

# per Leggere

I generi della lettura

XIX  
2019

36

per Leggere

# PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XIX, NUMERO 36, PRIMAVERA 2019



# PER LEGGERE

I generi della lettura

Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni  
di testi della letteratura italiana

*www.rivistaperleggere.it*

## *Direzione*

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI  
GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

## *Redazione*

BENEDETTA ALDINUCCI, CARLO ANNELLI, MARCO CAPRIOTTI,  
SIMONETTA PENZA, CARLA PENZA, CLAUDIA RUSSO, SIMONETTA TEUCCI,  
MARIA RITA TRAINA, MARCO VILLA

## *Editing e stampa*

PENSA MULTIMEDIA EDITORE  
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8  
25038 Rovato (Bs) - Via C. Cantù, 25  
tel. 0832.230435 - tel. 030.5310994

[info@pensamultimedia.it](mailto:info@pensamultimedia.it)

[www.pensamultimedia.it](http://www.pensamultimedia.it)

Realizzata in collaborazione con l'associazione L'altra Città  
Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002  
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

## *Direttore responsabile*

SILVERIO NOVELLI

ISSN 1593-4861 (print)  
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2019

Finito di stampare  
nel mese di aprile 2019

## Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Scuola Normale Superiore di Pisa), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Udine), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK † (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ROBERTO LEPORATTI (Università di Ginevra), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN McLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

## Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

La rivista “Per leggere” riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito [www.rivistaperleggere.it](http://www.rivistaperleggere.it), sono inviati in formato elettronico all’indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l’articolo.

Sulla base del parere dei revisori, l’articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l’autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.

I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.

Una volta accettato, l’articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all’autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.

Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l’elenco dei nomi, l’eventuale indice dei manoscritti citati, l’*abstract* dell’articolo in lingua italiana e inglese.

## Classificazione ANVUR: fascia A



## SOMMARIO

- 7 EDOARDO SIMONATO  
*Un epilogo 'troppo petrarchista'? Proposta di lettura per i sonetti CCIV, CCV e CCVI delle Rime di Gaspara Stampa secondo la lezione della princeps*
- 31 SARAH CLARKE  
*Lina Meiffret: storia di una partigiana sanremese deportata nei lager nazisti e dei suoi documenti*
- 69 FRANCESCA LATINI  
*Le carte calviniane di Lina Meiffret*
- 115 GIOVANNI FONTANA  
*'Maliziosi e straordinari accidenti': le scene di incontro in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*

## DIALOGHI

- 189 CARMELO TRAMONTANA  
*«Se del male è lecito dire bene». Le vite parallele di Cesare Borgia e Oliverotto da Fermo (N. Machiavelli, Il Principe, capp. VII-VIII)*
- 207 *Indice dei nomi*
- 211 *Indice dei manoscritti*



EDOARDO SIMONATO

*Un epilogo 'troppo petrarchista'? Proposta di lettura per i sonetti  
CCIV, CCV e CCVI delle Rime di Gaspara Stampa  
secondo la lezione della princeps*

---

*Too derivative of Petrarch? A reading of sonnets CCIV, CCV  
and CCVI in Gaspara Stampa's Rhymes  
in the light of its editio princeps*

ABSTRACT

L'articolo analizza dal punto di vista stilistico e contenutistico un trittico di sonetti religiosi tratti dalle *Rime* di Gaspara Stampa, i sonetti CCIV, CCV e CCVI: l'io lirico, pentitasi per i suoi peccati e finalmente redenta, dice di poter ora amare Collaltino di Collalto in modo più puro di quanto non abbia fatto in precedenza. Nella *princeps* delle *Rime* (1554) il trittico chiudeva la prima delle tre sezioni del canzoniere stampiano, intitolata *Rime di Madonna Gaspara Stampa*. Nell'edizione 1913 curata da Abdelkader Salza (la meno fedele alla *princeps* ma tuttora la più fortunata), venuta meno l'originaria divisione in tre sezioni, le liriche furono collocate (alquanto arbitrariamente) nel cuore della raccolta, crediamo compromettendo la loro corretta interpretazione e il loro ruolo all'interno del macrotesto. La tesi dell'articolo è infatti che tali sonetti dovevano essere, in una fase iniziale di progettazione del canzoniere, la conclusione dell'itinerario narrativo delle *Rime*.

This paper analyses three religious sonnets from the *Rhymes* of Gaspara Stampa, CCIV, CCV and CCVI in which the poetess, repentant for her sins and finally redeemed, says that she can now love Collaltino di Collalto in a purer way than before. In the *editio princeps* of the *Rhymes* (1554), the triptych closes the first of three sections of the songbook, entitled *Rime di Madonna Gaspara Stampa*. In the 1913 edition (the least faithful to the *princeps* but still the most circulated), the editor Abdelkader Salza removed the original division into three sections and placed the poems (rather arbitrarily) in the middle of the collection: by doing so, their correct interpretation and their role within the macrotext was compromised. The thesis of this paper is that these sonnets were probably the conclusion of the *Rhymes* in the initial stage of the composition of the songbook.



*Un epilogo 'troppo petrarchista'? Proposta di lettura per i sonetti  
CCIV, CCV e CCVI delle Rime di Gaspara Stampa  
secondo la lezione della princeps*

Le *Rime* di Gaspara Stampa, presto dimenticate nel loro secolo, divennero un piccolo classico della lirica cinquecentesca solo a partire dal tardo Settecento, e la loro fortuna si consolidò nell'Ottocento, quando il nostro romanticismo ne apprezzò soprattutto l'irriducibilità ai canoni del petrarchismo. A più riprese e fino in tempi recentissimi (l'ultima monografia dedicata alla Stampa è di FARNETTI 2017) la critica non ha mai smesso di evidenziare e di elogiare la passionalità ed il coinvolgimento sinceri, nient'affatto retorici, con cui Gaspara si avvicinò non soltanto al tema dell'amore, il cardine delle oltre trecento liriche delle *Rime*, ma alla stessa arte della poesia intesa come *technè*. È questo un comune sentire condiviso anche dai lettori meno generosi verso la poetessa. Se nella prima metà del Novecento Croce parlava, spregiativamente, della raccolta stampiana come di un 'diario in versi' (CROCE 1930, p. 349) è perché nella Stampa l'*imitatio* del Petrarca tipica del suo secolo convive con una vena di immediatezza poetica talvolta *naïve* che al di là di ogni possibile giudizio resta davvero originale per la lirica cinquecentesca: in qualche modo, proprio il suo essere *naïve* rende la Stampa irresistibilmente vicina e leggibile anche per la sensibilità di un lettore moderno. Ciò detto, temiamo che, forse calcando troppo la mano sui suoi indiscutibili elementi di originalità, si sia oramai imposta, anche in sede critica, la *vulgata* di una Stampa quale genio protoromantico ed incompreso del petrarchismo italiano, 'meno petrarchista' tra i petrarchisti, cantatrice della «meraviglia di essere un corpo vivo, [del]l'estasi che proviene dalla materialità delle cose, e [del]la sovrabbondante bellezza del mondo terreno» (citiamo dall'appassionata quarta di copertina di FARNETTI 2017). I sonetti di cui proporremo la lettura, certo non tra i più noti delle *Rime*, ci restituiscono una Stampa invece profondamente figlia, per quanto rinnegata, del suo tempo: in queste liriche, come vedremo, l'amore per Collaltino di Collalto (il principale oggetto del desiderio cantato lungo tutta la raccolta) viene rielaborato attraverso un filtro religioso e neoplatonico piuttosto conforme al petrarchismo coevo alla Stampa, in particolare in sintonia con l'ispirazione di Vittoria Colonna. Gli studiosi (ZANCAN 1998, FORNI 2011, BIANCHI 2013) hanno considerato la vocazione poetica religiosa della Stampa come una divagazione rispetto al focus centrale della sua ispirazione, un freddo ossequio all'autorità poetica della marchesa di Pescara, una produzione lirica di second'ordine: per questi motivi, crediamo che finora non sia stata colta l'importanza fondamentale che il trittico CCIV-CCV-CCVI riveste nell'organizzazione del macrotesto delle *Rime*.

## I.

Prima di venire finalmente alla lettura dei tre sonetti, si richiede un breve chiarimento preliminare sull'orditura interna di quello che è stato definito (ZANCAN 1998, ripresa in FORNI 2011) il «disordinato» canzoniere di Gaspara Stampa. Se con *canzoniere* si intende 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» (i virgolettati sono in GORNI 1993, p. 194), le liriche delle *Rime* seguono una trama ordinata per quanto riguarda la zona Alfa e l'«alfabeto progressivo»: Gaspara s'innamora follemente ma tepidamente corrisposta del conte Collaltino di Collalto, rampollo di una delle più importanti famiglie feudali d'Italia, e quando il destino sembra davvero aver messo la parola fine a questo amore, ella si innamora di un secondo uomo, il patrizio veneziano (dalla biografia oggi incerta) Bartolomeo Zen. Definire con chiarezza quale sia la zona Omega delle *Rime* è invece un esercizio meno immediato, dal momento che per leggerla non basta sfogliare le ultime pagine della raccolta: trattandosi di un canzoniere postumo (edito nel 1554, la Stampa morì nell'aprile del 1553) e di cui non ci è rimasta tradizione manoscritta, non è tuttora chiaro infatti se le oltre 300 liriche che leggiamo nella cinquecentina *siano*, nel loro complesso, il canzoniere di Gaspara (è la tesi di ZANCAN 1998); oppure se lo *contengano*, ordito e conchiuso prima della morte dell'autrice, ma unito arbitrariamente dagli editori cinquecenteschi ad altre liriche che non ne facevano parte (è la tesi più recente di FORNI 2011); oppure ancora se la morte prematura della poetessa ci abbia consegnato un canzoniere magari completo nel numero delle liriche, ma con un finale «da ricostruire» mediante un lavoro di riordino del materiale (così ritenne SALZA 1913). Senza dilungarci ora in questioni filologiche, basti ricordare che seguendo quest'ultima ipotesi l'ordine delle poesie della *princeps* fu sensibilmente aggiornato nella fortunata edizione del 1913 curata da Abdelkader Salza, che è ancora oggi la base dell'edizione commerciale italiana del testo: il numero romano con cui, per ragioni di brevità e di diffusione del testo, abbiamo indicato nel titolo il trittico di sonetti *Virtuti eccelse e doti illustri e chiare* (CCV), *Quel disir, che fu già caldo ed ardente* (CCV) e *Canta tu, musa mia, non più quel volto* (CCVI) fa riferimento a quest'ultima edizione (CERIELLO 1976, esemplata su quella di Salza). Il riordino di Salza interessò anche i sonetti in questione (pur non modificandone la natura di trittico), che furono oggetto di uno spostamento così motivato dal curatore: «tre sonetti [...] poiché si riferiscono [è sottinteso *di nuovo*, cioè dopo la parentesi del secondo amore] all'amore di Collaltino, ho trasportato fra le *Rime d'amore*, ultimi fra quelli che cantano il signore di Collalto (nn. CCIV, CCV, CCVI di questa edizione).» (SALZA 1913, p. 373). Leggendo il trittico alla luce dell'ordine della *princeps* e confrontando la *princeps* con SALZA 1913 l'operazione di trasporto ci è parsa meno automatica di quanto Salza non la descriva, perché a nostro modo di vedere altera la corretta interpretazione complessiva delle tre liriche in relazione al macrotesto del canzoniere stampiano. L'idea

che ci siamo fatti è che proprio i sonetti CCIV-CCV-CCVI, probabilmente in una fase iniziale del lavoro di Gaspara Stampa sulla propria silloge, dovessero costituire, per dirla con Gorni, la zona Omega del canzoniere stampiano: un canzoniere che, sul modello di quello del Petrarca prevedeva una conclusione in cui l'amore sacro prevale sull'amore profano.

Come si è detto, la *princeps* e SALZA 1913 prevedono per il trittico religioso due posizioni diverse. Nella cinquecentina, la veste grafica distingue tre suddivisioni interne mediante tre titoli, *Rime di Madonna Gaspara Stampa, Capitoli, e Madrigali*. La prima è una suddivisione di natura tematica e contiene le poesie dove l'impianto narrativo del canzoniere è più marcato, le altre due sono di natura metrica secondo gli usi dell'editoria del secondo '500: il trittico è significativamente posto a conclusione della prima suddivisione, quasi come un congedo subito prima della sezione *Capitoli*. In SALZA 1913, Salza spostò queste poesie nel cuore della prima suddivisione (da lui chiamata *Rime d'amore*, alla quale aggiunse anche i madrigali, ponendo le restanti poesie in una sezione chiamata *Rime Varie*). In particolare, le collocò nel passaggio dall'amore per Collaltino a quello per Bartolomeo, influenzato (presumiamo) dall'incipit dell'ultimo sonetto del trittico (*Canta tu, musa mia, non più quel volto*). Lo spostamento, di certo radicale, non fu privo di una sua *ratio*: in questo modo, Salza intese sanare una delle contraddizioni interne più singolari della *princeps*: lo snodo narrativo, si diceva, prevede due amori (Collaltino e Bartolomeo) ma questo trittico posto a conclusione della prima sezione ne menziona uno soltanto, e per di più il primo dei due (Collaltino), mentre il secondo viene messo da parte.

Le ragioni della nostra tesi stanno tanto nella *princeps* intesa come 'oggetto libro' e nella sua organizzazione del macrotesto, quanto nella forma e nel contenuto dei singoli sonetti. Partendo innanzitutto da questo secondo aspetto, veniamo ora alla lettura e al commento dei sonetti, per motivare l'opportunità di un ritorno alla lezione *princeps*. Riportiamo ora il testo del primo dei tre sonetti, leggendolo da CERIELLO 1976, p. 210:

cciv.

Virtù eccelse e doti illustri e chiare,	
ch'alzate al cielo il mio real signore,	
sol co' passi di gloria e d'alto onore	
già giunto in parte, ove non ha più pare;	4
voi, voi sol voglio volgermi ad amare,	
temprando il mio focoso e cieco amore,	
guidato sol da tenebre ed errore,	
ove ambedue potrà forse annoiare.	8
Or, racquistato alquanto del mio lume,	
potrò specchiarmi in quel bel raggio ardente,	
che da prima m'eleksi per mio nume;	
e di cibo miglior pascer la mente,	12
dove io pasceva i sensi, per costume,	
di cosa che si fugge via repente.	

Il sonetto (schema ABBA ABBA CDC DCD, come gli altri del tritico) presenta qualche problema di parafrasi nella prima terzina, dovuto alla resa del v. 8, «ove ambedue potrà forse annoiare». Non è chiaro il significato da attribuire a 'ove' (nel senso che non ci si aspetterebbe, leggendo, di trovare un complemento di luogo); non si riesce ad identificare subito chi o cosa siano gli 'ambedue' (Collaltino e la Stampa? Le *tenebre* e l'*errore* menzionati nel verso precedente?); infine, il significato di 'procurare dolore', 'recar danno' del verbo *annoiare* sembra riferirsi più alla sfera spirituale che a quella fisica: le *tenebre* e l'*errore* del v. 7 insieme al contesto religioso del sonetto (e dell'intero tritico) fanno pensare alle sofferenze delle anime peccatrici. Sciolti i nodi, crediamo che i vv. 5-8 siano da rendere: 'Voglio volgermi ad amare soltanto voi, perfezionando il mio amore focoso e cieco guidato solo da tenebre ed errore, (un amore) dove entrambi forse potremmo subire dei danni'.

Cogliamo l'occasione per sottolineare un aspetto della versificazione stampiana che spesso non viene considerato. In BALDACCÌ 1957, p. 79, Baldacci mette giustamente in risalto come la lingua e lo stile della Stampa non obbediscano alla «ciceroniana *gravitas*» tipica del petrarchismo del suo tempo: infatti, il trasporto straordinariamente intenso con cui la poetessa amò Collaltino, sembra averle precluso, di riflesso, l'approdo ad una cura del significante per la quale è necessario un certo distacco emotivo dalle proprie vicende biografiche. Detto con un linguaggio non propriamente tecnico, molte volte si ha l'impressione che per la Stampa il *cosa dire* – cioè la propria mitopoiesi come figura di amante per eccellenza, fedelissima al suo uomo – sia molto più importante del *come dirlo*: questo causa talvolta (è il caso di questo CCIV, v. 8) alcune sbavature dovute ad un mancato controllo della forma. 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 ella stessa nel sonetto CIV, v. 14, manca sempre poco che «da la materia non sia vinto il canto».

Riassumendo brevemente il contenuto di CCIV, la Stampa fa mostra con tono euforico, come per una avvenuta agnizione, di aver finalmente trovato una serenità spirituale che la condurrà lontana dal peccato. In seguito ad un pentimento/ravvedimento, l'io lirico dichiara di voler rinunciare ad amare le qualità terrene del conte di Collalto e di voler onorare solo le sue qualità interiori e imperiture: questo nuovo amore cambiato di segno potrà finalmente riconciliarla con Dio.

Le quartine di CCIV conservano il ricordo delle liriche di Vittoria Colonna, nelle quali l'amore terreno per il defunto marito Ferrante d'Avalos sublima nell'entusiastica accettazione del mistero della volontà di Dio. In particolare, il riferimento ad un Collaltino «alzat[o] al cielo», «giunto in parte ove non ha più pare» grazie alle sue azioni piene di «gloria» e «onore» sembra rinviare a quei

sonetti in cui Ferrante ci viene presentato in Paradiso, accolto da Dio e dagli angeli. Tra gli altri, si noti il sonetto A1, 39, vv. 1-4, 7-11, tratto dalle *Rime Amoroze* della Colonna (per le citazioni dalle liriche di Vittoria Colonna numero e lezione seguono sempre BULLOCK 1982):

Primo sacro splendor, ch'unito insieme  
del vero Sol l'exempio a noi dimostri,  
chi te contempla nei beati chiostri,  
giunto al fin del desio lasciò la speme.

[...]

e tu, ch' a par col più bel lume giostri,  
spirto ch' ancor il mondo onora e teme,

qual grado excelso o pur qual gloria immensa  
a l'alta tua virtù destina il Cielo?  
Come t'interni in la divina luce?

Allargando il campo d'indagine alle terzine di CCIV, si nota come la concezione della spiritualità della Stampa, rispetto a quella della Colonna, sembra conferire una maggiore importanza alla dimensione terrena/sensuale. Per la Stampa, nell'immagine della scalata che dal mondo terreno porta al cielo, Collaltino è la meta del percorso ascensionale, mentre per Colonna il punto più alto è Dio, non Ferrante: il marchese di Pescara in vita è stato un campione delle virtù divine, e questo gli ha permesso, dopo morto, di ascendere fino ad «internarsi» nella «divina luce» una volta giunto «nei beati chiostri»; il conte di Collalto, grazie alla sua valenza salvifica e divina, è l'esempio di ogni virtù tra i vivi (così come Ferrante) ma allo stesso tempo è il «raggio ardente» ed è il «nume» (CCIV, vv. 10-11) a cui la Stampa guarda, ormai senza che ciò pregiudichi la salvezza della sua anima. La sovrapposizione Collaltino-Dio, è dichiaratamente uno degli assiomi fondativi del percorso narrativo delle *Rime*, fin dalle primissime battute. Nel sonetto XVII ad esempio, la Stampa paragona la sua condizione di amante e 'contemplatrice' di Collaltino a quella degli angeli che contemplano Dio, dicendo anzi che godere della luce degli occhi del conte è quasi meglio di godere della luce di Dio:

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;  
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. (XVII, vv. 1-8)

Ancor prima, nel sonetto II, in cui è rappresentato il momento dell'innamoramento tra la poetessa e Collaltino, la Stampa scrive (con una lunga perifrasi) che si stava avvicinando il giorno di Natale,

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).

Il conte è una *figura christi*, e l'io lirico, con una «dieteza quasi materna» (BIANCHI 2013, p. 56) lo accoglie dentro di sé facendosi culla dell'amore per il conte, trasfigurato nella persona stessa dell'amato. È un'immagine (poeticamente molto evocativa) che, pur ponendo l'esperienza amorosa dell'io lirico sotto l'egida della religiosità, nello stesso tempo suggerisce l'ardito doppio paragone io lirico/Madonna – Collaltino/Gesù. Per di più, il fatto che il giorno dell'innamoramento quasi coincida con il giorno della nascita di Gesù (a differenza di quanto accade nei *Fragmenta*, dove avviene di Venerdì Santo) dà a questo quadro religioso una valenza corporale, concreta, meno spirituale di quanto possa apparire. Dal momento che l'abbiamo evocata, faremo notare che questa stessa immagine del cuore come «ricetto» lega peraltro in modo inequivocabile il sonetto II al sonetto CCV (il secondo sonetto del nostro trittico), e quindi, seguendo la nostra ipotesi, zona Alfa e zona Omega delle *Rime*, suggerendo una *ringkomposition* a livello di macrotesto. Affianchiamo due passi tratti dai due sonetti, e segnaliamo col corsivo i punti di contatto:

Da qui indietro il suo sommo valore,  
la cortesia e'l saggio alto intelletto,  
d'alte opre vago e di perpetuo onore,  
saran più *degn*a fiamma del mio petto,  
e più degno ricetto del mio core,  
e de *le rime mie* più degno oggetto.  
(CCV, vv. 9-14)

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 *degn*ò l'illustre mio signore,  
per cui ho tanti poi *lamenti sparsi*,  
potendo in luogo più alto annidarsi,  
farsi nido e ricetto del mio core.  
(II, vv. 1-8)

Salta agli occhi innanzitutto l'identità del secondo emistichio di CCV, v. 13 e II, v.8. Ma se ciò non bastasse la Stampa riprende dal sonetto II anche il concetto della *dignità* («degnò...farsi...ricetto», 2, vv. 5-8; «più degna fiamma... e più degno ricetto... più degno oggetto», CCV, vv. 12-13-14): vi è invero uno

spostamento semantico, giacché la dignità di cui si parla in II è una caratteristica umana e sociale (oltre alla valenza di *locus modestiae*, i versi alludono in modo nemmeno troppo velato alla distanza di classe tra l'amato, un nobile, e l'amante, una cortigiana); in CCV la dignità è intesa più che altro in senso morale e religioso in linea con il tema della lirica, e questo marcherebbe anche il percorso di conversione intrapreso dall'io lirico dall'inizio alla fine della raccolta.

Il corsivo nel testo segnala anche il riferimento alle *rime mie* di CCV e ai *lamenti sparsi* di II, che con una metafora già petrarchesca (e pure presente nel primo sonetto delle *Rime*, cfr. I, v. 3 «il suon degli amorosi miei lamenti») indicano tanto le sofferenze concrete dell'io lirico quanto la loro trasposizione poetica. Come ricordato, Salza con tutta probabilità lesse in queste nuove *rime mie* (e nel nuovo canto della Musa, menzionato nell'incipit di CCVI, *Canta tu musa mia, non più quel volto*) un riferimento al cambio dell'oggetto del desiderio da parte della Stampa, e quindi un'anticipazione delle nuove poesie dedicate a Bartolomeo: anche per questo nella sua edizione collocò il trittico appena prima di esse. Tuttavia, leggendo le *Rime* con l'ordine di Salza, si avverte uno scarto narrativo molto forte: improvvisamente il tema della conversione religiosa scompare dai sonetti per il secondo amore, così come non v'è traccia del privilegio accordato alle qualità interiori dell'amato rispetto a quelle esteriori; i toni, i temi trattati e l'immaginario evocato riprendono in tutto e per tutto quelli delle liriche per Collaltino 'pre-conversione'. Tra le poesie per Bartolomeo figura ad esempio il sonetto forse più noto dell'intera raccolta delle *Rime*, «Amor m'ha fatto tal che vivo in foco» (CCVIII), che contiene il celeberrimo verso (menzionato anche nel *Fuoco* di D'Annunzio) «viver ardendo e non sentire il male», dove la Stampa paragona sé stessa alla salamandra (v. 2 «qual nova salamandra al mondo»), un animale che gli antichi bestiari collegavano al mondo infernale, e che si riteneva fosse perciò in grado di vivere nel fuoco (ma vedi anche *Rvf* 207 40-41: «Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme: / stranio cibo, et mirabil salamandra»; Bembo, *Asolani*, 1, XII: «quale vive nel fuoco come salamandra»). Inoltre, in un altro dei sonetti dedicati al secondo amore, il CCXVIII, la Stampa si prende gioco proprio degli eccessivi scrupoli religiosi di Bartolomeo, restio a concedersi del tutto ad un amore extramatrimoniale. Si tratta di un sonetto in cui la poetessa, in modo davvero singolare per i tradizionali contenuti dei canzonieri cinquecenteschi, abbandona la vena petrarchesca in direzione di temi di solito esclusi dalla lirica 'alta': in un contesto che sembra quello di un vero e proprio corteggiamento, con una punta di provocazione la poetessa scrive

Dove volete voi ed in qual parte  
 voltar speme e disio [...]  
 Forse a Dio? Già da Dio non si diparte  
 chi d'Amor segue la felice insegna  
 [...] (vv. 1-2; 5-6)

Rincara poi la dose nella sirma:

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. (vv. 9-14)

Il sonetto CCV, così come il resto del trittico, prima di essere la dichiarazione di una poetica nuova è dunque innanzitutto una palinodia della produzione poetica precedente. Gioverà poi ricordare che la Stampa morì molto giovane, nemmeno trentenne: può darsi che davvero volesse scrivere un secondo canzoniere di ispirazione religiosa, ma non le bastò il tempo.

La vicinanza tra i sonetti II e CCV, saldata dalla riproposizione di un emistichio indica, in modo forse fin troppo palese, il legame tra le due liriche: ciò non di meno, obbedisce ad un gusto per la ripetizione che contraddistingue tutte le *Rime*. Tornando al sonetto CCIV, questo stesso tratto stilistico si può notare tra i vv. 2 e 3 «alzate al cielo [...] alto onore», dove la ripetizione della radice *alt-* sembra sottolineare un rapporto di causa (le virtù *alzano* l'amato al cielo *poiché* sono all'insegna di un *alto* onore); oppure nella ripetizione «pascere...pasceva» dei vv. 12-13, che svela un calco testuale petrarchesco di cui parleremo in seguito; ma anche nell'insistita allitterazione del v. 5, dove con l'anafora «voi, voi, soltanto voi» (che tradisce una certa affettazione stilistica), la Stampa mostra una predilezione per le ripetizioni davvero inusuale per la *gravitas* petrarchesca di cui parla BALDACCIO 1957. Restando in CCIV, si incontrano però anche sintagmi petrarchisti molto frequenti, come la *iunctura* «raggio ardente» al v. 10, tipica della poesia della Colonna (A1, 2, v. 6; A1, 68, v. 4; S2, 15, v. 1, in tutti i casi in posizione di rima come nel sonetto stampiano).

Per quanto riguarda l'ultima terzina di CCIV, le fonti di ispirazione principali, nel lessico e nell'immaginario, sono *Rvf* 191 e *Rvf* 193, sonetti che a loro volta nei *Fragmenta* compongono con *Rvf* 192 un trittico di ispirazione stilnovista, dove Laura è presentata al mondo come incarnazione delle virtù divine e come fonte di salvezza dell'anima (cfr. *Rvf* 191, vv. 1-4: «Sì come eterna vita è veder Dio, / né più si brama, né bramar più lice, / così me, donna, il voi veder, felice / fa in questo breve et fraile viver mio»). In *Rvf* 193, vv. 1-2 leggiamo «Pasco la mente d'un sì nobil cibo (la visione di Laura, *ndr.*), / ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove», laddove in CCIV, v. 12 abbiamo «e di cibo miglior pascere la mente»; in *Rvf* 191, v. 9 leggiamo «Et se non fusse il suo fuggir sì ratto», laddove in CCIV, v. 14 abbiamo «di cosa che si fugge via repente». In Petrarca, a fuggire «sì ratto» è il momento in cui gli è dato vedere Laura, e *vedere* è il verbo chiave dell'intero trittico (l'incipit di *Rvf* 192 è *Stiamo a veder signor*



la gloria nostra) giacché il poeta vi descrive le sensazioni suscitate in lui dalla la visione dell'aspetto esteriore di Laura, cioè dalla bellezza del suo volto, dei suoi capelli, della sua voce. Si noterà come anche nella Stampa siano proprio le caratteristiche della bellezza sensuale del conte a «fugg[ire] via repente», nel significato di 'svanire in fretta con il passare degli anni', un significato che tra le righe si fa spazio anche nei citati versi petrarcheschi. Continuando su questi temi, non si può infine non notare l'ideale corrispondenza tra CCIV, 14 e *Rvf* 1, v. 14 «che quanto piace al mondo è breve sogno», una corrispondenza che, sul piano formale, si estende alla scelta dei rimanti *amore : errore* in CCIV, vv. 6-7 e forse alla desinenza *-ente* della rima D, la stessa di *Rvf* 1. Il comune sentire tra il sonetto stampiano e *Rvf* 1 non è da sottovalutare, poiché è un indizio in più a favore della valenza riepilogativa e palinodica, peraltro già evidentissima alla lettura, di CCIV e dell'intero trittico: nel finale dell'opera la Stampa rinnegherebbe la sua esperienza amorosa all'insegna dell'amore sensuale e del peccato, mimando l'itinerario pseudobiografico dell'io lirico dei *Fragmenta*. Anche in questo caso, come in quello della ripresa della Colonna, spiritualità e palinodia sono elementi decisivi ma attenuati rispetto al modello: Petrarca mostra di non voler salvare nulla della sua esperienza passata, e nel finale del *Canzoniere* sostituisce in modo eloquente Laura con la Vergine (*Rvf* 366), mentre la Stampa non arriva ad abbandonare del tutto l'oggetto dei suoi desideri, ma sostituisce la figura esteriore di Collaltino con le sue qualità interiori, fiduciosa che ciò possa salvarle l'anima.

L'aggettivazione e in generale il lessico adoperati dalla Stampa in CCIV sono diffusamente attestati in Petrarca e nei petrarchisti a lei coevi: «illustri», v. 1, è voce cara alla Stampa (18 occorrenze nelle *Rime*) e rinvia peraltro, ancora una volta, al già citato sonetto II («quando degnò l'illustre mio signore») collegando nuovamente esordio ed epilogo della raccolta; «cieco», v. 6, si ritrova, associato come in questo caso alla passione amorosa e al desiderio in *Rvf* 56 («cieco disir», v. 1), *Rvf* 290 («cieco amor», v. 9), *Rvf* 366 («cieco ardor ch'avampa», v. 20). L'altro membro della dittologia, «focoso» (CCIV, v. 6) merita un'ultima nota di approfondimento poiché ci consente di accedere alla 'libreria mentale' della poetessa. Assente in Petrarca e nei petrarchisti che abbiamo esaminato, il termine parrebbe essere una voce boccaccesca, dal momento che Boccaccio è l'unico autore della tradizione poetica alta con cui la poetessa potesse avere una certa familiarità ad aver usato *focoso* in versi. A suggerire la provenienza della voce è anche la quantità di attestazioni dell'aggettivo nel Boccaccio poeta (8 nel *Filostrato*, 13 nella *Teseida*, 3 nell'*Amorosa Visione*) ed ancor più nel Boccaccio prosatore, in confronto alla penuria di attestazioni in altri autori di chiara fama tra il 1200 e il 1500. In prosa, l'aggettivo ricorre molto spesso nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, che secondo TARSI 2015 e FARNETTI 2017 sarebbe una delle certe letture della Stampa. Veniamo ora al sonetto CCV.

## II.

Quel disir, che fu già caldo ed ardente	
a bellezza seguir fugace e frale,	
l'alta mercé di Dio, prese ha già l'ale,	
ed è rivolto a più fido oriente,	4
seguendo del mio conte solamente	
quella interna bellezza e senza eguale,	
che con fortuna non scende e non sale,	
e del tempo e d'altrui cura niente.	8
Da qui indietro il suo sommo valore,	
la cortesia e 'l saggio alto intelletto,	
d'alte opre vago e di perpetuo onore,	
saran più degna fiamma del mio petto,	12
e più degno ricetta del mio core,	
e de le rime mie più degno oggetto.	

Nel primo verso del sonetto, l'amore «focoso e cieco» già in CCIV, v. 6, insistendo sul campo semantico del fuoco, diventa un desiderio che fu «caldo ed ardente». Questo secondo elemento del trittico si presenta dunque fin dall'esordio come una variazione sul tema del precedente: ritroviamo altri lemmi già presenti in CCIV, ad esempio l'aggettivo «alto/a» che qualifica indifferentemente la pietà di Dio («l'alta mercé di Dio», v. 2) e le qualità di Collaltino («alto intelletto», v. 10; «alte opre», v. 11) a testimoniare la sostanziale equipollenza tra le due figure; oppure «onore», rimante al v. 11 di CCV e in CCIV, v. 2. È pure molto evidente quella sorta di 'coazione a ripetere' tipica delle scelte lessicali della Stampa cui accennavamo poco sopra: il già citato «alto/a» è riproposto in tre versi; leggiamo «seguir», v. 2 ma al v. 5 abbiamo di nuovo «seguendo»; lo stesso dicasi per «bellezza», presente al v. 2 e al v. 6; e per l'aggettivo «(più) degno/a», riproposto in ogni verso dell'ultima terzina.

In CCV, in modo ancor più decisivo rispetto a CCIV, compaiono forti segnali a favore di una ricollocazione del trittico nel luogo che gli aveva destinato la *princeps*. Si è già discusso a proposito della somiglianza tra le terzine di CCV e il sonetto II, il primo atto del canzoniere stampiano; ma più di una spia collega questo sonetto (e con esso CCIV e CCVI) ai sonetti che immediatamente lo precedono, o meglio, lo *precedevano* nella cinquecentina. Infatti Salza, di nuovo con il solito piglio tra il filologico e il sartoriale, ritagliò il nucleo di otto sonetti formalmente e tematicamente coesi che nella *princeps* precedono il trittico CCIV-CCV-CCVI, e lo ricuci alla fine delle *Rime*, nella parte conclusiva di quelle che definì *Rime Varie*. Oggi questi sonetti si trovano dislocati oltre cento liri-  
che dopo la loro posizione originaria, con la nuova veste di explicit della raccolta stampiana. Si tratta di:

- Di queste tenebrose e fiere voglie (CCCIV in SALZA 1913)
- Quelle piaghe profonde e l'acqua e 'l sangue (CCCV)
- Signor, che doni il paradiso e tolli (CCCVI)
- Mesta e pentita de' miei gravi errori (CCCXI)
- Volgi a me, peccatrice empia, la vista (CCCVII)
- Purga, Signor, omai l'interno affetto (CCCVIII)
- Volgi, Padre del cielo, a miglior calle (CCCIX)
- Dunque io potrò, fattura empia ed ingrata (CCCX)

Anche leggendo i soli incipit, è chiaro che si tratta di altre otto liriche di ispirazione religiosa. Sempre dagli incipit, si evince altrettanto chiaramente che il sentimento generale di queste otto liriche è diverso, più cupo e contrito, rispetto a quelle del trittico. La Stampa parla di sé stessa come di una peccatrice (CCCVII), mentre in CCIV-CCV-CCVI è finalmente redenta; si dice «mesta e pentita» dei suoi errori, (CCCXI) errori che in CCIV-CCV-CCVI fanno ormai parte del passato così come le «tenebrose e fere» voglie di CCCIV, che riecheggiano il «focoso e cieco amore / guidato sol da tenebre ed errore» di CCIV, v. 6-7: dal punto di vista della narrazione, se i sonetti del trittico sono i sonetti della 'redenzione', i sonetti CCCIV-CCCXI sono i sonetti del 'pentimento', precedente necessario per il conciliante epilogo di CCIV-CCV-CCVI. I richiami tra il trittico, nella fattispecie CCV, e gli otto sonetti si estendono ben oltre gli incipit:

<p>La <i>bellezza</i> ch'io amo è de le rare che mai facesti; ma, poi ch'è terrena, a quella del tuo regno non è pare. Tu per dritto sentier là su mi mena, ove per <i>tempo</i> non si può cangiare l'eterna vita in torbida, e serena. (CCCVIII, v. 9-14)</p>	<p>seguendo del mio conte solamente quella interna <i>bellezza</i> e senza eguale, che con fortuna non scen- de e non sale, e del <i>tempo</i> e d'altrui cura niente. (CCV, v. 5-8)</p>
---	--

La ripresa nei due luoghi citati dei termini chiave *bellezza* e *tempo* testimonia un desiderio di pace, di una nuova vita che non sia continuamente sconvolta dalle passioni sensuali e dalle alterne fortune (l'ultima terzina di CCCVIII è da parafrasare "Tu, Dio, conducimi in quel luogo dove la vita eterna non oscilla tra infelicità e serenità in funzione del tempo"). Espresso ancora in forma di esortazione e preghiera in CCCVIII, lo stato di beatitudine dovuto alla contemplazione del 'nuovo' Collatino è in CCV, a pentimento avvenuto, ormai un dato di fatto. Il 'luogo' dove la Stampa vuole esser condotta da Dio non è tanto il Paradiso come potrebbe sembrare in CCCVIII, quanto, come abbiamo visto, la contemplazione dell'«interna bellezza» di Collatino. In un altro degli otto sonetti del pentimento, c'è già un segnale di quale sarà la meta del percorso di purificazione:

Signor, che doni il paradiso e tolli, [...]  
 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. (CCCVI, vv. 1, 5-8)

Ad un lettore che percorra il sentiero del canzoniere stampiano dal primo sonetto fino a CCCVI, non può sfuggire un particolare della descrizione della sede celeste 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 dal sonetto III, v. 8, dove *alto colle* è puntuale *interpretatio nominis* di Collalto:

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* ha la stessa valenza del *lauro* nei *Fragmenta*: la scalata del colle porterà alla Stampa contemporaneamente la gloria poetica e l'amore del conte. In questo senso, negli otto sonetti del pentimento, Dio ha scalzato Collaltino dal posto che più propriamente gli spetta e lo identifica ma, nei sonetti della redenzione, la figura divinizzata del conte, libera dalle caratteristiche terrene che tentavano carne e spirito dell'io lirico, ritornerà nella sua originaria sede.

Le somiglianze tra CCV e i sonetti del pentimento sono evidentissime anche nelle soluzioni formali. La dittologia allitterante «fugace e frale», v. 2, torna molto simile in CCCIV, v. 3, nella variante isometrica «il van disio fallace e frale» sempre in posizione di rima; la rima *petto* : *oggetto* ai vv. 12-14, è presente anche in CCCVIII, vv. 4-5 nella variante *petto* : *obietto*; il sintagma «ricetto del mio core», v. 13, già presente identico nel sonetto II, ritorna in CCCVI, v. 13 «nel petto mio, ricetta d'ogni errore». In quest'ultimo caso il rinvio al sonetto II è se possibile ancora più patente perché la Stampa ne cambia consapevolmente il segno: in II Collaltino, umano e divino insieme, sceglie il cuore della Stampa come ricetta; in CCCVI, la sua parte umana e foriera di peccato ha preso il sopravvento, trasformando il cuore della Stampa nel «ricetto d'ogni errore»; in CCV, il cuore di Collaltino, ora una forma divina di sé stesso, è un 'ricetto' di nuovo in senso positivo. Da ciò deriva dunque l'insistenza in CCV sui deittici dimostrativi e temporali: «Quel», v.1, «quella», v. 6, «Da qui indietro», v. 9 vogliono indicare le tappe già compiute del percorso di pentimento. Se si pone ora lo sguardo sul trittico nel suo complesso, si noterà una soluzione stilistica che non sarà casuale, e che serve a marcare la continuità narrativa tra gli otto sonetti del pentimento e i tre della redenzione: gli incipit di tutte le sirme del trittico si aprono con un nesso temporale che contrappone la situazione presente di beatitudine ad una immediatamente passata di 'riacquisto del lume'

(CCIV, v. 9) cfr. CCIV, «Or» e CCV, «Da qui indietro» da parafrasare 'd'ora in poi'; ma vedremo anche in CCVI, «Or».

In ogni caso, nessun elenco dei punti di contatto tra la zona Alfa delle *Rime*, i sonetti del pentimento e il trittico della redenzione potrà mai sostituire l'esperienza della lettura del canzoniere secondo la lezione della *princeps*, per sperimentare la perfetta continuità dell'itinerario narrativo. Anzi, temiamo che una ricerca troppo dettagliata possa sortire l'effetto contrario, dando cioè l'idea di una ricerca condotta *a posteriori*, volta solo a confermare una tesi. Va però tenuto a mente che la nostra proposta di lettura è pur sempre la più 'economica' in relazione alla lezione della *princeps*, ovvero alla lezione cronologicamente più prossima alle volontà della poetessa: è il riordino di Salza che ci costringe oggi a questa indagine dal taglio quasi investigativo per tornare ad una lettura coerente.

Anche una poetessa per molti versi originale come la Stampa, in CCV non si discosta dall'ironica considerazione di Gorni in GORNI1993, secondo cui di norma tra i petrarchisti «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).» (p. 185). L'analisi dei rimanti infatti mette in luce una fitta trama di rinvii ai *Frangmenta*. Si consideri la prima quartina:

Quel disir, che fu già caldo ed ardente  
a bellezza seguir fugace e frale,  
l'alta mercé di Dio, prese ha già l'ale,  
ed è rivolto a più fido oriente,

La rima *ardente* : *oriente*, vv. 1-4, intreccia reminiscenze petrarchesche e dantesche. Il punto di partenza è sicuramente *Rvf* 337, «Quel, che d'odore et di color vincea / l'odorifero et lucido oriente, [...] dolce mio lauro, ove habitar solea / ogni bellezza, ogni vertute ardente» (vv. 1-2, 5-6): la citazione estesa ci consente di notare come ritorni in CCV anche il termine *bellezza* e l'opposizione, marcata dall'uso dello stesso aggettivo, tra la «vertute ardente» di Laura ed il «disir...ardente» dell'io lirico stampiano. Proprio questo «disir, che fu già caldo ed ardente» collega però il passo di CCV ad un passo di *Purg.* XXVII 94-96, dove compaiono gli stessi rimanti *ardente* e *oriente*: «Ne l'ora, credo, che de l'oriente / prima raggiò nel monte Citerea, / che di foco d'amor par sempre ardente». Il confronto è interessante, perché suggerisce un implicito paragone tra la Gaspara che, in passato, fu ardente di passione per Collaltino e Venere. Si tratta di un paragone molto 'lusinghiero', che conferisce alla Stampa «mesta peccatrice» (così la poetessa aveva presentato sé stessa negli otto sonetti del pentimento) la dignità di una dea dell'amore, quasi sotto le vesti della prima si

celasse ancora, fiera, la seconda: senza voler forzare troppo il significato di questi versi, ci sembra che aprano uno squarcio sulla psicologia della poetessa, che non riesce a rinnegare e a condannare del tutto un'esperienza amorosa avvertita come positiva e negativa allo stesso tempo. Anche per questo, il «fido oriente» (v. 4) cui mira l'io lirico conserverà comunque le fattezze, per quanto solo spirituali, di Collaltino.

Anche per la rima *frale : l'ale : eguale : (non) sale*, vv. 2-3-6-7 la Stampa si rifà a due fonti, questa volta entrambe petrarchesche. *Fr ale : l'ale* si trova in *Rvf* 365, vv. 3-7, l'ultimo sonetto dei *Fragmenta* prima della canzone alla Vergine. Va detto, per correggere parzialmente il tiro dell'affermazione di Gorni e per onorare i meriti della Stampa, che nel citare dal Petrarca alla poetessa il più delle volte manca la fredda disinvoltura che sovente negli altri petrarchisti dà origine a liriche simili a giochi combinatori di luoghi dei *Fragmenta*: il prelievo dei rimanti esplicita sul piano formale una ripresa più profonda del significato del sonetto, che specie nelle quartine è molto vicino per contenuto (e per posizione, siamo pur sempre nella zona Omega dei *Fragmenta*) a quello stampiano: laddove la Stampa ci presenta il suo antico desiderio peccaminoso che ha finalmente preso il volo per salire verso Collaltino-Dio, in *Rvf* 365 l'io lirico si pente di non aver fatto altrettanto, indugiando troppo nell'amore per Laura e nell'arte di scrivere versi:

I' vo piangendo i miei passati tempi  
i quai posi in amar cosa mortale,  
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,  
per dar forse di me non bassi esempi.  
[...]  
Re del cielo invisibile immortale,  
soccorri a l'alma disviata et fr ale (vv. 1-4, 6-7).

In qualche modo la Stampa, riutilizzando l'immagine petrarchesca del (mancato) volo del desiderio, vuole comunicarci che, da parte sua, è riuscita a superare l'*impasse* che ella ritrovava nel suo modello. Una simile lettura antifra-stica è riscontrabile nel riuso della rima *fr ale : eguale : (non) sale*, un calco da *Rvf* 354. Siamo di nuovo tra le ultime liriche dei *Fragmenta*: Laura, come Collaltino-Dio, è ormai una «immortale [...] cittadina del celeste regno» (vv. 4-5), e l'io lirico invoca Amore perché lo aiuti a trovare le parole adatte per lodare la nuova forma celeste dell'amata. Anche in questo caso, ciò che per l'io lirico della Stampa è un fatto compiuto e definitivo, una dichiarazione programmatica («Quel disir [...] è rivolto a più fido oriente / seguendo del mio conte solamente / quella interna bellezza e senza eguale» e solo questa bellezza interiore sarà «de le rime mie più degno oggetto.», vv. 1, 4-5, 14) per l'io lirico del Petrarca è ancora un augurio, un'ipotesi:

Deh porgi mano a l'affannato ingegno,  
 Amor, et a lo stile stanco et frale,  
 per dir di quella ch'è fatta immortale,  
 et cittadina del celeste regno;  
 dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno  
 de le sue lode, ove per sé non sale,  
 se vertú, se beltà non ebbe eguale  
 il mondo, che d'aver lei non fu degno. (vv. 1-8)

Le altre rime di CCV appartengono, per così dire, al rimario classico del Petrarca *laudans* nei *Fragmenta*: la rima *intelletto : petto*, che mette in relazione metonimicamente cuore e mente è già in *Rvf* 20, *Rvf* 37, *Rvf* 238 *et alia*; *valore : onore : core* sono rimanti in *Rvf* 215, sonetto in cui Petrarca loda il perfetto conubio tra bellezza esteriore e bellezza interiore in Laura (cfr. nello stesso sonetto «et in alto intelletto un puro core», v. 3, dove in CCV, v. 10 «saggio alto intelletto») *valore : onore* compare anche in *Rvf* 5; *valore : core* in *Rvf* 65, *Rvf* 119, *Rvf* 161.

### III.

Nell'ultimo sonetto del trittico, con una schidionata di particelle negative («non», v. 1; «non», v. 2; «mal», v. 3; «non», v. 10), l'io lirico chiede alla sua musa, in modo quanto mai netto, di aiutarla a rinnegare tutto ciò che ha cantato nel corso del suo canzoniere, per iniziare a scrivere (non sapremo mai se davvero, o se si tratta soltanto un'esortazione retorica) finalmente le liriche per il 'nuovo' Collaltino-Dio.

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;	4
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.	8
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.	12

La doppia natura di *explicit* del 'vecchio canzoniere' e di *incipit* di un ipotetico 'nuovo canzoniere' di CCVI (condivisa da tutto il trittico) fa sì che la Stampa, in questo sonetto di congedo, si adagi su uno stilema tipico invero dei sonetti prologali dei canzonieri cinquecenteschi: l'invocazione delle muse, che

accomuna tra gli altri le *Rime* di Pietro Bembo, le *Rime* di Giovanni Della Casa, i *Sonetti* di Benedetto Varchi e, in una chiave consapevolmente contrastiva rispetto agli usi dei contemporanei, le *Rime Spirituali* di Vittoria Colonna. Peraltro, il rovescio della consuetudine operato dalla Stampa è solo apparente: bisogna sempre tener conto che Gaspara morì nemmeno trentenne, e che il tempo della vicenda amorosa raccontata nelle *Rime* è pressoché coincidente con il tempo della vita reale della poetessa (le *Rime* sono edite nel 1554, la relazione con Collaltino è da collocarsi tra il 1548 e il 1551, come si evince dal raffronto tra alcuni versi stampiani e la biografia del conte di Collalto). Siamo di fronte ad uno strano caso di canzoniere che canta un amore *in medias res*, con una voce narrante necessariamente omodiegetica ed autodiegetica, ed è dunque fisiologico che la visione d'insieme solitamente tipica degli esordi dei canzonieri (esordi scritti, in media, da poeti già anziani, e molti anni dopo la conclusione delle storie d'amore raccontate) nella Stampa trovi spazio nella zona liminare del macrotesto, in concomitanza con l'effettiva conclusione della relazione con Collaltino. Tra gli esempi offerti dai canzonieri a lei coevi, la Stampa sembra aver più presenti quelli di Bembo e della Colonna. Il primo affida il suo stile alle dive dell'Elicona (v. 1), la seconda rinnega il Parnaso e Delo in virtù di una nuova guida celeste, il «sol che alluma gli elementi e'l cielo» (v. 12):

Dive, per cui s'apre Elicona e serra, [...] date a lo stil, che nacque de' miei danni, viver, quand'io sarò spento e sotterra.

Ché potranno talor gli amanti accorti, [...] quella strada, ch'a buon fine porti, scorgere da l'altre, e quanto adorar Dio solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio. (Bembo, *Rime*, I, vv. 5, 7-8, 12-14)

Chiamar qui non convien Parnaso o Delo; ch'ad altra acqua s'aspira, ad altro monte si poggia, u' piede uman per sé non sale; quel Sol che alluma gli elementi e 'l Cielo prego, che aprendo il Suo lucido fonte mi porga umor alla gran sete equale. (Colonna, S2, 1, vv. 9-14)

Si può dire che la Stampa scelga una via intermedia tra i due modelli, chiedendo aiuto alle muse del Parnaso come Bembo, ma invocandole nel nome di una ispirazione religiosa, com'è quella della Colonna. In entrambi i sonetti, la novità dell'ispirazione religiosa è presentata come una strada da percorrere in salita («quella strada, ch'a buon fine porti» Bembo, v. 12; «ad altro monte / si poggia» Colonna, vv. 10-11; «Quest'è via da salir», CCVI, v. 12). Nel sonetto della Colonna poi, si dichiara di voler aspirare ad «altra acqua», evocando cioè un'acqua diversa da quella che sgorga dalle mitiche sorgenti del Castalio, citate invece col toponimo in CCVI.

Restando sull'invocazione alle muse delle terzine di CCVI, la rima *Parnaso : vaso*, unita all'immaginario della «scalata verso la virtù», sembra suggerire dei punti di contatto con un altro celeberrimo luogo incipitario della letteratura



italiana, che con tutta probabilità è l'ipotesto dal quale attingono sia la Stampa sia Vittoria Colonna: l'esordio del *Paradiso* dantesco.

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro  
fammi del tuo valor sì fatto vaso,  
come dimandi a dar l'amato alloro.  
Infino a qui l'un giogo di Parnaso  
assai mi fu; ma or con amendue  
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.  
(*Par.* I 13-18)

La Colonna, dal momento che dichiara di rifiutare tanto Parnaso quanto De-lo (luogo di nascita del «buono Appollo») per recarsi dove non si avventurano piedi umani, si sta quasi certamente riferendo a questo passo, che potrebbe dunque riaffiorare in CCVI come fonte indiretta (anche se per la codifica dell'endecasillabo cfr. «u' piede uman non sale» con *Rvf* 354, v. 6 «ove per sé non sale»). Tuttavia, la ripresa della rima *Parnaso* : *vaso* fa propendere per un contatto diretto della Stampa con la fonte dantesca: il prelievo dei rimanti trascinerebbe con sé anche la metafora del 'vaso di valore' che la poetessa associa a Collaltino, e che non ha precedenti nei petrarchisti che abbiamo esaminato né nei *Fragmenta*, dove non compare nemmeno la voce 'vaso'. Il collegamento formale tra CCVI e *Par.* I sarebbe più che giustificato dal contenuto del sonetto stampiano: sia Dante sia la Stampa sono alla ricerca di una musa rinnovata, per così dire 'potenziata' rispetto al passato, e il riuso del modello dantesco spiegherebbe anche l'approccio più moderato nei confronti delle muse mostrato da Gaspara rispetto a Vittoria Colonna (la quale, come abbiamo visto, ne nega in toto l'efficacia).

L'altro rimante della rima C, *occaso*, infittisce l'alone dantesco in queste terzine. Il nesso dal sapore proverbiale «da l'orto a l'occaso» si ritrova in due passi della *Commedia*, *Purg.* XXX 2 «che né occaso mai seppe, né orto» e *Par.* IX 91 «Ad un occaso quasi e ad un orto». In particolare, attorno a *Purg.* XXX 2 gravitano una serie di lemmi che leggiamo anche nel sonetto della Stampa e che, guidati dalla scia della citazione principale, non ci sentiamo di escludere possano essere stati da lì prelevati:

Quando il settentrion del primo cielo,  
*che né occaso mai seppe né orto*  
*né d'altra nebbia che di colpa velo,*  
e che faceva lì ciascuno *accorto*  
di suo dover, come'l più basso face  
qual temon gira per venire a porto,  
fermo s'affisse: la gente *verace*,  
venuta prima tra'l grifone ed esso,  
al carro volse sé come a sua pace [...]  
(*Purg.* XXX 1-9)

che 'l senso mal *accorto* par che prezze,  
[...]

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

Quest'è via da salir a gloria vera,  
*questo può farti da l'orto a l'occaso*  
e di *verace* onor chiara ed altera.  
(CCVI, vv. 9-14)

Potrebbe trattarsi di una semplice suggestione, ma il lessico dei due passi è singolarmente simile (*orto*, *ocaso*, *accorto*, *verace*), come sono vicini i concetti di *nebbia*, *velo* (Dante), *fumo* ed *ombra* (Gaspara) per indicare i risvolti peccaminosi della vita terrena: aggiungendo suggestione a suggestione, vi sarebbe anche un parallelismo tra gli episodi raccontati in *Purg.* XXX e CCVI, giacché entrambi inquadrano i rispettivi protagonisti nell'atto di ricongiungersi con la forma divina dei propri amati (nel proseguo del canto, Dante ritroverà Beatrice). Anche qualora la Stampa non stesse facendo riferimento esattamente al luogo indicato, in generale tutti gli ultimi versi di CCVI paiono composti all'insegna di un certo dantismo lessicale: al v. 10 la poetessa sceglie di ricorrere alla parola «fumo», che non è voce petrarchesca, mentre la variante «fummo» è ben attestata nella *Commedia*; allo stesso modo il rimante *schiera*, v. 10, è parola usata spesso da Dante per indicare le turbe di anime dannate o, appunto, le schiere angeliche; infine, abbiamo già citato in precedenza il termine «vaso», estraneo alla lingua dei *Fragmenta*.

Il sonetto CCVI, nell'ultima terzina, presenta inoltre un marcato richiamo al sonetto I delle *Rime* stampiane, mediante un gioco di reciproche corrispondenze tra zona Alfa e zona Omega del canzoniere già evidenziato negli altri due sonetti del trittico.

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

Al v. 12, il riferimento a 'questa via', che consente di salire a «gloria vera», rafforzato da un secondo dimostrativo nel verso successivo, sembra indicare una via diversa rispetto a 'quella via': una via che, se *questa* porta alla gloria vera, avrebbe portato ad una gloria falsa. Proprio il riferimento al tema dell'amore come ricerca della gloria, collega inequivocabilmente questo sonetto conclusivo con il sonetto prologale delle *Rime*:

Voi, ch'ascoltate in queste meste rime,  
[...]  
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. (I, vv. 1, 5-8).

Il sostantivo 'gloria' non è un termine di poco conto: come si può cogliere dalla citazione, la somiglianza tra questo sonetto ed *Rvf* 1 è davvero notevole tanto nel lessico quanto nella costruzione sintattica (la Stampa ricalca financo l'anacoluto presente nel modello petrarchesco: «Voi...spero trovar»). L'unico grande punto di discontinuità è che, all'inizio dell'itinerario narrativo delle *Ri-*

me, Gaspara sostituisce l'atto del pentirsi e la vergogna petrarcheschi con la rivendicazione dell'amore e la ricerca di gloria mondana attraverso i propri versi. Nel congedo della raccolta, siamo di fronte alla presa di coscienza che la «gloria vera» alla quale bisogna anelare è ben altra, e la stessa gloria che la Stampa sperava di trovare «ove fia chi valor apprezzi e stime» (I, v. 5) è la gloria effimera che il «senso malaccorto par che prezza» (CCVI, v. 3).

Non mancano in CCVI rinvii a Petrarca, meno decisivi rispetto al resto del trittico e concentrati soprattutto nelle quartine. Il v. 8 «ond'oggi il pregio a tutti gli altri ha tolto» rielabora *Rvf* 243, v. 4 «quella che a tutto il mondo fama tolle», e la stessa rima *volto : tolto* vv. 1-8 ritorna in numerosi luoghi dei *Fragmenta* (*Rvf* 11, vv. 7-11; *Rvf* 270, vv. 14-15; *Rvf* 283, vv. 1-5; *Rvf* 300, vv. 2-3 *et alia*). *Involto* (v. 4) è usato come rimante in *Rvf* 89, v. 14 «de l'errore ov'io stesso m'era involto», anche se il riferimento alle «ombre terrene» poco precedente (ripetuto poi al v. 10) avvicina il passo stampiano ancora una volta a Vittoria Colonna: cfr. S1, 140, vv. 1-2 «Il nobil vostro spirto non s'è involto / fra l'ombre in terra».

#### IV.

Conclusa la panoramica sul trittico CCIV-CCV-CCVI, restano aperte due questioni: la prima è perché, se l'inizio e la fine del canzoniere stampiano sono all'insegna dell'amore per Collaltino, il corso della narrazione preveda due amori; la seconda è come mai non vi siano stati nel tempo editori successivi al Salza che abbiano accolto questa lettura delle *Rime*, in cui i sonetti del trittico (preceduti dagli otto sonetti del pentimento) potrebbero costituire la zona Omega della raccolta.

La prima domanda prevede una risposta tutto sommato logica: è molto probabile che in una prima fase compositiva il canzoniere fosse tutto dedicato al conte di Collalto, mentre le liriche per Bartolomeo apparterrebbero ad una fase recenziore. L'ipotesi di una composizione in più fasi tiene 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 anche 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, come già ricordato, morì che non ne aveva nemmeno 30. 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: non possiamo sapere come la Stampa avrebbe riordinato e architettato il suo percorso Alfa-Omega se ne avesse avuto il tempo.

La seconda domanda invece prevede una risposta più articolata. Innanzitutto, c'è una obiezione di ordine filologico, motivata da Giorgio Forni in un saggio dal titolo *Oltre il classico. Come leggere il 'povero libretto' di Gaspara Stampa* contenuto in FORNI 2011. Il presente commento non è il luogo più adatto per descriverla nel dettaglio, ma diremo che sostanzialmente Forni considera i tre titoli *Rime di Madonna Gaspara Stampa*, *Capitoli*, *Madrigali* non dirimenti ai fini dell'organizzazione interna della *princeps* intesa come oggetto-libro (e di conseguenza dell'organizzazione del macrotesto), prediligendo come marca grafica di 'fine raccolta' due pagine con decorazioni fregiate presenti nella cinquecentina, che riportano due sonetti dedicati ai regnanti di Francia. Ad una nuova analisi, è risultato che in realtà le pagine fregiate nella *princeps* non sembrano avere solo il compito di segnalare le suddivisioni interne, ma in realtà vogliono segnalare anche l'importanza dei destinatari cui sono rivolte le liriche o le prose contenute in quelle pagine. Per completezza, segnaliamo che si trovano su una pagina fregiata: una lettera in cui la sorella di Gaspara, Cassandra, dedica le *Rime* a Giovanni della Casa; una epistola dedicatoria della Stampa rivolta a Collaltino; la prima lirica delle *Rime*, che si trova nella pagina recante il titolo *Rime di Madonna Gaspara Stampa*; due liriche dedicate ai regnanti di Francia (amici e alleati militari della famiglia Collalto); il primo dei madrigali, nella pagina con il titolo *Madrigali*; il primo dei capitoli, nella pagina con il titolo *Capitoli*; l'ultimo sonetto della raccolta, dedicato ad un patrizio veneziano di nome Leonardo Emo. Tolti i fregi per i cinque illustri dedicatari (il Casa, Collaltino, i regnanti di Francia, l'Emo), restano tre fregi: uno anteposto alle *Rime*, uno ai *Capitoli* e uno ai *Madrigali*.

Tuttavia, se da un lato non sono molti gli studiosi che come Forni hanno avanzato ipotesi di rilettura e risistemazione del macrotesto della *princeps*, sono invece più di uno i detrattori del riordino del Salza che invocano un ritorno alla lezione della *princeps* (per esempio MUSSINI SACCHI 1998, BIANCHI 2013, FARNETTI 2014 e 2017, ma questa linea ha portato in ambiente americano ad un'edizione bilingue delle *Rime* curata da T. Tower e J. Tylus, che ripropone l'ordine della cinquecentina, TOWER-TYLUS 2010). Le numerose 'nostalgie' della *princeps* partono da presupposti senz'altro giusti, giacché l'edizione del 1913 merita di essere aggiornata, ma si concentrano in particolare su una delle operazioni di 'taglia e cuci' del Salza cui abbiamo accennato in sede di commento: lo spostamento degli 8 sonetti religiosi del pentimento (vedi *supra*, commento a CCV) in chiusura della raccolta, avvertito come una forzatura del macrotesto delle *Rime* in senso troppo scopertamente petrarchesco e religioso. Questa convinzione è andata vieppiù rafforzandosi man mano che si è conso-

lidato il giudizio critico di una Stampa poetessa 'laica' e 'antipetrarchista tra i petrarchisti' ed ha portato anche ad un progressivo disinteresse verso le altre liriche a tema religioso presenti nelle *Rime*, come il trittico CCIV-CCV-CCVI. Citeremo alcune parole esemplificative da FARNETTI 2017, p. 17:

[...] il Salza provvede, com'è ormai riconosciuto e contestato, a forzare la distinzione fra rime in vita e rime in morte dell'amore per il Collalto, scompaginando alquanto l'ordine dei pezzi [...] oltre a radunare in chiusura di libro tutti quelli di argomento religioso: così da lasciare almeno intravedere uno schema ligio al modello petrarchesco dell'errore (in questo caso addirittura insistito e pervicace) di preferire la creatura al Creatore, seguito provvidenzialmente da pentimento e redenzione.

Una visione critica così orientata ha contribuito forse a spegnere l'attenzione (invero mai del tutto accesa, con la sola esclusione della monografia AMADURI 2015) sui sonetti stampiani a tema religioso, e non ha portato a riconoscere al Salza quantomeno l'onore delle armi: il curatore fraintese il significato dei sonetti del trittico CCIV-CCV-CCVI, ma intuì che nel canzoniere stampiano, almeno nello stadio di evoluzione nel quale ci è pervenuto, vi sono ancora i segni di una raccolta di liriche dedicata al solo Collaltino; e vi sono ancora i segni di una chiosa, forse provvisoria, in senso religioso impostata sul modello dei *Fragmenta* e che, dal punto di vista formale, risente di influenze petrarchesche, dantesche, e in massima parte dell'esempio delle *Rime* di Vittoria Colonna. Ma la 'progettualità' dimostrata dalla Stampa nel bilanciare *micro* e *macrotesto* impedisce di considerare i sonetti analizzati come delle semplici imitazioni di Petrarca o della marchesa di Pescara. I continui richiami tra *incipit* ed *explicit* della silloge, la coerenza narrativa dei due cicli di *liriche del pentimento + trittico della redenzione* e il ritorno del *senhal* di Collaltino mostrano che lo sforzo poetico di conciliare amore e fede in un unico percorso biografico/letterario fu, per l'appunto, uno *sforzo* (frutto di *studium*) e forse testimonianza di fatiche e inquietudini non solo poetiche.

È noto infatti che Gaspara fu in contatto con la religiosa Paola Antonia Negri, suora barnabita tra le figure più importanti e controverse del Cinquecento (sulle tumultuose origini cinquecentesche dell'ordine barnabita cfr. BONORA 1998). Sappiamo inoltre, da una lettera della Negri rivolta a Gaspara, che la poetessa in giovane età considerò seriamente l'idea di abbandonare il secolo per farsi monaca. Come indicato da Agnese Amaduri, dunque, è auspicabile che future ricerche considerino «quali fossero i contenuti e la retorica complessivamente utilizzati non solo nell'epistole che suor Paola Antonia Negri faceva comporre a suo nome ma nell'apostolato stesso delle donne e degli uomini delle sue congregazioni per verificare se e quali tracce siano rimaste disseminate nelle *Rime*» (AMADURI 2015, p. 56). Nel trittico CCIV-CCV-CCVI Stampa supera la contraddizione tra la parte umana e la parte divina dell'amato con una soluzione poetica che, lungi dall'essere una posizione 'stilnovistica' di retroguardia, potrebbe essere la restituzione in versi di una sensibilità religiosità

eterodossa da parte della poetessa. Anche con la nostra ipotesi di lettura infatti, alla fine delle *Rime* la Stampa non abbandonerebbe del tutto l'esperienza dell'amore per Collaltino. Dopo aver dichiarato di voler resistere alle tentazioni della carne, la poetessa potrà dedicarsi al 'nuovo' amore per il conte: un amore che, purificata l'amante, è ora anch'esso puro e rivendicato con orgoglio.

### Tavola delle abbreviazioni

- AMADURI 2015: A. Amaduri, *Gaspara Stampa*, per la collana «Occasioni Critiche», Roma, Bonanno Editore, 2015.
- BALDACCİ 1957: L. Baldacci, *Lirici del Cinquecento*, Firenze, Salani Editore, 1957.
- BIANCHI 2013: S. Bianchi, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2013.
- BONORA 1998: E. Bonora, *I conflitti della Controriforma. Santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi barnabiti*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- BULLOCK 1982: Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- CARRER 1851: L. Carrer, *Amore infelice di Gaspara Stampa, lettere scritte da lei medesima*, Venezia, co' tipi di Naratovich Editore, 1851.
- CERIELLO 1976: Gaspara Stampa, *Rime*, a cura di G.R. Ceriello, con introduzione di M. Bellonci, Milano, Rizzoli, 1976.
- CROCE 1930: B. Croce, *La lirica del '500*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», XXVIII (1930), pp. 321-49.
- FARNETTI 2014: M. Farnetti, *Gaspara Stampa*, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di L. Fortini e M. Farnetti, Roma, Iacobelli Editore, 2014.
- FARNETTI 2017: M. Farnetti, *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2017.
- FORNI 2011: G. Forni, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2001. In particolare, i saggi 'Le orecchie mi tirò ne l'ore prime'. Nota su Giovanni Della Casa e Gaspara Stampa, pp. 165-77 e *Oltre il classico. Come leggere il 'povero libretto' di Gaspara Stampa*, pp. 179-93.
- GORNI 1993: G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- MUSSINI SACCHI 1998: M.P. Mussini Sacchi, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle Rime di Gaspara Stampa*, «Studi italiani», X (1998), pp. 35-51.
- SALZA 1913: Gaspara Stampa - Veronica Franco, *Rime*, a cura di A. Salza, Bari, Laterza, 1913.
- SALZA 1917: A. Salza, *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. 281-99.
- TARSI 2015: M.C. Tarsi, *La poesia di Gaspara Stampa e la tradizione elegiaca volgare*, «Testo» XXXIV (2015), pp. 7-27.
- TOWER-TYLUS 2010: Gaspara Stampa, *The Complete Poems: The 1554 Edition of the Rhyme*, ed. by T. Tower and J. Tylus, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- ZANCAN 1998: M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998. In particolare, il capitolo *Rime di Gaspara Stampa*, pp. 155-80.

