



Pandemos

1 (2023)

<https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index>

ISBN: 978-88-3312-100-0

presentato il 1.12.2023

accettato il 1.12.2023

pubblicato il 31.12.2023

DOI: <https://doi.org/10.13125/pan-6025>

Le «meste rime» di Gaspara Stampa tra petrarchismo ed elegia

di Veronica Andreani

studiosa indipendente

(veronica.andreani@gmail.com)

Abstract

Il saggio esamina le principali caratteristiche del petrarchismo di Gaspara Stampa, mostrando come nelle sue Rime sia possibile riscontrare un petrarchismo di tipo micro-testuale, basato cioè sull'imitazione di singoli componimenti, e un petrarchismo di tipo macro-testuale, basato cioè sulla volontà di organizzare la raccolta poetica in forma di canzoniere, seguendo il modello dell'architettura complessiva dei Rerum vulgarium fragmenta. Esamina poi la scelta dell'autrice di sostituire alla caratterizzazione di «sparse» – usata da Petrarca per qualificare le proprie «rime» – quella di «meste»: mostrando come quest'ultimo termine giungesse alla Stampa dalla tradizione lirica precedente in modo fortemente connotato, per il suo stretto legame con temi afferenti all'area semantica del dolore e della perdita, si giunge alla conclusione che proprio con questo aggettivo l'autrice volesse indicare al lettore la scelta di una lirica che contemperasse petrarchismo ed elegia.

Un aspetto distintivo della lirica di Gaspara Stampa è la volontà di istituire un confronto diretto con il modello del *Canzoniere* di Petrarca. Tale intento è evidente fin dal sonetto proemiale delle *Rime*, che richiama apertamente l'omologo componimento petrarchesco:

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

4

ove fia chi valor apprezzì e stime,
gloria, non che perdon, de' miei lamenti
spero trovar fra le ben nate genti,
poi che la lor cagione è sì sublime. 8
E spero ancor che debba dir qualcuna:
– Felicissima lei, da che sostenne
per sì chiara cagion danno sì chiaro! 11
Deh, perché tant'amor, tanta fortuna
per sì nobil signor a me non venne,
ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro?¹ 14

In virtù della sua collocazione privilegiata, il testo assume una forte valenza programmatica, e sebbene le *Rime* della Stampa siano state pubblicate postume, senza che si conoscano in modo approfondito le circostanze di allestimento della raccolta, la sola esistenza e posizione incipitaria di un sonetto così vicino al componimento d'apertura dei *Rerum vulgarium fragmenta* induce a credere che la Stampa avesse consapevolmente deciso di aprire il proprio canzoniere con un componimento che suscitasse un immediato confronto con il modello, e che, nell'evidente gioco di riprese e variazioni da quest'ultimo, inquadrasse le coordinate ideologiche fondamentali del suo petrarchismo. Il proemio infatti, «se c'è, significa che una silloge di liriche si presenta come unitaria e almeno in un certo grado organica, e anche indica, se non come di fatto è, come vorrebbe essere, quindi come vuol essere letta. Quando, poi, esiste in proposito un esempio primo e autorevolissimo, come nella storia della poesia volgare è il Canzoniere del Petrarca, ogni altro proemio ne presenterà e imposterà una nuova non tanto di per sé, ma in relazione a quello»².

In relazione al *Canzoniere*, dunque, la storia narrata dalla Stampa presenta differenze significative. Più che per analogia, infatti, il sonetto petrarchesco è richiamato per via di contrasto, al fine di avviare una narrazione basata su caposaldi ben distinti. Scompare innanzitutto quel «carattere consuntivo e retrospettivo»³ che è caratteristico del testo proemiale di Petrarca, in cui l'esperienza d'amore viene definita «errore» (*Ruf*

¹ Le citazioni dei testi stampiani sono tratte da G. Stampa, *Rime*, a cura di A. Salza, Laterza, Bari 1913, pp. 1-183.

² G. Tanturli, *Dai "Fragmenta" al libro: il testo d'inizio nelle Rime del Casa e nella tradizione petrarchesca*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Cisalpino, Milano 1997, p. 61.

³ Ivi, p. 62.

1, v. 3)⁴ ed allontanata nella dimensione temporale della giovinezza, richiamata dai passati iterativi «nudriva» e «era» (*Rvf* 1, vv. 2 e 4) e dal passato remoto a cui si lega il motivo della *fabula vulgi* («al popolo tutto / favola *fui* gran tempo», *Rvf* 1, vv. 9-10), una triade di forme verbali che si contrappone in modo netto al presente dell'enunciazione («Voi ch'ascoltate»; «piango et ragiono»; «spero trovar»; «ben veggio or sì» ..., *Rvf* 1, vv. 1, 5, 8, 9). Considerata ormai come conclusa, la passione per Laura è inscritta nel segno di una mondana *vanitas*, indicata come «vaneggiar» (*Rvf* 1, v. 12) di «vane speranze» e «van dolore» (*Rvf* 1, v. 6), nonché come causa di vergogna e pentimento («vergogna è 'l frutto, / e 'l pentérsi», *Rvf* 1, vv. 12-13). Di questo itinerario palinodico non resta traccia nel sonetto stampiano. Infatti, l'amore domina il presente dell'autrice e non viene mai rinnegato; anzi, pur essendo foriero di sofferenze («lamenti», «pene», vv. 3-4), esso diventa il motivo per cui la Stampa, pensando al futuro, sente di poter aspirare alla «gloria» (v. 6), per tramite della poesia scaturita da quell'amore sofferto. Nelle terzine, infatti, dando voce all'esclamazione e alla domanda retorica di una donna ancora di là da venire, la poetessa si innalza a paradigma femminile di felicità e buona sorte («–Felicissima lei», v. 9; «tant'amor, tanta fortuna», v. 12), con cui è difficile andare «a paro» (v. 14). Il motivo petrarchesco della «vergogna» si capovolge quindi nel vanto per un'esperienza d'amore giudicata come invidiabile e singolare. Colpisce inoltre, in questa riscrittura, il grande spazio riservato alla figura dell'amato, il nobile trevigiano Collaltino di Collalto. Egli è infatti *conditio sine qua non* dell'auspicio di «gloria» della poetessa, «chiara cagion» del «danno sì chiaro» (v. 11) subito dall'autrice: è da lui, cioè, che derivano le sofferenze amorose, ma anche, in senso esteso, la scrittura poetica che da quelle sofferenze è stata ispirata. Anche a questo riguardo, netta è la differenza rispetto a Petrarca, nel cui sonetto proemiale l'oggetto d'amore è praticamente assente, e tutto il discorso è concentrato sull'io dello scrivente⁵; Collaltino, invece, eccezion fatta per la prima quartina, è presente in tutte le strofe del componimento (a lui si riferiscono i sintagmi «lor [de' miei lamenti] cagion»; «chiara cagion»; «nobil signor» vv. 8, 11, 13) e ne è, a tutti gli effetti, protagonista.

⁴ Per i rimandi al *Canzoniere* cfr. l'edizione a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996.

⁵ Come osserva Santagata, è degno di nota «che un sonetto introduttivo a una storia d'amore ignori del tutto la donna amata [...], che, addirittura, non parli quasi d'amore» («Introduzione» e «Commento», *ivi*, p. LXXXVI).

Nel primo sonetto, quindi, è già «tutto esplicito l'atteggiamento tenuto [...] nei confronti del modello, fortemente evocato e insieme disatteso»⁶. Lo stesso può dirsi per il secondo componimento delle *Rime*, un testo d'innamoramento che di nuovo richiama apertamente nell'*incipit* il terzo componimento del *Canzoniere* petrarchesco, dedicato al medesimo argomento, per raccontare, però, una storia completamente diversa:

Era vicino il dì che 'l Creatore, che ne l'altezza sua potea restarsi, in forma umana venne a dimostrarsi, dal ventre virginal uscendo fore,	4
quando degnò l'illustre mio signore, per cui ho tanti poi lamenti sparsi, potendo in luogo più alto annidarsi, farsi nido e ricetta del mio core.	8
Ond'io sì rara e sì alta ventura accolsi lieta; e duolmi sol che tardi mi fe' degna di lei l'eterna cura.	11
Da indi in qua pensieri e speme e sguardi volsi a lui tutti, fuor d'ogni misura chiaro e gentil, quanto 'l sol giri e guardi.	14

Com'è stato notato⁷, la Stampa colloca il suo innamoramento per Collaltino nel periodo intorno al Natale («Era vicino il dì che 'l Creatore, / [...] / in forma umana venne a dimostrarsi, / dal ventre virginal uscendo fore», vv. 1, 3-4), facendo così coincidere la propria esperienza con il giorno fausto della venuta al mondo di Cristo, per sottolineare come la gioia dell'incontro con Collaltino si rifletta nell'atmosfera esultante della natività, che celebra il dono gratuito offerto da Dio al genere umano con l'invio del Figlio. Rispetto a Petrarca, di nuovo, l'opposizione è nettissima: il poeta trecentesco, infatti, colloca il suo innamoramento per Laura nel giorno del venerdì santo («il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai», *Rvf* 3, vv. 1-2), un momento simbolico di colpa e caduta dell'umanità, in cui «con l'immagine del poeta che, invece di piangere la passione del Creatore, si lascia sedurre dalla bellezza della donna, [...] il peccato agostiniano [...] viene a marchiare la nascita della storia

⁶ M. Farnetti, *Gaspara Stampa*, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di M. Farnetti e L. Fortini, Iacobelli, Roma 2014, p. 240.

⁷ Per un'approfondita analisi di questo componimento si rimanda a F. Bassanese, *Gaspara Stampa*, Twayne, Boston 1982, pp. 75-76, 89-90, e, della stessa autrice, *Gaspara Stampa's Petrarchan Commemorations: Validating a Female Lyric Discourse*, «Annali d'Italianistica», 22 (2004), pp. 160-163.

amorosa»⁸. Se quindi Petrarca situa la nascita della sua passione per Laura nel giorno della morte di Cristo, implicitamente rappresentando l'amore terreno come uno sviamento dalle verità ultime di fede, la Stampa al contrario mostra di considerare il suo amore per Collaltino come una grande fortuna («alta ventura», v. 9), tale da poter essere paragonata, con latente blasfemia, a quella della Vergine: così come Maria ha accolto nel «ventre verginal» Cristo incarnato, allo stesso modo il cuore della poetessa si è fatto «ricetto» dell'amore di Collaltino.⁹

Tanti altri esempi si potrebbero fare di evidenti riscritture di testi petrarcheschi, spesso citati letteralmente nell'*incipit* e poi liberamente variati nel prosieguo del dettato¹⁰. Il confronto con Petrarca, però, non avviene soltanto sul piano micro-testuale, cioè del singolo componimento, bensì anche sul piano macro-testuale, ovvero per quanto attiene la costruzione della raccolta in forma di *liber*, insieme organizzato di liriche volto a delineare la storia del tormentato amore della poetessa per il conte di Collalto. Infatti, a partire dalla coppia sonetto proemiale-sonetto d'innamoramento – che suggella l'inizio del racconto – è possibile rintracciare all'interno della silloge una serie di indicatori macrostrutturali che scandiscono la progressione della vicenda narrata, come riferimenti cronologici e geografici (alternarsi delle stagioni, vicinanza e lontananza degli amanti, scenari che si alternano tra Venezia, i colli del trevigiano – sede dei possedimenti dei Collalto – e la Francia, dove Collaltino soggiorna per motivi bellici) e connessioni intertestuali tra componimenti contigui e a distanza¹¹. Fra questi indicatori, compaiono anche dei com-

⁸ M. Santagata, «Introduzione» cit., p. LXXXIX. Il rimando è alle seguenti parole del personaggio di Agostino nel *Secretum* (ed. a cura di U. Dotti, Rizzoli, Milano 2020, III 20, pp. 222-223): «[Laura] Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit. Que una quidem ad mortem pronior fuit via» (Ella ha allontanato il tuo animo dall'amore delle cose celesti e dal Creatore l'ha rivolto al desiderio della creatura: e questa, e solo questa, è sempre stata la via più rapida alla morte).

⁹ In modo analogo, all'interno di questo parallelismo Collaltino si sovrappone alla figura di Gesù.

¹⁰ Cfr. ad esempio *Rime* 88 (*Chiaro e famoso mare*) che riprende *Rvf* 126 (*Chiare, fresche et dolci acque*); *Rime* 86 (*Piangete, donne, e poi che la mia morte*) che insieme a *Rime* 151 (*Piangete, donne, e con voi pianga Amore*) riprende *Rvf* 92 (*Piangete, donne, et con voi pianga Amore*); *Rime* 111 (*Pommi ove l' mar irato geme e frange*) che riprende *Rvf* 145 (*Pommi ove l' sole occide i fiori et l'erba*); *Rime* 140 (*O rive, o lidi, che già foste porto*) che riprende *Rvf* 234 (*O cameretta che già fosti un porto*); *Rime* 164 (*Occhi miei lassi, non lasciate il pianto*) che riprende *Rvf* 14 (*Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*); *Rime* 182 (*La vita fugge, ed io pur sospirando*) che riprende *Rvf* 272 (*La vita fugge, et non s'arresta una hora*).

¹¹ Per questi aspetti cfr. da ultimo V. Andreani, *Commentare le Rime di Gaspara Stampa: sulle tracce di un canzoniere*, «Schifanoia», 58-59 (2020), pp. 233-239.

ponimenti di anniversario: i sonetti 155 e 159, che segnano il computo del primo biennio d'amore («Due anni e più ha già voltato il cielo, / ch'io restai presa a l'amoroso visco», vv. 1-2; «Quella febre amorosa, che m'atterra / due anni e più», vv. 1-2), e il sonetto 221 (219 *ed. princeps*¹²), che scandisce il terzo anno dall'inizio della passione («A mezzo il mare, ch'io varcai tre anni / fra dubbi venti, ed era quasi in porto, / m'ha ricondotta Amor», vv. 1-3). La Stampa mostra quindi di riprendere uno dei più importanti strumenti con cui Petrarca costruisce l'architettura del proprio canzoniere, per rafforzare nel lettore il senso di una progressione cronologica della vicenda narrata. Fiora Bassanese ha per prima sottolineato la rilevanza dei sonetti d'anniversario all'interno del *corpus* dell'autrice, esaminandone il rapporto con Petrarca e la funzione macrostrutturale¹³; anche Giorgio Forni ha prestato poi particolare attenzione a questo aspetto, notando che «nel quadro elementare e fluido di un racconto interiore povero di profondità diacronica, [...] prendono forte rilievo l'anniversario imperfetto dei “due anni e più” affidato a due sonetti [...] e la commemorazione finale dei “tre anni” [...], alla maniera dell'estremo anniversario petrarchesco collocato al terzultimo posto prima delle preghiere a Dio e alla Vergine»¹⁴.

Se è dunque innegabile la volontà dell'autrice di costruire un canzoniere, il cui inizio coincide con il sonetto proemiale e d'innamoramento, più difficile è invece stabilire dove esso termini: cioè, se alla fine della prima sezione amorosa in cui è narrata la storia dell'amore per Collaltino¹⁵, o se invece alla fine dell'intera raccolta, che dopo la prima sezione amo-

¹² Com'è noto, nell'edizione G. Stampa, *Rime* cit. l'ordinamento dei componimenti è stato parzialmente alterato rispetto a quello dell'*editio princeps* delle *Rime* che fu pubblicata nel 1554 a Venezia per Plinio Pietrasanta, a partire dal sonetto 193; per questo motivo, dei testi collocati in posizione successiva si fornisce doppia numerazione, la seconda delle quali è riferita alla posizione del componimento nell'edizione cinquecentesca.

¹³ *Gaspara Stampa* cit. e soprattutto *Gaspara Stampa's Petrarchan Commemorations* cit., dove a p. 159 si legge: «[...] on a narrative level, the very existence of anniversary markers demonstrates a conscious attempt at indicating the passing of time, establishing a true chronology, and suggesting the likelihood of a beginning, middle, and end to the love story at hand». Nella stessa pagina, in nota, Bassanese osserva anche che nella *princeps* «in all there are 310 compositions, mostly sonnets. Therefore, *Rime* 155 (the second anniversary) is at midpoint in the collection».

¹⁴ *Oltre il classico. Come leggere il «povero libretto» di Gaspara Stampa*, in *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, 2 voll., II, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 2006, pp. 259-260.

¹⁵ In corrispondenza del sonetto d'anniversario dei tre anni, a cui fa seguito un testo che sembra “di stacco” o transizione, ovvero l'ode intitolata *Di chi ti lagni, oh mio diletto e fido* (297, 220 *ed. princeps*), *hapax* metrico nelle *Rime* (cfr. su quest'ultimo testo G. Forni, *Oltre il classico* cit., pp. 257 e 260-263).

rosa continua con una sezione di rime d'occasione – che si chiudono su una serie compatta di testi in cui la Stampa prefigura la volontà di cantare l'amato con accenti più spirituali – e due sezioni, separate dal resto del *corpus* per ragioni metriche, di capitoli e madrigali. Se è infatti da un lato evidente che la tensione narrativa della prima sezione delle *Rime* si affievolisce notevolmente nelle sezioni successive, è altresì vero che la serie di testi spirituali posti alla fine della sezione di rime d'occasione sembra voler chiudere l'opera su temi di pentimento e contrizione, in analogia con il modello petrarchesco-bembiano. Di recente è stato altresì notato che gli ultimi tre sonetti religiosi (204-205-206, 283-284-285 *ed. princeps*) presentano molti richiami intertestuali ai primi sonetti della silloge, circostanza che potrebbe segnalare l'intenzione di chiudere il cerchio della vicenda narrata tramite un collegamento a distanza fra testi iniziali e testi religiosi finali della raccolta¹⁶.

Tornando ora al sonetto proemiale delle *Rime*, e in particolare al suo primo verso, c'è un'altra differenza di rilievo rispetto al modello che risalta in modo evidente. Si tratta dell'aggettivo che la Stampa sceglie per definire la propria poesia. Infatti, se Petrarca parla di «rime sparse» (*Ruf* 1, v. 1), rimandando implicitamente al *Secretum*¹⁷ e sottolineando così la frammentarietà del testo poetico, anche allusiva «all'instabilità psicologica» del soggetto lirico¹⁸, la Stampa assegna alle proprie «rime» la ca-

¹⁶ Cfr. E. Simonato, *Un epilogo 'troppo petrarchista'? Proposta di lettura per i sonetti CCIV-CCV-CCVI delle Rime di Gaspara Stampa secondo la lezione della princeps*, «Per leggere», 19 (2019), pp. 7-29. Lo studioso ha notato che il sonetto 204 (283 *ed. princeps*) richiama l'impostazione palinodica di *Ruf* 1 e presenta rimandi lessicali al sonetto d'apertura delle *Rime*; il sonetto 205 (284 *ed. princeps*) si ricollega al sonetto 2 (vi è anche presente lo stesso emistichio «ricetto del mio core»); il sonetto 206 (285 *ed. princeps*, ultimo testo religioso della silloge) si lega di nuovo al sonetto 1, con la mediazione di riferimenti al *Paradiso* dantesco e alla lirica di Vittoria Colonna. A conferma delle osservazioni di Simonato e dell'ipotesi di un richiamo incrociato tra sonetti finali e sonetti iniziali della raccolta, si potrebbe invero notare che la menzione del «Castalio» e del «Parnaso» nelle terzine del componimento 206 richiama il «giogo ascreo» – espressione che indica per sineddoche il monte Elicona – del sonetto 3 della silloge, e che entrambi i componimenti svolgono il tema dell'innalzamento che l'amore produce nell'animo dell'amante.

¹⁷ «Adero michi ipse quantum poterò, et sparsa anime fragmenta recolligam» (Sarò presente a me stesso per quanto potrò; raccoglierò gli sparsi frammenti dell'anima mia) (ed. cit., III, 103).

¹⁸ Cfr. M. Santagata, «Introduzione» cit., p. LXXXVII. Un commento analogo, alla luce del medesimo passo del *Secretum*, in *Petrarca: profilo e antologia critica*, a cura di L. Chines e M. Guerra, Mondadori, Milano 2005, p. 50: «[...] il termine *sparsa* non allude solo all'aspetto formale delle liriche, bensì anche alla frammentazione spirituale del poeta, che non

ratterizzazione di «meste», scegliendo un aggettivo che si rafforza nella ripetizione del verso successivo («in questi *mesti*, in questi oscuri accenti», v. 2), anch'esso dedicato alla descrizione della propria poesia. Indagando all'interno della tradizione lirica di riferimento per la Stampa, si nota che all'interno del *Canzoniere* petrarchesco l'aggettivo «mesto» non è molto frequente. Esso compare per la prima volta in *Rvf* 102, sonetto in cui sono richiamati due episodi della storia romana legati all'espressione degli stati d'animo, che non sempre traspaiono da ciò che viene mostrato all'esterno. Annibale, ad esempio, viene ricordato aver sorriso in mezzo a «gente lagrimosa et mesta» (*Rvf* 102, v. 7), ovvero i Cartaginesi che piangevano la sconfitta subita dai Romani, mascherando la sua stessa disperazione. Il commento al verso in esame indica opportunamente tra le fonti «la gente mesta» di *Inf.* XVII, v. 45¹⁹, espressione con cui Dante si riferisce agli usurai. Alla luce di questo collegamento con la *Commedia*, si può allora altresì ricordare che «mesta / selva» viene detto anche il bosco dei suicidi (*Inf.* XIII, vv. 106-107), ancor più spaventoso e funereo quando, nel giorno del Giudizio, i dannati non potranno riprendere i loro corpi – di cui volontariamente si sono disfatti – e ne appenderanno dunque le spoglie agli alberi in cui erano state racchiuse le loro anime perdute. Inoltre, «color cui tu fai contanto mesti» sono anche i dannati descritti da Virgilio a Dante all'inizio del suo viaggio oltremondano (*Inf.* I, v. 135). Come dunque dimostrato nel modo forse più chiaro da quest'ultima occorrenza, «il senso di “mesto” nell'italiano antico è molto più forte di quello moderno, che comporta una sfumatura di dolcezza»²⁰. Le altre due occorrenze dell'aggettivo nel *Canzoniere* petrarchesco si trovano in due componimenti tardi e si riferiscono entrambe al «cor» dell'autore sofferente per la morte di Laura («e 'l mio cor mesto», *Rvf* 331, v. 18; «ad acquetare il cor misero et mesto», *Rvf* 341, v. 5). Già in Petrarca, e prima ancora in Dante, si evidenzia quindi la stretta relazione del termine «mesto» con temi legati al dolore e alla morte. Continuando ad indagare sulla presenza dell'aggettivo nella tradizione lirica volgare di riferimento per la Stampa, si osserva come in Bembo si riscon-

sa ancora attingere la vera e unica strada della saggezza: il verbo latino *recolligere* indica l'atto del mettere insieme, della costruzione interiore. Ricomporre secondo un preciso ordine le proprie poesie vuole dire allora anche mettere ordine tra le proprie lacerazioni esistenziali».

¹⁹ Il rimando di Santagata è a P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei “Rerum vulgarium fragmenta”*, Olschki, Firenze 1979, p. 54.

²⁰ Cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, «Commento» a D. Alighieri, *Inferno*, Mondadori, Milano 1991, commento a *Inf.* XVII, v. 45 (p. 420), con rimando proprio a *Inf.* I, v. 135.

trino occorrenze più numerose. Nel sonetto indirizzato a Gaspare Pallavicino malato, si dice che egli vede appressarsi «la mesta ripa e 'l nero chiostro» (*Rime* LXXV, v. 8), anche qui dunque con un riferimento al tema della morte e con un richiamo alla dantesca «dolente ripa» (*Inf.* VII, v. 16) che raccoglie i peccati dell'universo²¹. Nel sonetto *Alta Colonna e ferma a le tempeste* (CXXVI), indirizzato alla Marchesa di Pescara, Bembo afferma che le rime dell'autrice, dopo la morte del marito, da «dolci e liete» sono diventate «pietose e meste» (v. 8), con allusione alla poesia vedovile della Colonna e, di nuovo, in relazione al tema della morte. L'aggettivo compare poi per ben due volte nella canzone in morte del fratello Carlo, *Alma cortese, che dal mondo errante* (CXLII), in cui Bembo dice che il proprio «viver» sarebbe stato «mesto e tenebroso» senza la costante presenza del fratello, e che ora tale sarà per l'eternità («in ogni rischio, in ogni dubbia via / fidata compagnia, / tenesti il mio viver lieto e sereno; / che mesto e tenebroso fora stato, / e sarà, frate, senza te mai sempre», vv. 69-73); poco oltre, Bembo usa nuovamente il termine per descrivere il cordoglio canoro delle Muse sul Parnaso («e 'l cantar de le Dee, già lieto tanto, / uscì doglioso e lamentevol pianto, / e fu più volte in voce mesta udito / di tutto 'l colle: o Bembo, ove se' ito?», vv. 97-100). Nel sonetto CLII, «mesto» è detto Titone abbandonato dall'Aurora al rinascere del giorno («Tosto che la bell'alba, solo e mesto / Titon lasciando, a noi conduce il giorno», vv. 1-2), e di nuovo quindi il termine è legato al senso di una dolorosa mancanza. Nel sonetto *Un anno intero s'è girato a punto* (CLVIII), primo anniversario della morte della Morosina, Bembo si chiede come il suo «afflitto core» non si «divelli e schianti», giunto a «sì mesto e lagrimoso punto» (vv. 5-6), con la stessa dittologia di *Rvf* 102, lo stesso legame con il cuore come sede topica dei sentimenti che si riscontra anche in Petrarca e di nuovo con riferimento al dolore per una perdita irrecuperabile. L'aggettivo, infine, torna anche nel sonetto successivo, *Quella per cui chiaramente alsi et arsi* (CLXI), ancora in morte della Morosina, ma stavolta in relazione all'amata scomparsa, a cui il poeta non può smettere di pensare («Ch'i' non so volger gli occhi a parte, ov'io / non scorga lei fra molte meste, o lasso, / chiuder morendo le sue luci sante», vv. 9-11). È evidente, quindi, come anche in Bembo il termine «mesto» si leghi a doppio filo a temi di abbandono, perdita, dolore e morte.

²¹ Cfr. A. Donnini, «Commento» a P. Bembo, *Le rime*, Salerno, Roma 2008, p. 196. Per i rimandi alle *Rime* di Bembo cfr. l'edizione a cura di C. Dionisotti, UTET, Torino 1996.

Il sintagma bembiano «fra molte meste» funge da tramite con un altro importante testo della tradizione, ovvero i *Trionfi*. Infatti, nel *Trionfo d'Amore*, la schiera delle donne infelici vinte dall'Amore è introdotta con parole analoghe a quelle usate da Bembo: «Odi poi lamentar fra l'altre meste / Oenone di Parì, e Menelao / d'Elena, ed Hermion chiamare Horreste, / e Laodomia il suo Prothesilao, / ed Argia Polinice, assai più fida / che l'avara moglie d'Amphiarao» (*Tr. Cup.* I, vv. 139-144)²². In mezzo alle altre vittime del dio faretrato, compaiono celebri amanti abbandonate, gran parte delle quali – Enone, Ermione e Laodamia – sono scelte fra le protagoniste delle *Heroides* ovidiane²³. Più avanti, Petrarca definisce queste donne «misere accese» dalla passione, di cui il poeta immagina si possano sentire «l pianto», «i sospiri» e «le strida» (v. 145), termine quest'ultimo che richiama nuovamente la prima cantica del poema dantesco, quando Virgilio dice a Dante che sentirà «le disperate strida» e vedrà «li antichi spiriti dolenti» (*Inf.* I, vv. 114-115).

L'aggettivo «mesto», dunque, giunge alla Stampa fortemente connotato nel senso del dolore e della perdita, nonché legato alla narrazione di sofferenze specificamente amorose. Esso ben si prestava, quindi, ad indicare il carattere complessivo delle *Rime*, che per gran parte raccontano il tormentato amore dell'autrice per il conte di Collalto e la sua infelice conclusione, ovvero la definitiva rottura tra i due protagonisti. Nell'ambito della tradizione, il genere elettivo per questo tipo di contenuti era costituito dall'elegia, e per questo, nel momento in cui – come nel sonetto proemiale – dialoga in modo serrato con l'ipotesto petrarchesco, la Stampa intende anche evidenziare che la sua storia avrà caratteristiche peculiari, e sarà soprattutto espressione delle sofferenze di chi piange la propria condizione di amante infelice («Voi, ch'ascoltate in queste meste rime, / in questi mesti, in questi oscuri accenti, / il suon degli amorosi miei lamenti, / e de le pene mie tra l'altre prime» (vv. 1-4)²⁴. Se il sin-

²² Per i rimandi ai *Trionfi* cfr. l'edizione *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Mondadori, Milano 2013.

²³ Cfr. *Heroides* V, VIII, XIII.

²⁴ «Fin dal sonetto proemiale è evidente l'insistenza sull'area semantica del lamento e della mestizia, oltre che del dolore, e la presenza di sintagmi come “meste rime”, “mesti [...] accenti”, “amorosi [...] lamenti”, disseminati lungo tutto il canzoniere, ha il senso di una “marcatura” di genere» (M.C. Tarsi, *Il culto del genere elegiaco*, in *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, I libri di Emil, Bologna 2018, pp. 107-129, p. 114). M. Danzi, *Poeti veneti*, in *Poeti del Cinquecento, I: Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Ricciardi, Milano-Napoli 2001, p. 318, nota che i «lamenti» del sonetto stampiano sostituiscono i petrarcheschi «sospiri», «parallelamente a un più generale incremento elegiaco del tono».

tagma «meste rime» compariva già in Tebaldeo (*Rime* 247, v. 5), autore di testi di ispirazione elegiaca che sono stati un sicuro modello di riferimento per la Stampa²⁵, è con Ariosto che l'associazione tra *mestizia* ed elegia si fa esplicita. Infatti, il grande poeta ferrarese, nel XLVI canto dell'*Orlando Furioso*, descrivendo i vari tipi di poesia su cui si è formato il cardinale Ippolito d'Este, associa l'aggettivo «mesto» alla scrittura elegica («questo *meste elegie*, quel versi lieti, / quel canta heroici, o qualche oda leggiadra», ott. 92, vv. 5-6), dando così visibilità ad un binomio lessicale che agli occhi di un lettore del Cinquecento doveva risultare familiare, più di quanto non accada oggi. Scegliendo questo aggettivo, la Stampa indicava quindi ai lettori avvertiti la volontà di contemperare, all'interno del suo canzoniere, ispirazione petrarchesca ed elegiaca²⁶.

²⁵ Cfr. M.C. Tarsi, *Il culto del genere elegiaco* cit., p. 113, nota 26, che riporta anche un altro precedente tebaldeano degno di attenzione: «versi mei tristi, lacrimosi e mesti», *Rime* 269, v. 2 (per l'opera tebaldeana cfr. l'edizione critica a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, Panini, Modena 1989-92).

²⁶ Sull'ispirazione elegiaca della poesia stampiana cfr. in particolare P. Phillippy, *Gaspara Stampa's 'Rime'. Replication and Retraction*, «Philological Quarterly», 68 (1989), pp. 1-23, e, della stessa autrice, «*Altera Dido*»: *The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, «Italice», 69 (1992), pp. 1-18; M.P. Mussini Sacchi, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle «Rime» di Gaspara Stampa*, «Studi italiani», 10 (1998), pp. 35-51; M.C. Tarsi, *Il culto del genere elegiaco* cit.