



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: L'allegoria dell'amante in un sonetto di Gaspara Stampa

Author: Krystyna Wojtynek-Musik

Citation style: Wojtynek-Musik Krystyna. (2006). L'allegoria dell'amante in un sonetto di Gaspara Stampa. "Romanica Silesiana" (No 1 (2006), s. 84-91).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK

Università della Slesia

L'allegoria dell'amante in un sonetto di Gaspara Stampa

Rappresentare verbalmente un'esperienza emozionale intima, varia e complessa, piena di momenti ambigui e di sfumature sentimentali particolari, evidenzia la difficoltà del parlare dell'amore. Si tratta infatti di un sentimento principale nell'esistenza umana per cui non meraviglia la quantità di immagini con cui diversi artisti cercano di trasmetterlo da sempre. Osservato dall'esterno, l'amore si manifesta tramite le reazioni fisiche del corpo, dello sguardo, dei gesti, della mimica e della voce, ma la verità psichica degli innamorati risulta irraggiungibile. Le dichiarazioni e i comportamenti di quelli che amano non esprimono mai l'intensità del loro rapporto amoroso, per questo i poeti ricorrono alle figure retoriche che coinvolgono nello stesso tempo diverse capacità della psiche umana: ragione, affettività, immaginazione, sensibilità.

L'immagine poetica si differenzia da quella spontanea, prodotta nell'atto percettivo comune, per due caratteristiche fondamentali, cioè per la sua elaborazione verbale e per la sua densità di significati. Sul piano formale il messaggio poetico mira ad essere esteticamente valido e sul piano semantico si vuole ricco di connotazioni attivate durante la lettura. Maria CORTI osserva in proposito: «L'insieme delle marche retoriche, come più genericamente del materiale retorico tradizionale, e degli elementi stilistici codificati, è molto importante agli effetti della comunicazione letteraria in quanto agevola l'incontro testo – destinatario; offrendo la presenza di un già noto a fianco della novità del messaggio, favorisce in effetti il primo grado della comunicazione letteraria» (1997: 89).

L'amalgama di diversi elementi eterogenei costituisce quindi una certa visione del motivo rappresentato in cui si riconoscono alcuni procedimenti retorici, elaborati e provati nell'arte del passato, attualizzati comunque da uno scrittore di epoche tardive.

Dato che il tema dell'amore appartiene ai motivi più frequenti nel genere lirico, la sua espressione poetica nasconde elementi tradizionali e originali, espressi da ciascun autore in modo diverso. Fra le forme più tradizionali si trova l'**allegoria**, figura molto usata nella poesia antica, medievale e rinascimentale. Nel presente saggio si cerca di esaminare la rappresentazione allegorica dell'amante, operata da una poetessa italiana cinquecentesca, Gaspara Stampa, per vedere la funzionalità di questa figura nell'espressione degli stati psichici che formano il concetto d'amore.

La figura retorica, come si sa, è ogni modo di usare parole e costrutti diversamente dal loro significato proprio e ordinario. Essa può avere qualche forma specifica possibile da catalogare (ZIOMEK J., 2000: 133). Nel momento in cui il gioco linguistico riguarda solo *singoli concetti* nascono **tropi**, quando esso funziona in riferimento alle *sezioni del discorso* si creano *figure* (SEGRE C., 1985: 309). Tradizionalmente si distinguono le figure **di parola** (formate sul materiale fonetico o sintattico dei vocaboli) e quelle **di pensiero** (che agiscono sul senso). Cesare SEGRE spiega che «la **figura** sembra presagire i valori iconici della *dispositio* delle parole in discorso: quasi che esse indichino anche con un disegno di membri e di frasi i rapporti di parallelismo, o d'insistenza, o di contrapposizione dei pensieri» (1985: 309). L'**allegoria** si trova fra le figure **di pensiero** e viene fatta *per immutationem* cioè per mezzo del cambiamento dei significati, quando dietro il significato letterale di un testo si nasconde un altro senso, legato al primo da un rapporto abbastanza evidente e facile da capire (contrariamente al **simbolo**). François MOREAU costata che l'allegoria personifica oppure materializza un concetto astratto (1982: 53–54). Jerzy Ziomek sottolinea la presenza dell'enigma nella struttura allegorica che mira a suscitare l'interesse maggiore del destinatario, invitandolo a decifrare e a scoprire il vero senso della figura. L'allegoria può essere «completa» (*tota allegoria*) – in cui il senso letterale delle cose dimostrate sparisce per fare dominare il loro senso figurato – oppure «mista» e «aperta» (*permixta apertis allegoria*) – dove ambedue i piani semantici vengono osservati e s'impenetrano a vicenda (ZIOMEK J., 2000: 234). Dal punto di vista della decodificazione dell'allegoria, essa si muove, va dal concreto all'astratto, dal reale al mentale e dal sensoriale al sentimentale. L'esperienza della realtà oggettiva significa dunque la base di partenza e la chiave per interpretare i testi allegorici i quali, in verità, trasmettono i problemi della psiche e della mente umana in modo metaforico per eccellenza (RICOEUR P., 1975: 374). Gli elementi del mondo esterno partecipanti alla creazione delle allegorie sono però selezionati con consapevolezza della loro percezione comune per facilitare e precisare le operazioni decodificanti. Il carattere enigmatico dei messaggi allegorici possiede i suoi limiti intenzionali e si differenzia dal simbolo che suggerisce il mistero delle cose e rimane aperto, impreciso e mobile (Eco U., 1984: 242–252).

L'allegoria che profila la struttura di un sonetto di Stampa, citato sotto, consiste nella raffigurazione dell'uomo amato dal sole (STAMPA G., 1978: 217-218). La sostituzione del sentimento dal corpo cosmico diventa possibile nella prospettiva del fascino amoroso che attribuisce uno splendore particolare alla persona amata facendone il centro dell'universo di colui che ama.

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

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

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

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

Nel sonetto citato, una donna innamorata, che occupa il posto del soggetto lirico, descrive diversi aspetti del sole alludendo in questo modo al suo amante, non precisato né chiamato letteralmente. L'allegoria del sole le serve per esprimere il ruolo prioritario e decisivo della persona amata nella sua vita. Vengono messi a confronto i due fenomeni genericamente molto lontani: il sole e l'amore. Nella concezione più comune, il sole indica l'astro centrale del cosmo da cui dipende la vita sulla terra e che ogni giorno si lascia osservare dalla gente in tutti i suoi cambiamenti e moti. L'amore, invece, costituisce il sentimento di un individuo, invisibile per gli altri, inaccessibile dall'esterno e astratto come ogni stato psichico. La poetessa deve quindi ricorrere ad alcuni attributi specifici per avvicinare ambedue i fenomeni dimostrando ciò che li unisce ma anche ciò che li diversifica. In effetti vengono messi in rilievo: la luminosità, il calore, il potere, il dono della vitalità, il movimento regolare, la partenza e il ritorno sia del sole che dell'uomo amato. Tali caratteri creano con successo la rappresentazione solare dell'amante.

Il sole significa l'astro che irradia luce propria, non riflessa come quella della luna. Agli occhi del suo partner la persona amata dispone di una luce propria e particolare che la rende la più chiara e la più distinta di tutta l'umanità. Il primo verso del sonetto contiene appunto il termine legato alla luce e la sineddoche del sole stesso: *il raggio*, il quale preceduto dal possessivo *mio* permette di capire l'importanza dell'amante metaforizzato. Quando lui se ne va, la vita della sua donna si fa *scolorita* come quella della *terra* privata

della luce solare. Il buio elimina la vivacità di colori. La presenza dell'uomo amato, simile alla posizione del sole nel mondo della natura, illumina infatti ogni elemento dell'ambiente della donna innamorata e le porta la possibilità di percepire il colorito dell'Essere con tutte le sue sfumature. La luce emanata da colui che la donna ama influenza con forza il suo contatto con la realtà e penetra la sua psiche cacciando via il pessimismo, sentimenti oscuri e fantasmi spaventosi.

La funzione del sole appare decisiva per il funzionamento del sistema planetario dove viene localizzata la terra. Attorno al sole, essendo esso il centro unico e integrante, orbita un certo numero di pianeti con i loro satelliti. Il tramonto lascia la terra addormentata ma il suo ritorno le *rende luce e vita*. Il paragone dell'amante con il sole eleva il primo veramente in alto, quasi allo zenit, e gli dona il potere d'influire con forza sull'esistenza e sulla vitalità della donna che lo ama. Ella si comporta verso il suo amante non solo come una stella inferiore, anzi, come una pianta tra le più umili della terra, un'erba *che pinge il sol* la cui crescita dipende pienamente dal sole. La temperatura del sole sembra così alta che niente resiste alla sua intensità. Il calore solare risulta dunque molto appropriato alla metaforizzazione del fuoco d'amore e alla grande gioia con cui la donna saluta il suo amante che torna. L'energia di ambedue gli innamorati che si ritrovano dopo la separazione cresce moltissimo sia sul piano fisico che su quello dei loro sentimenti. La felicità e il vigore delle creature che si amano producono tanto caldo che loro stessi sembrano bruciare e consumarsi come fuoco.

Questo trionfo della passione amorosa fa pensare alla primavera *a mezzo giorno nel più vago maggio* quando tutto si sveglia grazie alla temperatura favorevole e alle condizioni ambientali perfette. Il sole offre alla natura l'energia che la fa crescere e gioire. Le piante e gli esseri viventi, illuminati e riscaldati, si sviluppano armoniosamente, soprattutto in primavera e d'estate. Anche la donna innamorata, alla vista del suo amante, sente *tanta nel cor gioia e vigor* che le torna la voglia di vivere. Senza il suo uomo amato, la donna del sonetto soffre e indebolisce. Le manca l'energia, l'allegria e il sentimento di felicità. La presenza e il ritorno dell'amante diventano per lei la condizione *sine qua non* del suo senso di esistere e di andare avanti. Il sole determina la vitalità della natura così come l'amante decide dell'istinto di vita del suo partner. Percorrendo il cielo durante ogni giornata, il sole lo fa regolarmente. Di notte il suo movimento risulta impercettibile e la gente crede che il sole si riposi.

Il ritmo solare procede per quattro fasi: la levata, lo zenit, il tramonto e la sparizione. Questo crescendo graduale verso il culmine, seguito poi dalla diminuzione fino alla cessazione del moto e al riposo, corrisponde nel testo alla dinamicità degli incontri amorosi. La donna confessa direttamente la sua reazione estatica all'arrivo dell'amante: *quando fa meco poi dolce dimora, / assembla il sol che faccia suo viaggio*. La rappresentazione cinetica del sole

corrisponde alla regolarità delle visite dell'amante cioè all'attesa della donna (la notte), alla sua gioia nel momento dell'arrivo del suo uomo (la levata del sole), al piacere maggiore di stare insieme (lo zenit) e alla tristezza della loro separazione (il tramonto). Il movimento del sole risulta veramente efficace per esprimere l'amore nella sua nostalgia, violenza, estasi e sofferenza.

La figura solare inquadra il testo, aprendolo e chiudendolo. Nella prima quartina viene rappresentata la levata del sole: *il sol, quand'esce fòra*, alla fine del sonetto c'è il tramonto che equivale alla partenza dell'amante. La situazione finale sottolinea comunque la differenza fra il sole reale e la figura dell'uomo amato: il primo *torna, e rende luce e vita*, del secondo invece *è 'l iornar dubbio e certa la partita*. Contrariamente al corpo celeste che segue sempre il ritmo regolare, fedele alla sua missione cosmica, l'uomo coinvolto nel rapporto amoroso dispone della libertà. Può programmare quindi le sue visite, le sue partenze e i suoi ritorni senza assicurare mai la tranquillità alla sua donna innamorata. Contrariamente al sole, immutabile e regolare, l'uomo amato appare alla sua donna come instabile, capriccioso e imprevedibile. L'amante determina l'esistere della donna in modo fatale: la attrae e le porta gioia, ma nello stesso tempo la abbandona, la condanna alla nostalgia e all'attesa senza che lei sia capace di ribellarsi perché lui disponga di lei psichicamente come suo padrone e possessore.

Il parallelismo fra le due parti dell'allegoria analizzata, cioè fra il sole e l'amante che rassomigliano nelle tre prime strofe del sonetto della Stampa, si trasforma nella loro contrapposizione finale nell'ultima terzina. Il rapporto, sia di parallelismo che di contrapposizione, fra l'amante e il sole serve al soggetto lirico del sonetto ad esprimere uno stato psichico in modo concretizzato. L'uso allegorico del sole non solo materializza l'amore ma lo descrive in modo iperbolico, derivato dallo squilibrio di grandezza e d'importanza fra due fenomeni associati: il sole – un uomo singolo. Tale iperbolizzazione rende l'immagine più espressiva visto che il destinatario riconosce immediatamente la disuguaglianza di valore fra il maggiore corpo celeste e una sola persona umana il che lo spinge a cercare la motivazione del confronto. La trova facilmente nel catalogo dei caratteri comuni che legano il sole con l'amante. Ambedue i piani dell'associazione vengono dimostrati e verbalizzati nella loro analogia e differenza. L'allusione all'amante, raffigurato dal sole, dà il carattere «misto» e «aperto» (*permixta apertis allegoria*) all'allegoria, inventata dalla Stampa per esprimere la sua idea del rapporto amoroso.

Il mito solare, legato con diverse religioni, per esempio, con il culto del dio Ra in Egitto, con Elio greco, con il Sole-Dio delle popolazioni dell'America del Sud, con il principio maschile *Yang* della cosmogonia indiana e con il termine junghiano *Animus*, viene considerato generalmente come fonte di connotazioni positive, luminose, calorose e vitali (KOPALIŃSKI W., 1990: 388–390), conservando queste qualità anche nel sonetto in merito. L'amore, invece, concepito

di solito in modo ambiguo, nel testo conferma la sua ambivalenza. Non meraviglia il confronto del sole con l'amante, stereotipizzato nella lunga tradizione della poesia d'amore, piena di riferimenti cosmici e mitici in quanto espressivi e semplici da interpretare. Interessa comunque la costruzione dell'insieme in cui la gradazione successiva delle associazioni parallele viene subito rotta da una sola osservazione finale che sintetizza il maggiore dilemma dell'amore, quello della sua imprevedibilità, mutevolezza e fragilità. L'ordine cosmico con la stabilità delle sue leggi domina nella natura, ma l'ordine dell'affettività umana non conosce nessuna legge veramente costante e sicura.

Interessante è anche un altro aspetto della costruzione del sonetto analizzato, vale a dire il rapporto fra la dimensione verticale e orizzontale degli elementi dell'allegoria. Il sole naturalmente significa la sua localizzazione in alto così come l'erba e la terra suggeriscono la loro situazione in basso. La verticalità del sole/amante e l'orizzontalità dell'erba/donna innamorata è molto significativa nel sonetto e si presta almeno a quattro interpretazioni che creano quattro momenti complementari del rapporto d'amore:

- 1) fisiologica – la posizione dell'uomo e della donna nell'atto sessuale,
- 2) psicologica – la sproporzione dei sentimenti fra due innamorati,
- 3) sociale – la disuguaglianza dei due sessi in epoca rinascimentale,
- 4) metafisica – il primato del sacro sul profano in amore.

Nella coscienza collettiva il dominio e il potere appartengono a ciò che si trova in alto, invece ciò che si trova in giù viene condannato alla dipendenza, alla debolezza e spesso all'umiltà. La prima possibilità interpretativa che spiega la verticalità del posto dell'amante e l'orizzontalità di quello della sua donna, ha una ragione fisiologica. Si riferisce alle tradizionali posizioni che il corpo maschile e femminile prendono nell'atto sessuale. Questa idea sembra giustificata alla luce della strofa precedente dove la donna allude all'unione con il suo amante (*fa meco poi dolce dimora...*). La seconda spiegazione riguarda la psiche degli innamorati. Il rapporto d'amore è raramente equilibrato. La persona che ama di più perde presto la sua autonomia rispetto al suo partner e si fa sottomessa a lui. Nella versione della Stampa è la donna che ama con forza maggiore per questo, appunto, lei si sente inferiore al suo amante e più condizionata dalle sue reazioni e decisioni. Lo innalza, di conseguenza, abbassando se stessa. Secondo Carl Gustav JUNG: «Per la donna, il pericolo tipico emanante dall'inconscio viene 'da sopra', dalla sfera 'spirituale' personificata dall'**Animus**» (1997: 307). Può darsi quindi che la poetessa esprima in modo allegorico non solo la sproporzione dei sentimenti dei due partner ma anche l'inferiorità del sesso femminile nella società rinascimentale, dominata e organizzata dai maschi. L'ordine paternalistico del Cinquecento europeo infatti privilegiava l'uomo e sottovalutava automaticamente la donna. In questa prospettiva, ella si trovava sempre al livello inferiore nella gerarchia

sociale rispetto all'uomo, malgrado la loro comune provenienza sociale. La quarta interpretazione è di natura metafisica e deriva dalla distanza che separa il sacro dal profano. Il sole appartiene al cielo e al cosmo invece l'erba fa parte della terra. Lo spazio che sta tra loro sembra immenso ma l'amore che sentono le creature anche le più modeste come l'erba, le santifica e sublima a tal punto che s'identificano con gli esseri divini. Chi sa amare, superando il proprio narcisismo, si avvicina direttamente a Dio, nonostante la sua origine umile. Per questa ragione l'amore è considerato come nostalgia dell'assoluto, raffigurato dal sole che si trova al centro del cielo nella zona del divino. L'ultima interpretazione dell'allegoria della Stampa allarga sensibilmente il campo di osservazioni e, in verità, risulta platonica. Come si sa, Platone considera l'amore come un processo che si svolge gradualmente «al pari di un ascensore che più sale e più trova inquilini di prestigio: al primo piano incontra l'amore fisico, al secondo quello spirituale, al terzo l'arte [...] fino ad arrivare al piano attico dove abita il Bene Assoluto» (DE CRESCENZO L., 1999: 38). Mutano quindi ed evolvono i significati attribuiti all'esperienza amorosa, a partire dall'unione sessuale, tramite il coinvolgimento affettivo, fino a raggiungere il valore metafisico e la proprietà divina.

Le possibilità interpretative che offre l'allegoria della Stampa appaiono diverse e aperte, senza indicare quella migliore, dato che la figura vi rappresenta la complessità di concetti psichici e mentali per mezzo degli elementi materiali con le loro insufficienze. Il linguaggio figurato risulta privilegiato nella poesia perché protegge il segreto, lo spazio e la finezza delle cose che spariscono quando esse vengono chiamate direttamente. Questi valori valgono soprattutto nel caso della verbalizzazione dei sentimenti. Si tratta evidentemente di un luogo comune sul carattere della poesia ma verificato positivamente in base a un testo lirico poco noto.

Bibliografia

- CORTI M., 1997: *Principi della comunicazione letteraria*. Milano, Bompiani.
 DE CRESCENZO L., 1999: *I grandi miti greci*. Milano, Mondadori.
 ECO U., 1984: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi.
 GRIMAL P., 1963: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF.
 JUNG C.G., 1997: «Empiria del processo d'individuazione». In: IDEM: *Opere. Gli archetipi e l'inconscio collettivo*. Vol. 9. Trad. di L. BARUFFI. Torino, Bollati Boringhieri.
 KOPALIŃSKI W., 1990: *Slownik symboli*. Warszawa, Wiedza Powszechna.
 MOREAU F., 1982: *L'image littéraire. Position du problème*. Paris, SEDES.

- PLATONE 1974: «Il Convito». In: IDEM: *Tutte le opere*. A cura di G. PUGLIESE CARRATELLI. Firenze, Sansoni Editore.
- RICOEUR P., 1975: *La métaphore vive*. Paris, Seuil.
- SEGRE C., 1985: *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi.
- STAMPA G., 1978: «Rime, IV» (1554). In: *Poesia italiana del Cinquecento*. A cura di G. FERRONI. Milano, Garzanti.
- ZIOMEK J., 2000: *Retoryka opisowa*. Wrocław, Ossolineum.