

VERONICA ANDREANI

Sul petrarchismo di Gaspara Stampa: il modello di Pietro Bembo

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VERONICA ANDREANI

Sul petrarchismo di Gaspara Stampa: il modello di Pietro Bembo

Il contributo inizia a colmare una lacuna vistosa nel sempre più vasto panorama degli studi stampiani, ovvero l'assenza di un'analisi approfondita e sistematica del rapporto dell'autrice con Pietro Bembo, mancanza ancor più rilevante se si considera che la Stampa visse ed operò a Venezia, capitale del bembismo di medio Cinquecento. L'indagine prende innanzitutto in esame le raccolte poetiche dei due autori da un punto di vista macrotestuale, per evidenziarne le notevoli affinità di struttura. Si concentra poi sul versante microtestuale per analizzare una caratteristica distintiva dell'opera stampiana quale la presenza di più esperienze d'amore chiaramente tematizzate, mostrando anche in questo caso significative analogie in relazione al paradigma bembiano.

[...]

se il fuoco oltre la fiamma dura ancora.
(Mario Luzi, *Nell'imminenza dei quarant'anni*)

Nel panorama del petrarchismo del Cinquecento, la figura di Gaspara Stampa è certamente una delle più studiate. La poetessa di origini padovane, la cui esperienza biografica e artistica si svolse sullo sfondo squisito della Venezia rinascimentale, ha ricevuto il privilegio di una traduzione integrale della sua raccolta in lingua inglese,¹ e recentemente in ambito anglosassone è uscito un volume monografico collettaneo in cui studiosi di varia provenienza ne hanno riconsiderato la posizione all'interno del canone letterario.² Anche in Italia negli ultimi anni si sono susseguite indagini di rilievo,³ e l'inserimento di testi della Stampa entro numerose raccolte antologiche ha permesso altresì di illuminare puntualmente vari aspetti della sua ispirazione poetica, dalla ricognizione delle fonti all'individuazione dei tratti distintivi dello stile.⁴

¹ G. STAMPA, *The Complete Poems. The 1554 Edition of the "Rime", a Bilingual Edition*, ed. by J. Tylus e T. Tower, Chicago-London, University of Chicago Press, 2010.

² U. FALKEID-A. A. FENG (a cura di), *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Literature*, Farnham, Ashgate, 2015.

³ M. P. MUSSINI SACCHI, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle «Rime» di Gaspara Stampa*, «Studi rinascimentali», I (1998), 35-51; A. CHEMELLO, *Tra «pena» e «penna». La storia singolare della «fidelissima» Anassilla*, in T. Crivelli-G. Nicoli-M. Santi (a cura di), *«L'una e l'altra chiave»: figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Zurigo (4-5 giugno 2004), Roma, Salerno, 2005, 45-77; G. FORNI, *Oltre il classico. Come leggere il «povero libretto» di Gaspara Stampa*, in F. Calitti-R. Gigliucci (a cura di), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, vol. II, 251-264; G. FORNI, *«L'orecchio mi tirò ne l'ore prime». Nota su Gaspara Stampa e Giovanni Della Casa*, in A. Quondam (a cura di), *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, Roma, Bulzoni, 2006, 289-299; M. FARNETTI, *«Donne care». Gaspara Stampa legge la «Commedia» di Dante*, in M. Farnetti-C. Viridis Limentani (a cura di), *Per amicizia: scritti di filologia e letteratura in memoria di Giovanna Rabitti*, Padova, Il Poligrafo, 2011, 53-80; M. FARNETTI, *«E piango ch'atta a pinger non mi sento». Il ritratto dell'amato nel Canzoniere di Gaspara Stampa*, in M. Ariani-A. BruniA. Dolfi-A. Gareffi (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2011, vol. I, 291-304; M. C. TARSI, *«S'arresti al suon di mia stanca favella». Gaspara Stampa e la parola poetica*, «Filologia e critica», XXXVII (2012), 212-234; S. BIANCHI, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli, 2013; M. C. TARSI, *Appunti per una lettura del «povero libretto» di Gaspara Stampa*, «Studi rinascimentali», XI (2013), 127-138; M. C. TARSI, *La poesia di Gaspara Stampa e la tradizione elegiaca volgare*, «Testo» XXXIV (2015), 7-27.

⁴ Dopo la pionieristica antologia di Luigi Baldacci (a cura di), *Lirici del Cinquecento*, Firenze, Salani, 1957, scelte commentate di testi stampiani si leggono ora in G. Gorni-M. Danzi-S. Longhi (a cura di), *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001; R. Gigliucci-J. Risset (a cura di), *La lirica rinascimentale*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001; S. Bianchi (a cura di), *Poetesse del Cinquecento*, Milano, Mondadori, 2003; G. M. Anselmi-K. Elam-G. Forni-D. Monda (a cura di), *Lirici europei del Cinquecento: ripensando la poesia del Petrarca*, Milano, Rizzoli, 2004; V. Cox (a cura di), *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013 [con nuova traduzione dei testi stampiani antologizzati a cura della medesima]; M. Farnetti-L. Fortini (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Roma, Iacobelli, 2014.

Tale messe di studi – che lascia ben sperare riguardo alla possibilità di poter presto disporre di una nuova edizione commentata delle *Rime* – ha vagliato a più riprese il petrarchismo dell'autrice, del quale sono stati messi in risalto soprattutto i rapporti con il fondamentale modello dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Più sporadici e cursori sono stati invece gli affondi inerenti al dialogo della poetessa con Pietro Bembo, paradigma altrettanto imprescindibile per qualunque autore petrarchista di medio Cinquecento, tanto più se attivo a Venezia come la Stampa: il gioco di riprese e combinazioni, variazioni e riformulazioni, si opera infatti rispetto ad un codice normativo che è petrarchesco e bembiano, e solo la misura dell'oscillazione fra questi due poli può dare pienamente conto della specificità della voce lirica stampiana. Alla lacuna di un'indagine sistematica del rapporto con Bembo si affianca – per rimanere nell'ambito dei modelli – anche la mancanza di uno studio sull'influsso delle *Rime* di Vittoria Colonna, studio che sarebbe fondamentale intraprendere perché, se è vero che in generale l'*imitatio* petrarchista assume non di rado caratteri di notevole originalità, questo si verifica in particolare nel caso delle poetesse, data la statutaria necessità di tradurre al femminile un'*inventio* ed un'*elocutio* elaborate interamente al maschile. Da rimarcare, infine, è anche la scarsa attenzione riservata ai legami della Stampa con poeti suoi contemporanei, *in primis* coloro evocati direttamente come interlocutori nella sezione di corrispondenza delle *Rime*.

Fra queste piste di ricerca ancora in gran parte da sondare, nel presente contributo si è scelto di avviare un'analisi – che andrà proseguita in modo più esteso e capillare – sul rapporto dell'autrice con il modello delle *Rime* di Bembo, in relazione da un lato alla struttura macrotestuale della raccolta stampiana, e dall'altro ad una caratteristica peculiare della silloge come la presenza di più esperienze d'amore chiaramente tematizzate, che si pone in contrasto con uno dei cardini del *liber* petrarchesco, ovvero l'unicità della donna amata.

Le *Rime* della Stampa, com'è noto, vennero pubblicate postume a Venezia nello stesso anno di morte della poetessa, 1554. Di esse non sopravvive alcuna testimonianza manoscritta in grado di documentarne la preistoria editoriale, ed è dunque impossibile determinare se – ed eventualmente in quale misura – l'opera uscita dai torchi rifletta un progetto dell'autrice. Stando a quanto affermato da Cassandra, sorella della poetessa, nella dedicatoria della raccolta indirizzata a Giovanni Della Casa, nessun progetto di edizione era in cantiere alla morte della congiunta, e dunque la sistemazione (almeno finale) dei testi sarebbe interamente da ascrivere ai curatori. A prescindere dalla possibilità di vedervi rispecchiato un più o meno definito disegno d'autore, è comunque importante, ai fini di un'esaustiva analisi del manufatto letterario, avere cognizione della struttura complessiva della silloge. Si tratta di una questione spesso negletta dalla critica che andrebbe invece indagata anche in ottica comparativa, al fine di acquisire dati che permettano di rilevare se vi siano dei principi (metrici, tematici, numerologici) in grado di orientare l'assemblaggio delle raccolte liriche cinquecentesche, edifici di cui bisognerebbe sempre delimitare perimetro e volumetria prima di procedere all'esplorazione dei vani. A partire dai fondamentali studi di Gorni sulla ricezione della forma 'canzoniere' nel Cinquecento,⁵ analisi più ampie in questo senso sono state svolte da Simone Albonico per le *Rime* di Pietro Bembo⁶ e, più di recente, da Giovanni Ferroni per Bernardo Tasso;⁷ l'auspicio è che indagini di questo tipo possano farsi sempre più numerose, segnalando – laddove presenti – i principi macrotestuali sottesi all'organizzazione delle singole raccolte, consentendo magari di individuare alcune costanti pur nell'eterogeneità del fenomeno petrarchista.

⁵ G. GORNI, *Il canzoniere*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le forme del testo*, vol. I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, 504-518, poi in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 113-134.

⁶ S. ALBONICO, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, «Filologia italiana», 1 (2004), 161-182. Dello stesso si veda anche *Ordine e numero: studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006 (che include anche il saggio su Bembo).

⁷ G. FERRONI, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso*, «Quaderno di italianistica», III (2011), 99-144.

Dal punto di vista macrostrutturale il libro stampiano si presenta articolato in quattro parti: una prima sezione amorosa organizzata in forma di canzoniere (testi 1-220 ed. Tylus);⁸ una seconda sezione – separata dalla precedente mediante un fregio tipografico – formata da testi d'occasione (221-285), che termina con una serie compatta di componimenti religiosi (275-285); una terza e una quarta sezione, a loro volta incorniciate da fregi tipografici, intitolate rispettivamente *Capitoli* (286-291) e *Madrigali* (292-310), distinte dal resto del *corpus* su base metrica e di tematica prevalentemente amorosa. È passato finora inosservato il fatto che una compagine testuale così congegnata presenti delle analogie con l'ultima edizione delle *Rime* bembiane (Dorico 1548), che, come già si anticipava, è stata dettagliatamente analizzata nei suoi principi organizzativi strutturali da Simone Albonico. Lo studioso ha provato che l'impianto generale della Dorico è costituito da un'articolazione più complessa di quella che vorrebbe l'opera petrarchescamente suddivisa in due parti ('in vita' e 'in morte', bipartizione segnalata dalla rubrica che dopo 155 testi apre le *Rime di messer Pietro Bembo in morte di messer Carlo suo fratello e di molte altre persone*). Egli ha infatti dimostrato in modo del tutto convincente che la raccolta è costituita piuttosto da un vero e proprio canzoniere amoroso (testi 1-134 ed. Dorico) a cui seguono un testo di stacco di argomento politico (135), venti sonetti di encomio e di corrispondenza (136-155; testi analoghi si trovano anche all'interno del canzoniere ma, secondo il critico, con funzioni e valori diversi, in quanto iscritti nella trama narrativa) e la canzone in morte del fratello Carlo (156), che inaugura una sezione di componimenti funebri che termina con tre testi spirituali (156-179). Canonizzata dall'ultima edizione dell'opera, una struttura di questo tipo che presenta la sequenza 'canzoniere amoroso – stacco – testi d'occasione – testi in morte con chiusa spirituale' è molto vicina alla fisionomia della raccolta della Stampa, dove si trovano, nello stesso ordine, un canzoniere amoroso, un testo di stacco o transizione (il componimento 220, anomalo a livello tematico – perché vi è messo in scena un dialogo fra Amore e un io lirico maschile – e metrico – poiché si tratta di un'ode, *hapax* nella silloge) che marca il passaggio ad una sezione di rime d'occasione, contenente cinque testi in morte (la canzone *Alma celeste e pura* e quattro sonetti, tutti probabilmente riferiti alla suora barnabita Paola Antonia de' Negri) e chiusa da una serie di testi spirituali. Si tratta di una somiglianza notevole, pur corretta da alcune differenze come ad esempio il rapporto numerico inverso fra sonetti in morte e sonetti spirituali (questi ultimi essendo più numerosi dei primi nella raccolta stampiana, al contrario che in Bembo) e la presenza, nel libro della poetessa, di sezioni distinte di *Capitoli* e *Madrigali*, forme metricamente autorizzate dal modello bembiano (e non interamente da Petrarca, che nei *Rerum vulgarium fragmenta* non include capitoli) sebbene nella Dorico esse siano inframezzate agli altri componimenti (si ricordi nondimeno che le *Rime* bembiane includono in ultima posizione le *Stanze*, distinte dal resto della raccolta anche per ragioni metriche).

Pur nell'impossibilità di stabilire se la struttura del macrotesto rispecchi o meno una volontà dell'autrice, l'analogia rilevata rispetto al modello della raccolta Dorico costituisce un dato significativo: le *Rime* di Bembo, infatti, potrebbero aver costituito un esempio autorevole di ordinamento macrostrutturale a cui sia la Stampa stessa, sia i curatori postumi, avrebbero potuto rivolgersi in cerca di criteri secondo cui organizzare il cospicuo *corpus* della raccolta, formata come si è visto da oltre 300 componimenti.

Venendo ora alla seconda questione in esame, l'ipotesi di un'analogia strutturale fra le sillogi di Bembo e della Stampa sembrerebbe ulteriormente avvalorata dall'affinità formale e tematica che lega due testi conclusivi dei rispettivi canzonieri amorosi. Il sonetto 219 della poetessa, su cui si chiude la sezione amorosa dell'opera, è un componimento di anniversario che, allo scoccare dei tre anni dall'incontro con il conte Collaltino di Collalto – grande amore dell'autrice e protagonista indiscusso, fino a quel punto, della raccolta –, segnala il passaggio dall'intenso e totalizzante legame con il gentiluomo trevigiano all'ardore di una nuova passione: «A mezzo il mare, ch'io varcai tre anni / fra dubbi venti, ed era quasi in porto, / m'ha ricondotta Amor, che

⁸ La numerazione delle liriche stampiane è ripresa dall'edizione anglosassone, che ha ripristinato la scansione originaria dei componimenti della *princeps* alterata nell'edizione italiana di riferimento (G. STAMPA-V. FRANCO, *Rime*, a cura di A. Salza, Bari, Laterza, 1913).

a sì gran torto / è ne' travagli miei pronto e ne' danni; [...]. / 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. 1-4, 9-11). Il «foco eguale al primo foco» che la poetessa sente divampare dentro di sé è l'amore per Bartolomeo Zen, personaggio di cui si conosce solo l'identità anagrafica (rivelata dal sonetto acrostico 216), che acquista un ruolo importante nell'ultima parte del canzoniere.

L'approdo dell'itinerario amoroso è suggellato anche nelle *Rime* di Bembo da un analogo componimento di anniversario: «Uscito fuor de la prigion trilustre / e deposto de l'alma il grave incarco, / salir già mi pareva, spedito e scarco, / per la strada d'onor montana, illustre, / quand'ecco Amor, ch'al suo calle palustre / mi richiama, e lusinga, e mostra il varco, / né di pregar, né di turbar è parco, / per rimenarmi a le lasciate lustre» (119, 133 ed. Dorico, vv. 1-8).⁹ Confrontando i due testi, risaltano l'analogia di posizione (la parte finale del canzoniere amoroso), la ricorrenza dell'anniversario (che segna in qualche modo anche un bilancio esistenziale) e un'evidente sovrapposibilità tematica, nel senso che entrambi gli autori parlano di una faticosa, sofferta e in fondo impossibile rinuncia alla passione. Più significative delle analogie sono però le differenze. Innanzitutto, se nella Stampa il nuovo cimento amoroso è accettato in modo agonistico come ineliminabile condizione del vivere («Ma che poss'io, se m'è l'arder fatale, / se volontariamente andar consento, / d'un foco in altro, e d'un in altro male?», vv. 12-14), in Bembo le lusinghe d'amore sono presentate come una minaccia, a cui il poeta cerca di resistere innalzando una preghiera a Dio affinché lo sollevi dall'errore («Ond'io, Padre celeste, a te mi volgo: / tu l'alta via m'apristi, e tu la sgombra / de le costui, contra 'l mio gir, insidie», vv. 9-11). Se infatti il componimento della Stampa si inserisce pienamente in quell'orizzonte mondano, caratteristico della scrittrice, in cui non c'è spazio per la palinodia o l'angoscia religiosa, il testo di Bembo, invece, si situa entro una corona di componimenti in cui, fin dalla prima edizione delle *Rime* del 1530, l'autore intende chiudere l'opera su temi di pentimento e di preghiera, in ossequio al modello petrarchesco. Inoltre, se il testo bembiano, come da unanime commento degli interpreti, si riferisce al lungo amore per la Morosina – e dunque l'errore in cui il poeta sente di ricadere è provocato dalla medesima donna –, la Stampa afferma che un altro «foco» sta prendendo il posto del primo, tematizzando quindi esplicitamente il passaggio ad una seconda esperienza amorosa.

La presenza di amori plurimi, sebbene non presente nel sonetto bembiano che si è appena richiamato, è comunque un tratto distintivo delle *Rime* del patrizio, in cui – anche per il fatto che i testi seguono l'intero arco della vita dell'autore – le donne amate sono, oltre alla Morosina, almeno Lucrezia Borgia, Maria Savorgnan, Elisabetta Querini. A differenza della Stampa, però, Bembo non parla esplicitamente dell'avvicendamento delle proprie passioni, rivolgendosi ora ad una ed ora ad altra musa in modo più o meno cifrato.¹⁰ Tuttavia, a ben guardare, nelle *Rime* di Bembo non mancano spie testuali che alludono a questa pluralità di esperienze. Significativa da questo punto di vista è già la prima strofa del sonetto d'innamoramento, il secondo della raccolta: «Io che già vago e sciolto avea pensato / viver quest'anni, e sì di ghiaccio armarme, / che fiamma non potesse omai scaldarme, / avampo tutto e son preso e legato» (2, vv. 1-4). L'avverbio «omai», infatti, non potendo intendersi come attestazione di vecchiazza perché il testo non è posteriore agli anni di Urbino, dovrà interpretarsi come segnale del fatto che il poeta avesse già sperimentato i tormenti della passione, pensasse a quel punto di esserne indenne e invece sia stato di nuovo catturato da Amore. Anche il sonetto 44 (47 ed. Dorico) adombra un'esperienza amorosa non esclusiva: «Lasso, ch'i' piango e 'l mio gran duol non move / tanto presente mal, quanto futuro: / che se 'l tuo calle, Amor, è così duro, / che fia di me, che non so gir altrove? / Poi che non valse a le tue fiamme nove / il ghiaccio, ond'io credea viver sicuro, / certo i' cadrò ne le seconde prove» (vv. 1-8). Questo testo, che non a caso riprende molto dal

⁹ Questa e le successive citazioni bembiane si intendono tratte (quando non diversamente indicato) da P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966².

¹⁰ Come notato da Albonico, «la molteplicità delle donne [...] è recupero dell'acuzie filologica proprio in quanto non esibita». S. ALBONICO, *Come leggere...*, 170.

sonetto d'innamoramento, parla espressamente di «fiamme nove», «seconde prove», ovvero, se non proprio di un altro amore, almeno di una possibile ricaduta nella passione.¹¹

Il fatto che nel testo fondante del petrarchismo cinquecentesco siano cantate più donne – circostanza che, seppur abilmente dissimulata nella lirica, doveva comunque essere ben nota nella prassi, data l'esemplarità del personaggio – non è una novità di poco conto, che si potrebbe riassumere con la felice formula di Gorni che ha parlato dell'«inattualità di Laura» nel Cinquecento.¹² Il modello petrarchesco di un canzoniere tutto dedicato ad un'unica donna viene cioè chiaramente disatteso, come constatato più di recente anche da Virginia Cox:

While Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta* remained a vastly important model for mid-sixteenth-century lyric poetry linguistically and stylistically, in other respects, it has been largely superseded. Male, as well as female, writers had by this point abandoned the Petrarchan model of a love *canzoniere* narrating a sole erotic trajectory for the less solipsistic and more dispersive model of verse collection evolved with such success by Bembo.¹³

È sullo sfondo di questa grande novità bembiana che devono leggersi anche le *Rime* della Stampa, il cui carattere distintivo – specialmente se a confronto con i casi di altre figure femminili come Vittoria Colonna e Veronica Gambara – è proprio la narrazione di più esperienze amorose entro un'unica raccolta poetica.

I testi in cui affiora la presenza di Bartolomeo Zen sono in numero molto ridotto rispetto alla consistenza dell'intero *corpus* erotico stampiano,¹⁴ ma rivestono un'importanza particolare. Essi infatti ribadiscono che per l'autrice «l'amore è sentito come esigenza di vita più intensa e più alta, come cemento e sublimazione di sé»,¹⁵ e propiziano il delinarsi di un autoritratto esistenziale in cui la capacità dell'autrice di rinascere come amante si traduce nell'identificazione con due potenti emblemi ignei: la salamandra, che vive nel fuoco così come la poetessa non sa vivere senza bruciare di passione, e la fenice, che rinasce dalle proprie ceneri così come la Stampa, sperimentato il rifiuto da parte del conte di Collalto, rinasce a nuova vita con un secondo amore. Non certo per caso i due animali compaiono soltanto negli ultimi testi del canzoniere amoroso – dove è descritta la nascita della seconda passione – e, insieme, proprio nel primo dei componimenti in cui la Stampa riconosce la sua nuova condizione di innamorata:

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 medesmo 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	

¹¹ Il sonetto «lamenta una sofferenza dovuta a un secondo amore o a un rinnovato cemento [...] cui il poeta non è riuscito a sottrarsi, e che lo condurrà probabilmente, nonostante la giovane età, a una fine precoce». Ivi, 164.

¹² Si veda su questo G. GORNI, *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle Rime del Bembo*, in C. Bozzetti-P. Gibellini-E. Sandal (a cura di), *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Europa settentrionale*, Atti del Convegno internazionale (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), Firenze, Olschki, 1989, 37-57: 39.

¹³ V. COX, *Women's writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, 89.

¹⁴ Si tratta dei sonetti 206, 207, 208, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219 (10 testi su un totale di 220).

¹⁵ R. CERIELLO, commento a G. STAMPA, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1976, 215.

resti de l'arder mio pago e contento.

14

Prodotto di un'«estrema coerenza immaginativa e formale», il testo «scandisce nelle quattro stanze altrettanti periodi conclusi ma strettamente consecutivi, senza dubbio congeniti, e tutti alimentati dalla lapidaria e promettente metafora incipitaria («io vivo in foco»). Le quattro brevi sequenze – situazione (io vivo in fuoco), sviluppo e *climax* (vivere ardendo ecc.), analessi (dal primo secondo amore ovvero del come la situazione si è prodotta), conclusione (non mi pento) – sono tenute insieme, oltre che dalla compattezza del campo metaforico e delle tensio-strutture del significante, anche da un saldo ordine argomentativo». ¹⁶ L'analisi di Monica Farnetti individua opportunamente le corrispondenze di metro e senso che potenziano la struttura coesa e progressiva del testo, nonché la centralità della metafora ignea, che conferisce unità a tutto il sonetto: il lemma del fuoco, oltre ad accomunare i due emblemi con cui la poetessa si identifica e in cui si sente trasformata (la meravigliosa «salamandra» e il «di lei non men stranio animale / che vive e spira nel medesimo loco»), percorre infatti crepitando l'intero componimento («io vivo in foco», «viver ardendo», «primo ardore», «l'altro più vivo e maggiore», «arder amando», «arder mio»), in cui è soprattutto la fronte a contenere il materiale lirico più lavorato in senso formale e semantico.

Un testo costruito in modo così accorto merita di essere puntualmente indagato dal punto di vista dell'intertestualità, specialmente per quanto attiene la scelta dei due emblemi, che è forse la mossa più originale dell'autrice. I debiti del sonetto rispetto al modello petrarchesco sono stati già evidenziati dai commenti, ma è bene addentrarsi più a fondo del riscontro formale della citazione. Partendo dal caso della fenice, occorre segnalare che essa compare più volte nel *Canzoniere*,¹⁷ di solito come emblema dell'incomparabile unicità di Laura (CLXXXV, CCX, CCCXXI, CCCXXIII) ma, in un caso, come raffigurazione simbolica del desiderio continuamente risorgente del poeta innamorato:

Qual più diversa et nova cosa fu mai in qual che stranio clima, quella, se ben s'estima, più mi rasembra: a tal son giunto, Amore. Là onde il dì vèn fore,	5
vola un augel che sol senza consorte di volontaria morte rinasce, et tutto a viver si rinnova. Così sol si ritrova	
lo mio voler, et così in su la cima de' suoi alti pensieri al sol si volve, et così si risolve, et così torna al suo stato di prima: arde, et more, et riprende i nervi suoi, et vive poi con la fenice a prova. ¹⁸	10 15

La stanza è tratta dalla celebre canzone, *unicum* del *Canzoniere*, che «consta di una serie continua di similitudini fra entità dotate di qualità meravigliose e la contraddittoria e tormentosa contraddizione del protagonista». ¹⁹ Il primo confronto è proprio con la fenice, mitico uccello che «di volontaria morte / rinasce, et tutto a viver si rinnova», nella cui unicità il poeta vede rispecchiata la propria condizione di amante che di continuo volge i suoi pensieri a Laura,

¹⁶ M. FARNETTI, *Gaspara Stampa*, in L. Fortini, M. Farnetti (a cura di), *Liriche...*, 267.

¹⁷ Si veda su questo F. ZAMBON, *Sulla fenice del Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I, *Dal Medioevo a Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, 411-425.

¹⁸ Questa e le successive citazioni petrarchesche si intendono tratte da F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

¹⁹ C. BERRA, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII (1986), 161-199: 163.

consumandosi in un desiderio sempre bruciante e sempre insoddisfatto. La Stampa ebbe sicuramente ben presente questo testo, come testimoniato dal fatto che nel sonetto 206 la fenice è definita «stranio animale» - con un aggettivo che riprende non solo lo «stranio clima» in cui la creatura è detta vivere nella citata canzone petrarchesca (v. 2), ma anche la «strania fenice» di *RVF CCCXXIII* (v. 49), simbolo di Laura e della poesia per lei - e la salamandra è indicata come «nova», aggettivo che sembra ancora una volta ripreso dalla strofa petrarchesca citata, in cui la fenice è anche chiamata «nova cosa».

Presente anch'essa nel *Canzoniere*, la salamandra è menzionata esplicitamente da Petrarca solo nella canzone CCVII, dove rappresenta un altro simbolo dell'infinitamente rinascente desiderio del poeta:

L'anima, poi ch'altrove non à posa,	30
corre pur a l'angeliche faville;	
et io, che son di cera, al foco torno;	
et pongo mente intorno	
ove si fa men guardia a quel ch'i' bramo;	
et come augel in ramo,	35
ove men teme, ivi più tosto è colto,	
così dal suo bel volto,	
involo or uno et or un altro sguardo;	
et di ciò insieme mi nutrico et ardo.	
Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme:	40
stranio cibo, et mirabil salamandra;	
ma miracol non è, da tal si vole.	

La canzone CCVII ha per argomento gli occhi («angeliche faville») di Laura. La donna era un tempo solita concedere i suoi sguardi al poeta, mentre ora si è fatta più ritrosa; egli è quindi costretto a farsi «ladro del bel lume leggiadro», poiché la sua anima si nutre solo di quella vista, che pure è uno «stranio cibo», un «alimento al viver curto» (v. 49), poiché incarna la seduzione dei desideri mondani che distoglie dalle mete ultime della vita cristiana. Se dunque, come di consueto, in Petrarca l'amore è indissolubilmente legato al peccato, nella Stampa non sussiste alcuna dimensione penitenziale: il sonetto 206, al pari degli altri testi del canzoniere amoroso, si sviluppa entro una cornice laica e mondana, dove la capacità di innamorarsi di nuovo è accettata come manifestazione di un destino personale e vissuta con la speranza, tutta terrena, che il nuovo oggetto d'amore possa ricambiare il sentimento provato.

Ripercorsi i debiti del testo rispetto stampiano rispetto al modello petrarchesco, è necessario indagare cosa accade in Bembo. La fenice compare nei sonetti 61 e 155 delle *Rime* (66 e 169 ed. Dorico), dove è sempre figura dell'amata. La salamandra è invece assente dal *corpus* poetico della raccolta Dorico, mentre compare negli *Asolani*, menzionata in un passo perottiniano dove è illustrata l'entità dei miracoli operati da Amore sugli amanti.²⁰ Esiste però un componimento bembiano, mai inserito in raccolte organiche a stampa, in cui l'emblema della salamandra è centrale, e che sembra a tutti gli effetti costituire la fonte più prossima del sonetto 206 delle *Rime* stampiane:

Vivo in un dolce et sì cocente foco,

²⁰ P. BEMBO, *Asolani*, I, XII, in ID., *Prose e rime...*, 336: «E veramente se noi vogliamo considerando trapassar nel potere, che Amore sopra di noi ha e sopra la nostra vita, egli si vedrà chiaramente infiniti essere i suoi miracoli a nostro gravissimo danno e veramente meravigliosi, cagione giusta della deità dalle genti datagli, sì come io dico. Perciò che quale vive nel fuoco come salamandra, quale ogni caldo vital perduto si raffredda come ghiaccio, quale come neve al sole si distrugge, quale a guisa di pietra, senza polso, senza spirito, mutolo e immobile e insensibile si rimane. Altri fia che senza cuore si viverà, a donna che mille strazii ad ogni ora ne fa avendol dato; altri ora in fonte si trasmuta, ora in albero, ora in fiera; e chi, portato da forzevoli venti, ne va sopra le nuvole, stando per cadere tuttavia, e chi nel centro della terra e negli abissi più profondi si dimora».

ch'Amor m'ha fatto salamandra et éasca, et d'un vital venen tanto m'adesca, ch'io moro, et morte in me non po' haver loco.	4
Seguo sì crudo et dilettoſo gioco che nel proprio martir sempre m'invesca: il colpo è antico et la ferita è fresca, e chi m'uccide a mio soccorso invoco.	8
Voglio quel che voler non m'è concesso, e i miei pensier' sì spesso inganna Amore, che incredul hormai son fatto a me stesso.	11
O quante fiata m'ha pregato il core che 'l sleghi; et quando a farlo mi son messo, se stesso involve e corre al primo errore. ²¹	14

Il sonetto, sfuggito finora a tutti i commentatori dell'opera stampiana, è un componimento disperso in tradizione apografa, che la Stampa potrebbe aver conosciuto in virtù di una diffusione locale e privata, poiché esso è documentato in tre manoscritti antologici di area veneta. Si tratta di una tradizione non controllata dall'autore, ma che nell'insieme dei suoi testimoni «configura uno spettro piuttosto ampio della reale circolazione delle rime del Bembo in Veneto nella seconda metà degli anni Venti del Cinquecento».²² Il fatto che la Stampa abbia avuto questo sonetto a modello è indicato a prima vista, oltre che dalla centralità dell'immagine della salamandra, dalla chiara ripresa dei sintagmi «Amor m'ha fatto» e «vivo in [...] foco». Rispetto al testo bembiano, la poetessa anticipa il causativo «Amor m'ha fatto», collocandolo in posizione incipitaria e rovesciando così il rapporto principale-consecutiva del modello, per enfatizzare il ruolo chiave di Amore nel determinare la sua nuova condizione. Il «dilettoſo gioco» di Bembo si scompone nel testo stampiano nei due sostantivi delle «delizie» e del «gioco», quest'ultimo rimanendo parola in clausola che lega in modo ancora più saldo le quartine dei due componimenti, accomunate gli stessi rimanti «foco» : «loco» : «gioco». Le terzine divergono poi maggiormente, perché Bembo prosegue con la rappresentazione degli stati contraddittori indotti dalla passione, mentre la Stampa lascia spazio a toni più narrativi.

Il sonetto bembiano, centrato sulla rappresentazione della coesistenza di stati contrari nel poeta-amante, sembra essere trasposizione e sintesi poetica di un brano degli *Asolani* – contiguo a quello già ricordato in cui è menzionata la salamandra – dove Perottino elenca «le disuguaglianze, le discordanze, gli errori, che Amore nelle menti de' servi amanti traboccando accozza con gravosa disparità»:²³ la lirica è infatti composta da una serie di luoghi ossimorico-paradossali («vivo in un dolce et sì cocente foco», «vital venen», «moro, et morte in me non po' haver loco», «crudo et dilettoſo gioco», «il colpo è antico et la ferita è fresca», «e chi m'uccide a mio soccorso invoco», «voglio quel che voler non m'è concesso», «incredulo hormai son fatto a me stesso») che traducono a livello retorico la costitutiva e insanabile contraddittorietà dell'esperienza amorosa.²⁴ La poetessa, dal canto suo, racchiude icasticamente le numerose

²¹ Il testo si legge in P. BEMBO, *Le rime*, ed. critica a cura di A. Donnini, Roma, Salerno, 2008 (sonetto 209).

²² Ivi, 989.

²³ P. BEMBO, *Asolani*, I, XII, in ID., *Prose e rime...*, 337.

²⁴ Il brano asolano così recita: «Perciò che chi non dirà che essi [gli amanti] sieno sopra ogni altra miseria infelici, quando e allegrissimi sono e dolorosissimi una stessa ora e dagli occhi loro cadono amare lagrime con dolce riso mescolate, il che bene spesso suole avvenire; o quando ardiscono e temono in uno medesimo istante, onde essi, per molto disiderio pieni di caldo e di focoso ardore, impallidiscono e triemano dalla gelata paura; o quando da diversissime angoscie ingombrati e orgoglio e umiltà e improntitudine e tiepidezza e guerra e pace parimente gli assalgono e combattono ad un tempo; o quando, con la lingua tacendo e col volto, parlano e gridano ad alta voce col cuore, e sperano e disperano e la lor vita cercano e abbracciano la lor morte insieme, e per lo continuo dando luogo in sé a due lontanissimi affetti, il che non suole poter essere nelle altre cose, e da essi straziatamente qua e là in uno stesso punto essendo

antitesi bembiane nel memorabile «vivere ardendo e non sentire il male», verso che suggella l'importanza della metafora del fuoco e di conseguenza degli emblemi con cui ella si identifica. Nuovamente a differenza di quanto accade in Bembo, nel cui testo niente accenna ad una possibile duplicità o pluralità dell'esperienza amorosa, nella sirma del sonetto 206 diventa invece evidente il legame della salamandra e della fenice con la capacità della poetessa di innamorarsi di un altro uomo, condizione tematizzata *apertis verbis* nel passaggio dal «primo ardore» al secondo «più vivo e maggiore».

Cardine e insieme tocco conclusivo di questa autorappresentazione è dunque l'ultimo sonetto del canzoniere amoroso delle *Rime*:

A mezzo il mare, ch'io varcai tre anni, fra dubbi venti, ed era quasi in porto, m'ha ricondotta Amor, che a sì gran torto è ne' travagli miei pronto e ne' danni;	4
e per doppiare a' miei disiri i vanni un sì chiaro oriente agli occhi ha pòrto, che, rimirando lui, prendo conforto, e par che manco il travagliar m'affanni.	8
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.	11
Ma che poss'io se m'è l'arder fatale, se volontariamente andar consento, d'un foco in altro, e d'un in altro male?	14

Di questo testo, già parzialmente riportato sopra, è ora possibile apprezzare tutto lo spessore semantico. Su di esso ha scritto parole acute e suggestive Monica Farnetti, che non ha mancato di sottolinearne la centralità entro il *corpus* della Stampa: «È [...] qui [...] che ella dà forma, e con energia innovativa, [...] all'intero suo canzoniere [...] letteralmente “a più fuochi”». ²⁵ [...] Verificare la potenza della nuova, insorgente passione, sopraffare la memoria delle pene trascorse e rassegnare il proprio destino alla forza desiderante che irriducibile la anima sono per lei tutt'uno, e non importa se con ciò disattende al modello imperante del grande libro per un unico amore. Tant'è: di fuoco in fuoco e di male in male (salvo ricordare che il fuoco non le fa male o almeno non tanto e comunque non quanto, per contro, le fa bene) la Stampa prosegue il suo viaggio, persuasa che non sia per mala grazia che si ritrova di nuovo in mezzo al mare, con la sua fragile barchetta, disposta all'avventura mozzafiato dell'esistere». ²⁶ La studiosa rileva opportunamente l'infrazione rispetto «al modello imperante del grande libro per un unico amore», infrazione che – si è cercato di mostrare fin qui – è in fondo la grande novità autorizzata e al contempo resa canonica dal padre fondatore del petrarchismo cinquecentesco. Cantando più donne nel suo canzoniere, Bembo crea «un sistema coeso, dove le tracce delle muse» (da Maria alla Morosina) si incrociano e si sovrappongono, ora confondendosi, ora lasciandosi riconoscere, in un equilibrio tensivo che sostituisce all'univocità della lirica petrarchesca, la mobile plurivocità del nuovo canzoniere». ²⁷ Così facendo, il letterato veneziano apre la strada ai suoi successori, fra cui, tra i primi, la Stampa, che nella sua progressione è più esplicita e netta – ad una grande (e in fondo mai sopita) passione ne segue un'altra, chiaramente tematizzata e altrettanto coinvolgente – e anche più scandalosa, perché recepisce il modello di esperienze amorose plurime *ex parte muliebre*. Pare dunque particolarmente appropriata la

portati, tra queste e somiglianti distemperatezze il senso si dilegua loro e il cuore? E fannoci a credere, che vero sia quello che alcun filosofo già disse, che gli uomini hanno due anime ciascuno, con l'una delle quali essi all'un modo vogliono e con l'altra vogliono all'altro. Perciò che egli non pare possibile che con una sola anima si debba poter volere due contrari». Ivi, 337-338.

²⁵ Si tratta di una definizione contenuta in G. FORNI, *Oltre il classico...*, 258.

²⁶ M. FARNETTI, *Gaspara Stampa...*, 271.

²⁷ S. SIGNORINI, *Da Maria a Lucrezia. Su due rime giovanili di Pietro Bembo*, «Italique», VI (2003), 54-76:70.

proposta, avanzata da Virginia Cox durante una conversazione privata, di considerare la Stampa come una *serial monogamist*, dalle relazioni sì multiple ma alternative e consequenziali, ipotesi che sarebbe del resto in linea con le più recenti acquisizioni documentarie inerenti alla poetessa, che ne hanno messo in luce il precoce legame con un patrizio veneziano di nome Andrea Gritti, da cui ella ebbe due figlie.²⁸

Per concludere, è noto che la Stampa viene citata più volte nel romanzo dannunziano di ambientazione veneziana *Il fuoco*, edito nel 1900, in cui l'autrice rappresenta una sorta di doppio della protagonista, l'attrice tragica Foscarina, che arde d'amore per il giovane poeta Stelio Èffrena (personaggi che sono a loro volta alter-ego di Eleonora Duse e dello stesso D'Annunzio). Cogliendo con finezza la particolare intensità espressiva del sonetto 206, D'Annunzio estrae proprio da questo testo il verso «vivere ardendo e non sentire il male» – che grazie a questa selezione conoscerà notevole popolarità –, incorniciandolo con le seguenti parole: «Miscuglio di gelo e ardore. Di tratto in tratto la sua passione mortale, a traverso il petrarchismo del cardinal Bembo, getta qualche bel grido. Io so di lei un verso magnifico: “Vivere ardendo e non sentire il male!”».²⁹ Alla luce delle analogie formali e tematiche rintracciate fin qui, è forse ora possibile intravedere nel passo di D'Annunzio non solo la piena constatazione dell'appartenenza della Stampa alla corrente petrarchista, ma anche l'intuizione di un più profondo legame fra i due autori.

²⁸ Si veda su questo E. CESERACCIU VERONESE, *Il testamento di Cassandra Stampa: contributi alla biografia di Gaspara*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti. Memorie della Classe di scienze morali, lettere ed arti», LXXXIX (1976-1977), 3, 89-96. Solo di recente è giunta notizia del contributo anche agli studiosi di letteratura, grazie al volume di S. BIANCHI, *La scrittura femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, 35.

²⁹ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in ID., *Prose di romanzi*, a cura di Niva Lorenzini, vol. II, Milano, Mondadori, 1989, 442.