 - 6, *non si diparte ... felice insegna*. Non si distanzia da Dio chi segue la guida dell'amore.

v. 7, *Ei di sua bocca propria*. Nei quattro vangeli sinottici i due “comandamenti dell'amore” sono pronunciati da Gesù.

v. 8, *in disparte*. Affianco, insieme.

vv. 13 - 14, *amando io vi sveglio ... voi sia atto*. Col mio esempio d'amore, vi invito ad amare un cuore predisposto ad amarvi.

Commento.

Il sonetto mostra l'io lirico intenta a vincere gli scrupoli religiosi che impediscono a Bartolomeo di riamarla serenamente. Lo fa proponendo all'amato una “dottrina dell'amore” che estende i due più importanti precetti evangelici, “Amerai il Signore Dio tuo con tutto il cuore” e “Amerai il prossimo tuo come te stesso” (Mt. 22, 37 - 40), a tutte le manifestazioni dell'amore, soprattutto a quello sensuale. È persino superfluo evidenziare quanto il sonetto si distanzi, per il tema, dal canone dei canzonieri

cinquecenteschi ed ancor più dal *Canzoniere* petrarchesco, dove la conciliazione tra Amore per Dio e Amore per l'uomo resta problematica e irrisolta fino alla fine: tuttavia, se nei *Fagmenta* c'è una virtù di Laura che si possa definire propriamente "divina" e la cui lode non compromette l'anima dell'io lirico è proprio la ritrosia, che la rende *altera, sdegnosa*, talvolta *nemica* ai suoi occhi, ma la fa diventare allo stesso tempo un simbolo di virtù e gli dà anche occasione di riflettere sull'opportunità dei suoi desideri. Si legga ad esempio la prima quartina di RVF 351, sonetto in morte di Laura in cui l'io lirico rammenta le virtù dell'amata:

Dolci durezza, et placide repulse,
piene di casto amore et di pietate;
leggiadri sdegni, che le mie infiammate
voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse. (vv. 1 - 4)

È piuttosto chiaro però che *Rime* 218 non nasce come una riflessione sui precetti evangelici, e l'intento "pratico" del sonetto non è nemmeno troppo celato: l'io lirico sta facendo da "diavolo tentatore", ritorcendo contro l'amato le sue stesse parole e i suoi stessi pudori, e non a caso si apre con due domande retoriche che non gli lasciano scampo. Tuttavia non bisogna leggere questi versi con eccessiva malizia, perché se è vero che qui la fede sembra quasi un elemento di seduzione, è vero anche che la commistione tra *umano* e *divino* è costante in tutte le *Rime*: fin da *Rime* 2 la Stampa non ha nessuna remora ad equiparare Collaltino a Gesù (e lei stessa, di conseguenza, alla Vergine); in *Rime* 17 l'amore che ella prova per il conte è uguale, se non maggiore, a quello che gli angeli riservano a Dio (*Io non v'invidio punto angeli santi*); in *Rime* 98 la poetessa scrive che "se non s'è fin qui letto et udito / de l'infinito cosa unqua maggiore, / questi sono i miracoli d'Amore, / che vince ciò che in cielo è stabilito." (vv. 5 - 8); il paragone tra l'amore umano e quello divino è ribadito anche in *Rime* 110, vv. 1 - 4 "Chi può contar il mio felice stato, / l'alta mia gioia e gli alti miei dilette? / O un di que' del ciel angeli eletti, / o altro amante che l'abbia provato."

Umano e divino non sono quasi mai dimensioni alternative, ma comunicanti e "interscambiabili", e quindi non c'è motivo di dubitare che la Stampa, al di là degli intenti suaditori del caso specifico, ritenesse davvero ogni forma d'amore una manifestazione del divino. Il saggio su Gaspara Stampa di Agnese Amaduri (Amaduri 2015, pp. 60 - 61) parla a tal proposito di una risoluzione più terrena e concreta di temi cari allo stilnovismo, e noi in linea di massima concordiamo con la sua visione:

Il precetto evangelico di amare il prossimo è tradotto insomma dalla donna [...] come obbligo di ricambiare l'amore per lei, operando una selezione delle fonti che anziché ispirarsi alla

precettistica d'amore laica, attinge alle Scritture, in una circolarità tra sacro e profano che è il vero segno distintivo della poesia di Gaspara.

Non sappiamo se davvero la Stampa abbia consciamente sostituito, per esempio, il *De Amore* di Cappellano con le Scritture, ma di sicuro la prima quartina e l'ultima terzina di *Rime* 218 parlano anche dell'ineluttabilità del ricambio del sentimento: solo con l'amore Bartolomeo ricambierà in modo degno (diremo paritetico) l'amore della Stampa, e non v'è alcuna scelta tra le varie manifestazioni dell'amore giacché tutte provengono da una sola fonte. Quello che sappiamo è che il veneziano Maffio Venier, qualche anno dopo la *princeps* delle *Rime*¹, scriverà il bel sonetto *Mo se se chiama Dio l'eterno amor*, in cui si legge la stessa concezione della fede per così dire "naturalistica", "anti-mistica" e immanente. Maffio si duole perché la sua donna, così conforme al disegno di Dio, pienamente a sua immagine e somiglianza, non gli somiglia per quanto riguarda l'amore: Dio è amore per eccellenza, la sua donna si ostina a rifiutarlo:

Mo se se chiama Dio l'eterno amor
per amar cadauna so creatura,
se sè in tel resto imagine so pura,
perché no somegiarla anche in amor?

se 'l sol, amando, manda el so splendor,
se nasce per amor zò che è in natura,
se nome per amor sto mondo dura,
come amor no cognosce el vostro cuor?

Perché el sol de vostri occhi arde ogni mente,
e ve nasce un pensier co l'odio drio,
e de lu ve nudrì naturalmente?

Niovo destin e troppo crudo è el mio,
amar chi xe contraria a mi, alla zente,
al mondo, alla natura, al sol e a Dio.²

¹ Maffio nasce nel 1550, quattro anni prima della morte della Stampa.

² "Ma se Dio è detto Eterno Amore perché ama ogni sua creatura, e se sei del tutto uguale alla Sua immagine, perché non gli somigli anche nell'amore? Se il sole, amando, ci manda il suo splendore, e giù nella natura nasce tutto grazie all'amore, se solo nel nome dell'amore esiste ancora questo mondo, perché il vostro cuore non conosce l'amore? Perché il sole brucia ogni lume dei vostri occhi, e vi fa nascer un pensiero d'odio e così d'odio vi nutrite secondo natura? Il mio destino è strano e crudele, amare chi è contrario a me, alla gente, al mondo, alla natura, al sole e a Dio."

Le somiglianze con il sonetto stampiano sono evidenti nei contenuti e in parte anche nella forma: l'incedere interrogativo, quasi polemico, è segno di un contrasto con la dominante visione neoplatonica e ficiniana della fede, che separa nettamente il mondo in aldiquà e quello aldilà, dove l'aldiquà è al più un'immagine riflessa dell'aldilà.

In sostanza, più che ad una reinterpretazione dello stilnovismo (che pure c'è¹) la visione della fede espressa da *Rime* 218 e dal sonetto di Maffio sembra aderente ad una sorta di "stilnovismo laico", forse (soprattutto nel caso di Maffio²) parodico, che non vuole mediazioni o ponti di alcun tipo tra terra e cielo: è Dio che deve farsi uomo/donna, e non l'uomo che deve ascendere verso Dio. Una visione opposta ad esempio a quella del nume tutelare della poesia spirituale femminile cinquecentesca, cioè Vittoria Colonna, il cui amore terreno per il (defunto) marito risolve in un amore tutto spirituale: se per la marchesa di Pescara, l'amore compie un percorso che parte da una manifestazione particolare per sciogliersi nell'amore generale di Dio, per la Stampa amore particolare e amore generale/divino si sovrappongono senza forzature, giacché in fin dei conti sono lo stesso amore. Peraltro, nemmeno nella conclusione del macrotesto delle *Rime*, nei sonetti che seguono la "conversione religiosa" e che sono sembrati a Bianchi una imitazione della poesia della Colonna³, la Stampa riuscirà a scrivere che ama Dio soltanto: la riscoperta della fede è funzionale ad un più completo amore terreno per Collaltino (per la "leggiadra schiera / di virtù vere, chiuse in nobil vaso.", *Rime* 206, vv. 10 - 11).

In questo trionfo dell'amore in ogni suo aspetto, la parola *amore* e il verbo *amare* ricorrono ben 10 volte in 14 versi, di cui 5 solo nell'ultima concitata terzina. Nei vv. 12 - 14, le cinque forme del verbo amare sono disposte, forse intenzionalmente, in modo simmetrico: al v. 12 *amate* e *amando* aprono e chiudono il verso; al v. 13 *amando* è al centro dell'endecasillabo (ed ospita l'accento forte in sesta sede); al v. 14, (verso dal ritmo franto, che presenta un marcato accento ribattuto in settima e ottava sede) *amiate* e *amar* sono in prossimità degli estremi del verso.

La ripetizione dei lemmi è uno stratagemma con cui la Stampa intende rimarcare l'argomentazione logica del suo discorso, con il quale smentisce le obiezioni di Bartolomeo: vv. 1 e 3 "Dove volete ... se volete"; v. 5 "Forse a Dio? Già da Dio"; con l'uso della litote vv. 5 - 6 "non si diparte / chi d'Amor segue"; vv. 9 - 10 "Or, se devete

¹ Nei primi sonetti delle *Rime* avevamo evidenziato la predilezione della Stampa per il Petrarca più stilnovista, dove la dimensione divina di Laura compenetra quella terrena senza sforzi o remore. Cfr. commento di *Rime* 9 e *Rime* 20.

² Nel caso della Stampa non siamo così sicuri si tratti di parodia, poiché il finale di *Rime* 218 sembra davvero emotivamente sentito. Si tratta di sicuro di una contaminazione tra temi della poesia di registro basso e forme della poesia di registro alto, ma la poetessa sembra accogliere questi nuovi temi con una convinzione un po' *naïf*: il risultato è un'ibrido senza paragoni nella lirica del suo secolo.

³ Bianchi 2013, p. 66.

amar, non è via meglio / *amar me*”; vv. 12 - 13 “servate, *amando ... ed amando io*”. La stessa tendenza alla ripetizione si riscontra anche in sede di rima: tre dei quattro rimanti della rima A *parte : diparte : disparte* sono accomunati dalla stessa radice lessicale; ai vv. 6 - 7 *insegna* forma una rima equivoca; i rimanti dei vv. 11 - 13 *spieglio : sveglio* sono molto simili nel significante; *atto*, al v. 14, forma una rima inclusiva con gli altri rimanti della rima D.

Nella prima quartina si riscontra una disseminazione fonica dei suoni -s- e -v-: sono allitteranti in -v- *volete* e *voi* al v. 1 e formano un’allitterazione per così dire “a distanza” con *voltar* al v. 2, *volete* al v. 3 e *vo* al v. 4; lo stesso fenomeno si verifica col suono -s-, allitterante in “se ... signor” al v. 3, che ritorna in *spiegando* del v. 4. Il suono -v- ritorna nell’insistita allitterazione tra bisillabi “vostro vago viso” del v. 12 ed in generale caratterizza tutti i versi delle terzine.

Intertestualità e rimandi ai *Fragmenta*.

Pur nello sfoggio di anti-petrarchismo nei contenuti, la Stampa si dimostra piuttosto fedele alla lingua del Petrarca, e compaiono numerose tessere prelevate dai *Fragmenta*.

vv. 1 - 2, *Dove volete voi ... voltar speme*. Per l’incipit del sonetto la Stampa potrebbe essersi ispirata all’incipit di RVF 70 “Lasso me, ch’i’ non so in qual parte pieghi / la speme”.

v. 2, *speme e disio*. La dittologia è petrarchesca nel lessico. I due termini sono graficamente vicini in RVF 85, v. 13 “e se non ch’al desio cresce la speme” ed in dittologia in RVF 96, v. 3 con la variante “speme e disiri”.

v. 4, *vo spiegando in carte*. La collocazione “spiegare in carte” è in RVF 261, v. 11 “non po spiegar in carte”.

v. 5, *si diparte*. *Dipartirsi* per “allontanarsi” è anche in Petrarca, cfr. RVF 31, v. 1 “Quest’anima gentil che si diparte”, dove è usato come rimante e rima con *parte* al v. 4.

v. 6, *insegna*. L’immagine dell’ “insegna dell’Amore”, intesa come un segnale visibile dell’Amore, è nel madrigale RVF 54, vv. 1 - 2 “Perch’al viso d’Amor portava insegna, / mosse una pellegrina il mio cor vano”.

v. 8, *in disparte*. Con il senso di “affianco” è per esempio nel sonetto 128 delle *Rime* del Bembo, v. 9 “A tal opra in disparte ora son volto”.

v. 11, *del vostro vago viso tempio e spieglio*. Il primo emistichio è un’esibizione di petrarchismo. Per quanto riguarda il secondo, *spieglio* è rimante in dittologia anche in RVF 312, v. 11 “lume e spieglio”; *tempio*, raro nei *Fragmenta*, compare come metafora del corpo dell’amata, nel tentativo di divinizzarlo, in Della Casa, *Rime*, 84, v. 9 “Spirto dal ciel disceso in sì bel tempio”.

v. 12, *patto*. In un contesto debitore dello stilnovismo, si trova in RVF 360, vv. 121 - 125 “Et per dir a l’extremo il gran servizio, / da mille acti inhonesti l’ò ritratto, / ché mai per alcun pacto / a lui piacer non poteo cosa vile”. Petrarca stringe il patto con Amore, la Stampa parla di patto con Cristo, ma va ricordato che in questo sonetto i due elementi coincidono.

v. 13, *io vi sveglio*. *Svegliare* nel senso di “illuminare, rivelare, rendere edotto” si trova nel Petrarca dei *Trionfi*. *Trionfo d’Amore*, cap. 1, vv. 76 - 81 “Questi è colui che ’l mondo chiama Amore: / amaro

come vedi e vedrai meglio / quando fia tuo com'è nostro signore: / giovencel mansueto, e fiero veglio:
/ ben sa chi 'l prova, e fi' a te cosa piana / anzi mill'anni: infin ad or ti sveglio.”.

Bibliografia.

Afribo 2009

Andrea A., *Petrarca e Petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009.

Amaduri 2015

Agnese A., *Gaspara Stampa*, per la collana Occasioni Critiche, Roma, Bonanno Editore, 2015.

Ariosto 2016

Ludovico A., *Orlando Furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR Rizzoli, 2016.

Baldacci 1957

Luigi B., *Lirici del Cinquecento*, Firenze, Salani Editore, 1957.

Baldacci 1957_a

Luigi B., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano - Napoli, Ricciardi Editore, 1957.

Bembo 1966

Pietro B., *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet. 1966.

Bianchi 2013

Stefano B., *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2013.

Boccaccio 1829

Giovanni B., *Filocolo*, in *Opere volgari di Giovanni Boccaccio, corretto su testi a penna*, Firenze, Magheri, 1829, vol. 8. - Consultato su archive.org/stream/operevolgaridig06fiacgoog#page/n10/mode/2up l'ultima volta il 21/09/2017.

Boccaccio 1829_a

Giovanni B., *La Fiammetta*, in *Opere volgari di Giovanni Boccaccio, corretto su testi a penna*, Firenze, Magheri, 1829, vol. 6. - Consultato su archive.org/stream/bub_gb_3AGT1gC6osC#page/n11/mode/2up l'ultima volta il 21/09/2017.

Boccaccio 1964

Giovanni B., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964

Boccaccio 2005

Giovanni B., *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2005.

Boccaccio 2013

Giovanni B., *Ninfale Fiesolano*, a cura di Daniele Piccini, Milano, BUR Rizzoli, 2013.

Buonarroti 2010

Michelangelo B., *Rime*, a cura di Paolo Zaja, Milano, BUR Rizzoli, 2010.

Carrer 1851

Luigi C., *Amore infelice di Gaspara Stampa, lettere scritte da lei medesima*, Venezia, co' tipi di Naratovich Editore, 1851.

CASTI

Le rime del Petrarca brevemente esposte per Ludovico Castelvetro, edizione corretta illustrata ed accresciuta (siccome dalla seguente introduzione apparisce), presso Antonio Zatta, Venezia, 1756 – Consultato su https://archive.org/details/bub_gb_n8bI1vnNzfoC l'ultima volta il 21/09/2017.

Cesaracciu Veronese 1976 - 1977

Emilia C.V., *Il testamento di Cassandra Stampa: contributi alla biografia di Gaspara*, Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere e arti. Memorie della Classe di scienze morali, lettere ed arti, LXXXIX, II, 1976 - 1977, pp. 89 - 96.

Chemello 2005

Adriana C., *Tra pena e penna. La storia singolare della fidelissima anassilla*, in *L'una e l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Zurigo, 4-5 giugno 2004, a cura di Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli, Mara Santi, Roma Salerno Editrice, 2005.

Colonna 1982

Vittoria C., *Rime*, a cura di Alan Bullock, Roma-Bari, Laterza, 1982.

Colonna - Stampa - Gambara 1882.

Rime di tre gentildonne del secolo XVI, a cura di Olindo Guerrini, Sonzogno, Milano, 1882. – Consultato su <https://archive.org/details/rimeditregentild00colo> l'ultima volta il 21/09/2017.

Croce 1930

Benedetto C., *La lirica del '500*, in *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, n.ro 28, 1930, p. 349.

Croce 1950

Benedetto C., *Problemi di Letteratura Italiana*, contenuto in *Conversazioni Critiche*, serie seconda, Bari, Laterza, 1950, p. 223 e ss.

Della Casa 2008

Giovanni D. C., *Rime*, a cura di Roberto Fedi, Milano, BUR Rizzoli, 2008.

Falkied - Feng 2016

Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry, a cura di Unn F., Aileen A. F., New York, Routledge, 2016

Farnetti 2014

Monica F., *Gaspara Stampa in Liriche del Cinquecento*, a cura di Laura Fortini e Monica Farnetti, Roma, Iacobelli Editore, 2014.

Farnetti 2017

Monica F., *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2017.

Fornasiero 2015

Serena F., *Petrarca: guida al Canzoniere*, Roma, Carocci, 2015.

Forni 2011

Giorgio F., *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2001. In particolare i capitoli “*Le orecchie mi tirò ne l'ore prime*”. *Nota su Giovanni Della Casa e Gaspara Stampa*, pp. 165 - 177 e *Oltre il classico. Come leggere il “povero libretto” di Gaspara Stampa*, pp. 179 - 193.

Giolito 1545 - 2001

Rime diverse di molti eccellentissimi Autori, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Edizioni Res, 2001.

Gorni 1993

Guglielmo G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Il sesto libro delle rime di diversi et eccellenti autori 1553

Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte, et mandate in luce, con un discorso di Girolamo Ruscelli al molto reverendo, et honoratissimo Mosignor Giorlamo Artusio, con gratia & privilegio, in Vinegia a segno del Puzzo, M. D. LIII. - Consultato su archive.org/details/bub_gb_vFQoZzHd9AYC l'ultima volta il 21/09/2017.

MUR1

Rime di Francesco Petrarca con commento del Tassoni, del Muratori e di altri, Tipi della Minerva, Padova, 1826, vol. 1, pt. 2. - Consultato su https://archive.org/details/bub_gb_-LNU7uqgh3IC l'ultima volta il 21/09/2017.

MUR2

Rime del Petrarca con note letterali e critiche del Castelvetro, Tassoni, Muratori, Giugnene, etc etc, scelte compilate ed accresciute da Carlo Albertini da Verona, presso Leonardo Ciardetti, Firenze, 1832, vol 1). – Consultato su <https://archive.org/details/lerimedelpetrar01petrgoog> l'ultima volta il 21/09/2017.

Mussini Sacchi 1998

Maria Pia M.S., *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle Rime di Gaspara Stampa*, Studi italiani, X, 1998, 1, pp. 35 - 51.

Ovidio 2014

Ovidio, *Metamorfosi*, con commento e traduzione di Vittorio Sermoni, Milano, Rizzoli, 2014.

Petrarca 2011

Francesco P., *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2011.

Philippy 1992

Patricia P., *Altera Dido: The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, Italica, 69, 1992, 1, pp. 1 - 18.

Ricciardi 2001

Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici., a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, vol. 1, Milano, Ricciardi, 2001.

Rilke 2000

Rainer Maria R., *Poesie 1907 – 1926*, a cura di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 2000.

Rime di Madonna Gaspara Stampa 1554

Rime di Madonna Gaspara Stampa. Con gratia et privilegio, in Venetia, per Plinio Pietrasanta. M. D. LIIII. - Consultato su archive.org/details/rimedimadonnagas00stam l'ultima volta il 21/09/2017.

Rime di Madonna Gaspara Stampa 1738

Rime di madonna Gaspara Stampa; con alcune altre di Collaltino, e di Vinciguerra | conti di Collalto: e di Baldassare Stampa. Giuntovi diversi componimenti di varj autori in lode della medesima. In Venezia, MDCCXXXVIII, appresso Francesco Piacentini. - Consultato su

https://books.google.it/books?id=M5DFAQAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false l'ultima volta il 21/09/2017.

Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne 1559

Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne, raccolte per M. Lodovico Domenichi e intitolate al signor Giannoto Castiglio, gentil'huomo milanese, in Lucca per Vincenzo Busdraghi, MDLIX. - Consultato su books.google.it/books?id=oHvytwAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false l'ultima volta il 21/09/2017.

Salza 1913

Abdelkader S., *Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini*, Giornale Storico della Letteratura Italiana, LXII, 1913, 184 - 185, pp. 1 - 101. Consultato in forma di estratto, Torino, Loescher, 1913.

Salza 1917

Abdelkader S., *Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo (Nuove Discussioni)*, Giornale Storico della Letteratura Italiana, LXIX, 1917, 206 - 207, pp. 217 - 306.

Salza 1917_a

Abdelkader S., *Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo (Nuove Discussioni)*, Giornale Storico della Letteratura Italiana, LXIX, 1917, 208 - 209, pp. 1 - 60, e 210, pp. 281 - 299.

Stampa 1954

Gaspara S., *Rime*, a cura di Gustavo Rodolfo Ceriello, Milano, Rizzoli, 1954.

Stampa 1976

Gaspara S., *Rime*, a cura di Gustavo Rodolfo Ceriello, con introduzione di Maria Bellonci, Milano, Rizzoli, 1976

Stampa 2010

Gaspara S., *The Complete Poems: The 1554 Edition of the Rhyme*, ed. by Troy Tower and Jane Tylus, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Stampa - Franco 1913

Gaspara S. - Veronica F., *Rime*, a cura di Abdelkader Salza, Bari, Laterza, 1913.

Tasso 1964

Torquato T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964

Venier 1993

Maffio V., *Canzoni e sonetti*, a cura di Attilio Carminati, Manlio Cortelazzo, Tiziana Agostini Nordio, Venezia, Corbo e Fiore, 1993.

Virgilio 2007

Virgilio, *Bucoliche*, Milano, Garzanti, 2007.

Virgilio 2014

Virgilio, *Eneide*, Milano, Mondadori, 2014.

Zaccaria 1979

Vittorio Z., *I volgarizzamenti del Boccaccio latino a Venezia*, in *Boccaccio, Venezia e il Veneto*, a cura di Vittore Branca e Giorgio Padoan, Firenze, L. S. Olschki, 1979

Zancan 1998

Marina Z., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998. In particolare il capitolo *Rime di Gaspara Stampa*, pp. 155 - 180.