

La costruzione di un io lirico al femminile nella poesia di Vittoria Colonna

Autor(en): **Sapegno, Maria Serena**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **46 (2003)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-286084>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA COSTRUZIONE DI UN IO LIRICO AL FEMMINILE NELLA POESIA DI VITTORIA COLONNA

È oramai consolidato il ruolo storico di modello innovativo svolto dalla poesia di Vittoria Colonna, in particolare rispetto alle poetesse italiane di area centro-meridionale, grazie alla costruzione di un «codice espressivo volto al femminile e pronto per l'uso»¹: eppure proprio tale valutazione, e apprezzamento, ci stimolano a porci alcune domande. Se a proposito di tale «traduzione» di codice si è rilevata la rimodulazione di alcuni stereotipi petrarcheschi volti a descrivere l'oggetto amoro, anche grazie al massiccio riuso di altri stereotipi ricavati da tradizioni allotrie, come quella delle laudi e delle adorazioni di Gesù, non mi risulta sia stata dedicata sufficiente attenzione al problema ad esso complementare e certo di importanza decisiva: la fondazione di un Io lirico al femminile.

La produzione poetica di Vittoria, protratta in un tempo lungo di grandi cambiamenti, personali e storici, presenta caratteristiche di spiccata originalità anche strutturale e può essere definita «un canzoniere aperto»² solo nel senso più generale e meno tecnico dell'espressione, ciò che ha naturalmente delle conseguenze sul configurarsi dell'Io lirico e del suo rapporto con il libro. Poiché, se è vero che la sua poesia nasce nel segno del modello petrarchesco e

¹ Giovanna Rabitti, «Vittoria Colonna, Bembo e Firenze: un caso di ricezione e qualche postilla», in *Studi e problemi di critica testuale*, XLIV, 1992, II, pp. 127-55 (pp. 149-50).

² «Ma, per Vittoria e Michelangelo, sarà più agevole discorrere di un'idea di canzoniere che di canzonieri veri e propri, o, come che sia, consegnati alle stampe in una forma chiusa e firmata dagli autori», in Carlo Vecce, «Petrarca, Vittoria e Michelangelo», in *Studi e problemi di critica testuale*, XLIV, 1992, II, pp. 101-25 (p. 102).

sotto la benedizione del Bembo, come abbozzo di possibile canzoniere bipartito, per poi allontanarsene definitivamente nella ricchissima produzione spirituale, mi pare del resto indubbio che fin dall'inizio Vittoria tenti innovazioni significative a quel modello (anche per specifiche necessità di genere), e che d'altra parte la scelta di un codice e le caratteristiche dell'Io siano definite in quel momento e portate più tardi all'estremo compimento, senza vere soluzioni di continuità.

È noto come la scelta schiva e aristocratica compiuta dalla poetessa di limitarsi, al di là di sparsi ma non irrilevanti scambi epistolari, alla circolazione selettiva di alcune preziose raccolte *ad hoc*, da inviarsi per quanto ne sappiamo a tre privilegiati interlocutori³, non ci consenta un ragionamento davvero compiuto sul disegno strutturale complessivo, se non, in prima battuta, sulla sua apparente assenza. Rime sparse, dunque, e tre libri assai diversi tra loro, tutti solo manoscritti. E netti e ribaditi il fastidio e il rifiuto della circolazione a stampa, che pur continuava.

Nel sonetto 1 («Scrivo sol per sfogar l'interna doglia»), con valore proemiale, della raccolta Della Torre, risultante da quel processo di revisione e riordinamento che parrebbe successivo alla decisione di abbandonare definitivamente la produzione amorosa⁴, appare immediatamente chiaro che, se di rime amorose si vuole parlare, bisogna aggiungere che si tratta in ogni caso di rime *post mortem*, fatto già di per sé non canonico né di poco conto. Inoltre, il tono subito apologetico e i rituali di modestia non celano il dato semplice e decisivo con cui si apre il testo, l'affermarsi in prima posizione di

³ Si tratta dei codici conservati a Firenze e Roma, su cui da ultima G. Rabitti, «Vittoria Colonna, Bembo e Firenze», cit., p. 128.

⁴ Faccio riferimento alla pur discussa nota al testo dell'edizione critica di Alan Bullock (Vittoria Colonna, *Rime*, Bari, Laterza, 1982) e alla sua prima sezione, *Rime amorose* (corrispondente appunto alla raccolta citata). Sulla definizione del manoscritto fiorentino come raccolta « Della Torre » torna da ultimo stesso Bullock in « Il canzoniere di Vittoria Colonna », in *Rassegna europea di letteratura italiana*, 16, 2000, pp. 111-129, in difesa del proprio lavoro ancora una volta criticato duramente.

un Io scrivente femminile che alla necessità dell'espressione di sé affianca la sfida alla morte, cui va strappato, petrarchescamente, il nome dell'amato. All'interno di una struttura complessivamente antinomica, anzi, l'eccesso di scuse⁵ («sol per [...] e non per», «mi scusi») e giustificazioni («giusta cagion») e l'insistenza sul dolore («doglia», «pena», «lamentar», «dole», «intensa pena»), che porta ad una descrizione monocorde della propria poesia («pianto», «amaro lacrimar», «foschi sospiri»), fino alla sua stessa negazione («di stil no ma di duol mi danno vanto» 1:14), sembrano segnalare un problema controverso di legittimazione della propria voce. È senza dubbio significativo che il sonetto petrarchesco identificabile sullo sfondo di «Scrivo sol» sia proprio quel 293, «S'io avesse pensato che sì care», che non solo appartiene naturalmente alla sezione in morte, ma costituisce forse il testo in cui, con più precisione e insistenza, si rinnega appunto il desiderio di fama e si ribadisce invece il valore catartico della poesia («pur di sfogare il doloroso core» 10). Si può d'altra parte notare che con il 2 e il 3 si viene a formare un trittico di sonetti dal valore fondativo, accomunati dall'esposizione in prima persona dell'Io che fornisce le connotazioni fondamentali della propria voce lirica. Già dal primo verso di «Scrivo sol» (e dell'intera raccolta) viene fissata la dimensione privilegiata dell'esperienza poetica originale di Vittoria, quella dell'interiorità («interna doglia»), che sarà di lì in avanti esplorata e approfondita in modi personalissimi ed originali, in primis attraverso l'immagine ricorrente e complessa del «pensiero», parola-chiave del lessico filosofico, frequentemente in rima e sempre aggettivata, oltre che dal possessivo, da qualificazioni di posizione («alto», «profondo») che tendono ad identificarsi con quelle di valore («degn», «bel»). Sia nel sonetto 2 che nel 3 si chiarisce la funzione essenziale della memoria per tenere viva nell'interiorità («sculto il porto nel cor, vivo in la mente» 2:2; «sol la memoria nel dolor s'aviva» 3:8; «dentro il mio pensiero» 3:13) l'immagine dell'oggetto amato, che gode, nello spazio dell'inte-

⁵ Eccesso questo, ben al di là dei limiti del topos della modestia d'autore, comune del resto a molte scritture femminili per motivi che spero di spiegare in parte.

riorità, di una verità assimilabile solo a quella che connota lo spazio celeste, divino. In tutti e tre i sonetti, inoltre, si affida una volta per tutte esclusivamente ai due sensi superiori consacrati dalla tradizione (vista e udito)⁶ la mediazione sensoriale con l'oggetto amoro («luci», «pianto», «lacrimar», «canto», «sospiri», «voce» 1; «scorgo», «l'occhio il vedea» 2; «udir l'alto suon», «concento all'armonia», «veggio», «vederlo» 3) ma se ne dichiara la necessaria sudditanza rispetto alla ragione («sovra i sensi mia ragion sospinse» 2:14)⁷. Proprio l'efficacia della ragione sarà peraltro uno dei nodi ripetutamente messi in discussione in tutta l'opera, come del resto era stato dichiarato già in apertura («ché 'l grave pianto / è tal che tempo né ragion l'affrena» 1:10,11) a preannunciare la potenza sulla ragione del dolore sì, ma anche della poesia. È d'altra parte di grande rilevanza che il sintagma «ragion l'affrena», evidenziato dalla fine verso, sia praticamente identico al dantesco «ragion raffrena» (*Rime*, 53:26), anch'esso in rima; seguendo questo indizio si osserva che, pur all'interno di un lessico generalmente petrarchesco, le parole-rima dei tre sonetti iniziali (importanti in quanto fondativi) sono pressoché tutte attestate nel Dante della *Commedia* (in particolare significativa la coppia, poi ripetuta frequentemente, *pensero:vero* 2:1,4, presente due volte in *Paradiso*, 28:2; 29:83 e assente nel *Canzoniere*, che citerò d'ora innanzi con l'abituale sigla *RVF*, *Rerum vulgarium fragmenta*), fatto su cui tornerò più avanti, ma che per il momento aggiungerei ai segnali di differenziazione di Vittoria rispetto al grande modello.

Ai primi tre componimenti dedicati alle condizioni di dispiegamento dell'Io, seguono speculari e complementari altri tre, occupati dalla costruzione delle basi del Tu e del suo primato («in ne le nobil menti sei la prima» 4:2). Tanto l'Io è connotato dal dolore quanto il Tu appare subito nella condizione opposta («felice», «gaudio» 4) mentre in stretta continuità, con la tradizione ma anche con i primi

⁶ E riconsacrati dal neoplatonismo.

⁷ Anche questo concetto è tipico della dottrina neoplatonica dell'«amore ragionevole», come sostenuto in tempi a lei assai prossimi da Bembo, negli *Asolani*.

sonetti, tra gli occhi e la memoria continua lo scambio di immagini che condividono lo statuto pubblico da cui comincia la costruzione del personaggio eroico («valor», «immortal», «fama», «gloria») con quello dell'interiorità: *interno* è qui, come sarà in molti altri luoghi, in rima con *eterno* (4:10,13) e non si presenta alcun contrasto tra ragione e amore, come sembra procedere senza contrasti l'ascesa del defunto eroe dalla gloria umana a quella divina. Nei sonetti 5 e 6 continua questa delineazione ascensionale, dall'umano al divino, delle caratteristiche eroiche dell'interlocutore («ardire», «forte», «vigor», «valor», «virtù», «celerità», «forza ed ingegno», «chiara fama» 5; «spada», «virtù», «core», «antiveder», «governo», «imprese», «onore», «ardir», «gradi», «trionfi» 6) narrate in modo oggettivamente celebrativo, senza che il punto di vista dell'Io compaia a denotarle in alcun modo. Ma il gioco insistito dell'*adnominatio* definisce senza possibilità di dubbio sotto quale «insegna» («Quella superba insegna» 5:1; «Alle vittorie tue» 6:1) siano state corse tanto nobili imprese («vittrice», «invitto» 5; «vittorie», «invitto», «vinser», «vinte» 6) e la rima *eterno:interno* (6:1,8) torna a collocare nell'area dell'interiorità il nucleo forte dell'esperienza.

Già nel 17 la costruzione del Tu eroico comincia a virare nella tonalità dell'eroe della fede («per gradi di valore in alto asceto»), pur senza conflitti o fratture, con l'insistenza sull'antinomia *qua giù/là su, ragione/sensi* e il ritorno della rima *pensero:vero*. E ancora la stessa rima torna nel sonetto 20, ove si precisa la centralità del «lavoro della memoria» cui si alternano il pensiero e il sonno, insieme anche più efficaci alla fissazione di un'immagine viva («sempre più salda in la memoria siede / col sonno e col pensier l'alta sembianza» 10-11). La cifra della voce poetica di Vittoria sembra così definirsi *ab origine* in questa delicata dialettica tra un oggetto amoroso (Tu) che si manifesta tutto nella sfera pubblica, e nella chiave dell'eroismo, e un soggetto (Io) che viceversa tutto rimemora e interiorizza alla ricerca di una strada di dicibilità e di verità di sé. Si tratta di una strada che si delinea soprattutto come penitenziale, in quanto, pur avendo lasciato subito alle spalle il conflitto con il corpo, nel suo dispiegarsi postuma, sembra tuttavia alludervi di continuo, per un verso nella

reiterazione di quell'opposizione *primo/ultimo* («fu al desir primo e fia l'ultimo segno» 2:12) e nelle innumerevoli immagini di indissolubilità del nodo, per l'altro nella ribadita necessità di un controllo sulle passioni⁸. Una strada cui non si confaceva del tutto, quindi, il sorvegliatissimo codice petrarchesco cui il conflitto era invece consustanziale: fin dall'inizio, ma crescentemente con il passar del tempo e il maturare delle spinte religiose, la ricerca di Vittoria è infatti anche ricerca di salvezza, di verità in chiave metafisica⁹. Ed è probabilmente per questi motivi che anche nel sonetto 14 la riflessione sembra muoversi tra linea petrarchesca (14:1) e fortissime suggestioni dantesche:

Dal breve sogno e dal fragil pensiero
 soccorso attende la mia debil vita
 quando interrotti son riman smarrita
 sì, ch'io peno in ridurla al camin vero

vero non già per me, ch'altro sentero
 mi suol mostrar la mia luce infinita,
 e dirmi: «Meco in Ciel sarai gradita
 se raffrena il dolor lo spirto altero.

Martiri, aversità, disdegni e morte
 non diviser le voglie insieme accese
 ch'Amor, Fede e Ragion legar sì forte».

Rispondo: «L'alte tue parole intese
 e serbate da me son fide scorte
 per vincer qui del mondo empie contese».

⁸ Cfr. anche più avanti 14:8 con l'invito dell'anima dall'aldilà quasi negli stessi termini capovolti («se raffrena il dolor lo spirto altero»).

⁹ Cfr. Mila Mazzetti, «La poesia come vocazione morale: Vittoria Colonna», in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, LXXVII, 1973, pp. 58-99, che ricostruisce l'intero percorso della poetessa con l'unica analisi testuale di una certa complessità.

La coppia *smarrita:vita*¹⁰, quell'insistenza sul «cammin» (con «vero» ripetuto in *enjambement*), le rime *pensero:vero:sentero*, la luce che dal Cielo mostra la via, le rime *morte:forte:scorte*¹¹, il trittico armonioso di «Amor, Fede e Ragion», tutto il sonetto testimonia di una ricerca che sembra trovare in alcuni moduli danteschi un possibile percorso espressivo, pur se è noto come nella stessa filigrana del discorso petrarchesco si rintraccino consistenti echi della poesia dantesca: la coppia *smarrita:vita* per quanto rara è presente anche in alcuni testi dei *RVF*¹², ma senza significative riprese sul piano semantico-strutturale¹³.

La dimensione tutta postuma della poesia di Vittoria fa dunque sì che la privazione dell'oggetto amoroso tenda, anche senza raggiungere pienamente l'obiettivo, a coincidere con l'aspirazione al divino e quindi la condizione di smarrimento, di esilio, di «cieco error»¹⁴ faccia riferimento ad una condizione umana in cui il corpo stesso, nella sua esistenza materiale, è impedimento all'ascesa al cielo, pur se il desiderio appartiene al passato. Ed è per questo che al corpo come carcere può essere dedicato l'intero sonetto 29 che, mentre loda la meravigliosa unione tra corpo e anima, ne decreta la condanna:

L'alma rinchiusa in questo carcer rio
 come nimico l'odia, onde smarrita
 né vive qua né vola ov'io desio¹⁵.

¹⁰ La stessa rima *vita:smarrita* torna in 22 con il suggerimento di una sorta d'esilio dal paradiso a seguito della perdita dell'oggetto amoroso («l'alma sbandita dal grato albergo, anzi divin ricetta» 5-6).

¹¹ Cfr. *Inf.* 1:5 e *Purg.* 27:17.

¹² Sono tre le occorrenze: VII, 3-6, XLVII, 2-6, e CCLIX, 1-4; quest'ultima l'unica in cui si possa ravvisare, rispetto al testo dantesco, un'eco semanticamente significativa e non puramente mnemotecnica.

¹³ Ma nota anche l'interessante filo di riscontri nella tradizione lirica anteriore rilevato da Marco Santagata, *Per moderne carte*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 227.

¹⁴ Cfr. quanto detto prima sul 22: 8, «in cieco error smarrita».

¹⁵ 9-11. Nota di nuovo la rima *smarrita:vita*.

Nel codice petrarchesco il corpo non è mai definito carcere fino alla canzone 264, «I'vo pensando e nel penser m'assale», canzone che apre appunto la sezione in morte, dove il termine compare per la prima volta. È quindi ancora per questa condizione postuma del poetare di Vittoria che la definizione dell'Io lirico si può intrecciare subito a quella di un Tu che invece nei *RVF* è del tutto assente nella sezione in vita e compare al contrario ripetutamente in quella in morte. Infatti in tutta la prima parte l'amata si rivolge costantemente al poeta con il Tu e lo stesso pronome è usato dall'Io petrarchesco per rivolgersi a se stesso, al Signore e ad Amore, ad Apollo, agli amici, a tutti gli animali e agli oggetti inanimati e alla propria Canzone, perfino alla Vergine, *ma non a lei*, che rimane Voi fino al momento in cui la morte ne abbia sancito l'inattingibilità¹⁶.

Per Vittoria tutta la riflessione sul rapporto con il corpo, sul desiderio, si svolge dunque nei limiti relativamente protettivi di questa condizione *ex-post*, limiti che rendevano pensabile una voce poetica femminile senza condannarla immediatamente alla fatale «disonestà», sempre che fosse naturalmente corredata delle appropriate condizioni sociali. È su questo sfondo particolare che la marchesa cerca una propria voce originale e, se molti loci appaiono forzatamente neutralizzati, altri (impensabili nel *RVF*) conservano una netta connotazione di «genere» non priva di forza espressiva, come in 22:13-14 «per lui nacqui, ero sua, per sé mi tolse, / in la sua morte ancor devea morire». Ma non si tratta soltanto di un Io femminile che dichiara un'appartenenza, una dipendenza: Vittoria analizza il proprio legame non sottraendosi a questioni ben radicali, come dimostra lo straordinario sonetto 30:

Quando Morte fra noi disciolse il nodo
 che primo avinse il Ciel, Natura e Amore,
 tolse agli occhi l'obietto e 'l cibo al core;
 l'alme ristinse in più congiunto modo.

¹⁶ Per un approfondimento del problema cfr. M. S. Sapegno, «Tu/Voi: a chi si parla?», in *L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta, Critica del Testo*, 2003/1 in corso di stampa.

Quest'è 'l legame bel ch'io prezzo e lodo,
 dal qual sol nasce eterna gloria e onore;
 non può il frutto marcir, né langue il fiore
 del bel giardino ov'io piangendo godo.

Sterili i corpi fur, l'alme feconde;
 il suo valor qui col mio nome unito
 mi fan pur madre di sua chiara prole,

la qual vive immortal, ed io ne l'onde
 del pianto son, perch'ei nel Ciel salito,
 vinse il duol la vittoria ed egli il sole.

Se la morte dunque, sciogliendo il legame carnale, ha prodotto una privazione, ha nello stesso tempo avvinto ancora di più le anime nell'unico legame che valesse davvero, perché portatore di vera gloria. Una volta imboccata la metafora riproduttiva (*nasce-frutto-fiore-giardino*) Vittoria non si accontenta della già forte espressione di quell'ambivalenza piacere/dolore cui aveva precedentemente alluso¹⁷ e che qui conteneva comunque nel «piangere» un esplicito riferimento alla propria poesia come fiore e frutto di quel giardino simbolico. Procedo invece senza esitazione addentrandosi in un'area semantica inedita in questi termini per la tradizione, nominando la propria capacità riproduttiva frustrata («sterili i corpi»), pur rovesciandola nella rivalsa topica della fecondità spirituale, che produrrebbe una «prole» superiore perché immortale, come aveva spiegato Diotima nel *Simposio* platonico¹⁸ e lo stesso Ovidio («Palladis exemplo de me sine matre creata / carmina sunt; stirps haec progeniesque mea»¹⁹). La novità del discorso è anche in questa espli-

¹⁷ Mi riferisco a «il duol s'è amico/ che assai mi giova più che non mi offende» del sonetto 27:13-14.

¹⁸ Cfr. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ed. italiana a c. di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (1a ed.: Bern, 1948), pp. 152 e ss.

¹⁹ *Tristia*, III, 14, 13.

citazione di un *non dicibile*, la condizione di «madre» che risulterebbe dall'unione del di lui valore con il «nome» di lei, nome che in effetti ritorna in *adnominatio* nell'ultimo verso esattamente con le stesse modalità con cui era già avvenuto nel sonetto 6: il suo valore ha bisogno dell'insegna di lei per manifestarsi, proprio come lei ha bisogno del dolore («vinse il duol la vittoria») per scrivere la sua poesia («ne l'onde del pianto son»), come ha del resto dichiarato fin dal sonetto proemiale. Va inoltre notata nella voce di Vittoria una particolarità espressiva: la metafora del nutrimento, già presente in Petrarca al massimo livello di estenuazione simbolica («di que' sospiri ond'io nudriva il core») trova qui una ripresa forte e significativa, se i termini del *nutrire* compaiono una ventina di volte e una decina il lessema *cibo* (e mi limito alle rime amorose): quasi invariabilmente a rappresentare una relazione, il rapporto con l'amato, nella forma non scontata del rovesciamento di ruoli secondo il quale il nutrimento procederebbe da lui a lei.

La fine del desiderio, legata alla morte dell'oggetto amato, avvenuta prima e fuori del testo e condizione indispensabile del poetare, costituisce un tema di riflessione che torna più volte, sempre accompagnato dalla presenza dominante del «pensiero» che occupa esplicitamente lo spazio del desiderio. «Un fiso e bel pensiero» costituisce intanto una difesa dalla tempesta del desiderio («male», «furor», «timor») e proprio la sua fissità («immobil stato», «sempre stabile») è garanzia sicura che «quest'amor d'ora è 'l fermo, il buono, il vero»²⁰. Se tale fine del desiderio viene esplicitamente nominata nei sonetti 39 e 41, strettamente connessa come sempre alla collocazione dell'amato «nei beati chiostri» o al «pensier che sovra il corso uman mi spinge», nel 38 e nel 40 si esamina invece la dimensione del conflitto o almeno dell'opposizione tra desiderio e pensiero, se non altro per assaporare la vittoria del pensiero sulla nostalgia. E allora l'iterazione insistita della rima *pensero:vero* sarà però accompagnata da quelle di *gioire:martire* e di *sospiri:desiri* e la

²⁰ Son. 31.

tematica del desiderio si ripresenterà più volte nella forma tragica e affascinante del mito, in particolare di Icaro e di Fetonte. Il sonetto 36, e in modo meno chiaro anche il 35, esplorano infatti la vanità del desiderio umano intrinsecamente inchiodato ai limiti del corpo e allo stesso tempo quella dell'arte, cioè della poesia, la fatalità della delusione che lascia spazio solo al volo del pensiero utilizzando la suggestione classica e poi dantesca²¹ (certo non petrarchesca) del folle ma eroico gesto dei due giovani, comunque attraente se paragonato per contrasto al possibile viaggio «fra la perduta gente» (ancora Dante!), tra le cui tenebre sarebbe stato impossibile trovare il «Sole». Fortissima l'impronta della figura del giovanetto Icaro (desiderio) se torna ancora come immagine allusiva in due sonetti²² ed esplicitamente citata in negativo nelle *Spirituali*, sonetto 2:9-11, dove sembra rappresentare genericamente la sfida ai limiti dell'umano:

Non cerco ornar le tempie mie d'alloro,
né con Icaro alzarmi, onde poi d'alto
abbia a cader nel mio morir secondo.

Non sarà però da attribuire principalmente alla condizione postuma di questa poesia la completa mancanza di ogni riferimento alla dimensione materialmente corporea dell'oggetto d'amore. Perfino Petrarca, pur nella più completa astrazione e formalizzazione del dettato, aveva accennato ripetutamente ad alcuni dati fisici dell'amata, contrariamente a quanto avviene nelle poesie di Vittoria, nelle quali non compare il minimo accenno ad un corpo, meno che mai bello o desiderabile, con l'unica possibile eccezione nel sonetto A2:20²³. Se

²¹ Icaro in *Inf.* 17:109 e Fetonte in *Inf.* 17:7 e *Par.* 31:125.

²² Si tratta di 56 e di A2:18.

²³ Dove non esplicitamente differenziato, come in questo caso, si è citato dalla prima parte dell'edizione Bullock, cit., denominata dall'editore «Rime Amoroze», o A1; le «Rime Amoroze Disperse» (A2) che non rientrano nella già esaminata raccolta Della Torre, verranno indicate (A2). Lo stesso per la terza parte: «Rime Spirituali» (S1).

vi si accenna appena ad un «volto di color vaghi», si procede poi alla più esaustiva teorizzazione della dimensione non sensuale di questo amore (del resto netta sembrerebbe l'influenza del neoplatonismo in taluni sonetti come questo²⁴): il «desio, com'Amor vole, / che dal vedere e da l'udir constrinse la mente», riprende quanto già ripetutamente affermato e aggiunge, a completamento, che «Gli altri semplici sensi [...] non mi fur mai cagion di gioia o affanno». Piuttosto tornerà ad affermare la ricchezza completa dell'oggetto amato chiarendo bene la ragione del proprio soffermarsi esclusivamente sulle doti morali:

[...] il nostro casto e vero
 parrebbe forse amor falso e leggiro
 se non fosser l'interne al cor più care²⁵.

Il ribadimento della qualità «casta»²⁶ del proprio sentimento pare quindi configurarsi come precondizione indispensabile per poter praticare il terreno della poesia lirica. Del resto l'opposizione ripetuta *pensiero/desiderio* sembra proprio stare a significare un'ulteriore elaborazione della concezione «ereditata» di una poesia della mancanza, nella direzione di una sempre più completa interiorizzazione del dolore e di una poesia del dolore interno che va a sfociare nel desiderio di morte. In effetti se l'Io della tradizione lirica aveva dovuto postulare prima la specularità e poi la morte dell'oggetto

²⁴ I rapporti con Bembo erano intensi e sicuramente Vittoria conosceva gli *Asolani* (1505), cui una parte della critica rinvia per talune formulazioni. Resta ancora fondamentale a proposito dei rapporti tra i due il saggio di C. Dionisotti, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna* (in *Miscellanea Augusto Campana*, Padova, Antenore, 1981, vol. I, pp. 257-86), anche per gli importanti problemi editoriali ivi sollevati riguardo alla tradizione testuale delle *Rime*. Sappiamo inoltre per certo che possedeva una copia del *Cortegiano* prima della stampa ufficiale del 1528, anzi fu anche considerata dal Castiglione indirettamente responsabile di alcune stampe pirata. Più difficile individuare con certezza i punti di contatto.

²⁵ Son. 62:6-8.

²⁶ Proprio il termine «casto» tornerà frequentemente più avanti.

amato, della donna, era per consentire il proprio pieno dispiegamento: l'autonomia dall'altro, e dalle proprie pulsioni, in favore di una libera e totale concentrazione su se stesso e sulla memoria. La cancellazione del corpo femminile, in quanto imbarazzante segnale della propria stessa condizione umana, implicava cioè la rimozione *tout court* del corpo. Una donna che volesse adottare tale codice, vi trovava già inscritta la propria negazione ed era costretta ad assumere su di sé la cancellazione del corpo e perfino il desiderio di morte. Infatti, nel sonetto 51 «Penso per adolcir i giorni amari», con il pensiero passato in prima posizione, si riprende il tema proemiale «Tento i gravi martir dogliosi e cari / narrar piangendo, e disfogarli in rima» per poi concluderne «prego che il pianto mio finisca morte». La stessa conclusione ha il son. 52 «Quanto s'interna al cor più d'anno in anno / la mia piaga amorosa men m'offende», che entra nel dettaglio del benefico processo di interiorizzazione, per gradi:

Una viva ragion prima raffrena²⁷
 il duol, poi lega i sensi ed ella sciolta
 con l'alto mio pensier volano insieme.

L'antinomia tra ragione e sensi sembra essersi risolta attraverso un procedimento preventivo di eliminazione del dolore e con l'ipostatizzazione di una «poesia ragionevole» che ha rimosso il corpo fin quasi a liberarsene: «sì poco il mortal peso l'alma preme / che se durasse i' sarei fuor di pena»²⁸, appunto. Allo stesso tempo, tale interiorizzazione del dolore nel carcere corporeo rischia di trasformarsi in quell'inferno che si vuole fuggire, se non fosse per la poesia: «mostrisi in opra il mio tormento interno, / che nulla può quel che non può morire»²⁹. Infatti la meditazione sulla conversione, il dubbio se porre fine alla poesia o «cambiar stile», per adeguarla ad

²⁷ Ancora la stessa espressione dantesca che abbiamo trovato nel sonetto proemiale!

²⁸ Son. 52:13-14.

²⁹ Son. 56:13-14.

un oggetto amoroso che con la morte ha cambiato status³⁰, temi che avevano già molto impegnato Petrarca e costituiscono certamente uno snodo centrale della forma-canzoniere, assumono in questo passaggio pure cruciale un senso un po' diverso, dal momento che l'amato era già morto all'inizio del canto e il dubbio invece (o il desiderio?) è quello che l'Io stesso muoia, o trovi un'altra voce.

I sonetti 64, 65 e 66 affrontano la possibilità di tale conversione e i 67, 68, 69 e 70 toccano i temi, ad essa intimamente collegati, dell'inganno d'amore rispetto al Vero. In «A che sempre chiamar la sorda morte»³¹ si afferma la propria possibilità di trovare una nuova strada che sembrerebbe però escludere la poesia («se in me con aprirne una al proprio oblio / e chiuder l'altra al mio pensier poss'io»), laddove per la prima volta il centro forte del «pensiero» viene messo in dubbio e si pensa ad un oblio che non coincida con la morte, ma forse con il silenzio operoso (nel senso cristiano di «opere») o con nuove e diverse poesie:

riman sol a provare se vive meco
tanta ragion ch'io volga quest'insano
desir fuor di speranza a miglior opre³².

Se la ragione è ancora una volta chiamata in causa perché legghi, controlli e indirizzi ogni desiderio, l'oblio sarebbe quindi da riferirsi alla poesia della mancanza («l'alto dolor le basse rime move»), dato che: «Lasciar non posso i miei saldi pensieri / ch'un tempo mi nudrir felice amando»³³. Si tratta allora di compiere un salto ulteriore rispetto ad una scelta già ragionevole, visto che in verità il proprio amore è sempre stato in accordo con la ragione e mai *fol amor*, e «i

³⁰ Cfr. Maria Serena Sapegno, *Petrarca e lo stile della poesia*, Roma, Il Bagatto, 1999.

³¹ Son. 64.

³² Son. 64:6-7; 12-14.

³³ Son. 65: 9-10, 1-2.

miei pensieri / devria cangiarli da fallaci in veri»³⁴. Non una conversione quindi, in fondo non necessaria né immaginabile, ma la necessità di una svolta profonda si va facendo strada, utilizzando comunque il consolidato codice poetico del pentimento e dei dubbi sulla legittimità della poesia poiché «la cagion immortal vuol ch'obliando / ogn'altra cura io viva»³⁵. E così il contrasto interno tra l'inadeguatezza del proprio «tristo canto», tale che «per il suo miglior tacer dovrebbe», e la sfida del vero, viene esplorato secondo quel codice, dal momento che la giustificazione di fondo del proprio poetare, il dolore, non è bastata: «Spinse il dolor la voce e poi non ebbe / per sì bella cagion lo stile accorto»³⁶. Allora tanto vale che la dimensione dell'interiorità («Tempo è ch'ardendo dentro») prevalga sul bisogno di poetare («sé di fuor rasciughi il pianto»)³⁷.

Ma il medesimo codice vuole che quegli stessi poeti («chi più Elicona onora»³⁸), che per l'altezza delle loro opere spingerebbero in questo momento a ritrarsi con atto di modestia dalla poesia, un momento dopo possano apparire come aiuti pietosi: proprio quel dolore riprende il suo spazio perché «non sian di neve / tante amoroze mie basse parole / mentr'io sfogo il dolor che il cor mi preme»³⁹. Il dolore, che Vittoria presenta come giustificazione unica e sufficiente della sua scrittura, copre soltanto topicamente le ragioni più vere:

Non ch'io pensi dar luce al chiaro Sole
in cui mi specchio, né ch'un marmo breve
non chiuda il corpo mio col nome insieme⁴⁰.

³⁴ Son. 66:1-3. «Quella istessa ragion che pria rivolse / a l'amata mia luce i miei pensieri / devria cangiarli da fallaci in veri».

³⁵ Son. 65:6-7.

³⁶ Son. 74:1-2.

³⁷ Ivi, 12-13.

³⁸ Ivi, 11.

³⁹ Son. 75:12-14.

⁴⁰ Ivi, 9-11.

La vera ragione è la ricerca dell'immortalità del proprio nome⁴¹, indissolubile dalla memoria dell'oggetto amato che, a sua volta, funge da specchio rimandando l'immagine dell'Io, in un gioco potenzialmente infinito di reciproci rispecchiamenti. Legato all'immortalità del nome, il tema del rapporto con il codice, col modello, con la tradizione, è naturalmente uno dei nodi ineludibili del processo di fondazione dell'Io lirico⁴², già sfiorato nel sonetto 24 «Le belle opre d'Enea superbe e sole», nel quale Vittoria si rammaricava del fatto che al genio di Virgilio fosse mancato un oggetto («vera luce») alto quanto il proprio («'l mio Sole»), perché se ciò fosse accaduto («se 'l Ciel dava al stil equal subietto») sarebbe stata altra cosa, visto che il viaggio sarebbe stato «in Ciel non ne l'Inferno», con conseguente maggior gloria per entrambi. Ora, a parte l'effetto involontariamente comico che può avere il fatto che Virgilio potesse accontentarsi di cantare Enea, dato che ciò non lo privò di un «nome eterno», appare degno di nota il paragone che implicitamente ne risulta della propria poesia con quella, ripresa evidente del modello petrarchesco in 186 «Se Virgilio et Homero avessin visto».

Lo stesso problema, con sfumature diverse, costituisce l'oggetto dei sonetti 16, 17, 18 e 19 (A2). Il tema topico dell'inadeguatezza della propria poesia alla collocazione ormai divina dell'oggetto amoroso⁴³ viene esaminato nel 16 «S'equal vedessi al mio subietto il canto» con il conseguente timore e desiderio («vorrei questo stil volger in

⁴¹ Il tema torna più volte: «ch'excelsa immortal lode, extremo onore/ per l'altezza de l'opra aspetto e spero». 87:3-4.

⁴² Il confronto con gli antichi all'interno della riflessione metapoetica è presente in Petrarca in tutta una serie di componimenti cui rimandano con evidenza queste riflessioni di Vittoria. Cfr. in particolare per il *RVF* i sonetti 186-87, il 247, e i 260-61. (Cfr. M. S. Sapegno, *Petrarca e lo stile della poesia*, cit. pp. 45-50).

⁴³ L'espressione di Vittoria «ma levar mortal voce ove quel santo lume volò» in questo sonetto rinvia a molteplici loci petrarcheschi, tra cui i più evidenti «lingua mortale al suo stato divino giunger non puote» (*RVF* 247:12-13) e «con parole mortali aguagliar l'opre divine» (*RVF* 325:5-7).

pianto»⁴⁴ 16:8), e il cedimento alla volontà di Amore («forza è seguir quel ch'Amor vole» 16:14). Inoltre, sia con «il miracol ch'a' dì nostri solo avvenne» di 18:8 che con la vivida memoria dell'amato «Tal potess'io ritrarle in queste carte / qual l'ho impresse nel cor» di 19:9-10 ci si trova all'interno di una riflessione svolta secondo i canoni consacrati, che riprende molti degli stilemi petrarcheschi e così facendo si inserisce in una tradizione e si legittima. Ma nel sonetto 17 le cose si fanno più complesse: dopo una nuova dichiarazione della propria inadeguatezza, che suona più forte di una tradizionale espressione di modestia d'autore, infatti, Vittoria propone un ragionamento difficile ed interessante:

Rami d'un arbor santo e una radice
 ne diede il mondo, ma son chiare e intere
 l'alme sue frondi, e le mie manche e nere,
 onde diversi frutti Amor n'elice.

Ben fòra a par di lor suo stil felice
 s'io per lui degna scorta a l'alte spere
 fossi, a Parnaso e l'altre glorie vere,
 com'agl'amanti Laura e Beatrice.

Sì che per far eterna qui memoria
 di lui volga il purgato e raro stile
 a tal che allarghi il volo ai bei pensieri;

ché poggiando ognor più sua immortal gloria
 cader non può la mia depressa e umile,
 poi del suo onor vanno i miei spirti alteri.

Il paragone ardito, che fa seguito alla dichiarazione di modestia, è giustificato appunto dall'altezza dell'oggetto amoroso piuttosto che da

⁴⁴ Sulla trasformazione del proprio canto in pianto nella ricerca di uno «stile in morte» è attenta e profonda la riflessione petrarchesca (cfr. M. S. Sapegno, *Petrarca e lo stile della poesia*, cit., p. 64).

quella dell'Io; la possibilità di raggiungere «le alte spere» nella poesia è data infatti agli «amanti» dall'elevatezza eccezionale delle loro «scorte», quelle Laura e Beatrice a cui l'Io non può non paragonarsi in quanto soggetto-donna, ma in effetti non può, in quanto occupa nello spazio poetico per l'appunto la posizione di Io e non quella dell'eroina-scorta-oggetto amoroso. Tale delicata collocazione del soggetto lirico femminile in una tradizione che non lo prevede rende il discorso difficile e di complessa interpretazione ed ha come conseguenza paradossale questa simultanea occupazione di due ruoli incompatibili: il primo è quello della scorta verso l'alto, che si può interpretare soltanto grazie a straordinarie virtù morali come quelle di cui sono portatrici i personaggi di Laura e Beatrice; il secondo è invece quello di chi si può far guidare, grazie anche a straordinarie capacità di scrittura. Vittoria copre anche questo secondo ruolo, che la pone nell'elevatissima compagnia di Petrarca e Dante, senza arrossire, come chiarisce quando dichiara la necessità, per chi scrive, di un «purgato e raro stile» al fine di far «eterna memoria» dell'amato. Tale percorso stilistico consente pertanto un allargamento a quei «bei pensieri» che nel suo linguaggio poetico sembrano significare la cifra specifica di un discorso poetico amoroso nel quale il vettore sublimazione tenda a condurre, senza soluzione di continuità, al discorso propriamente religioso. Ma di ciò vedremo in seguito. È ribadita qui, come tante volte nei *RVF*, l'unicità di destino tra il poeta e il proprio oggetto amoroso-poetico: quanto più s'innalza la gloria del/la proprio/a protagonista, quanto più si può sperare nell'immortalità.

La canzone 89 «Mentre la nave mia, lungi dal porto», con la quale si chiudeva il manoscritto Della Torre, costituisce proprio una rilettura della tradizione alla ricerca di modelli immortali utili alla definizione dell'Io, e lo fa nella posizione assai rilevante di chiusura e congedo del «libro d'amore». Come intuibile già dall'*incipit*, la canzone è fortemente caratterizzata dall'uso di un lessico petrarchesco e anche il sistema metrico e quello rimico appartengono al medesimo codice:

Mentre la nave mia, lungi dal porto,
 priva del suo nocchier che vive in Cielo,
 fugge l'onde turbate in questo scoglio,
 per dar al lungo mal breve conforto
 vorrei narrar con puro acceso zelo
 parte de la cagion ond'io mi doglio
 e di quelle il martir che da l'orgoglio
 di nimica Fortuna e d'Amor empio
 ebber più chiaro nome e maggior danno
 col mio più grave affanno
 paragonar, acciò che 'l duro scempio
 conosca il mondo non avere exempio⁴⁵.

Ma già ai versi 4-5 la dichiarazione d'intenti suona singolare rispetto al modello: come si era già annunciato, anche in questo caso il primo fine della scrittura, che viene descritta come narrazione, è consolatorio, serve a dare tregua al dolore incessante, seppur per poco; il secondo è invece quello di istituire un paragone tra le proprie dolorose vicende e i casi di alcune donne divenute famose («chiaro nome») per gli effetti devastanti («maggior danno») ricevuti dall'azione combinata di Fortuna e Amore, paragone che ha naturalmente lo scopo di dimostrare il proprio duro primato.

La scelta di trovare e citare *exempla* di donne sofferenti ci fa anche riflettere sulla coscienza di chi scrive, che non cerca genericamente personaggi della letteratura afflitti da sofferenze d'amore ma, con precisione, donne, come lei. Inoltre, le prime due eroine nominate («Penelope e Laodamia un casto ardente / pensier mi rappresenta») sono entrambe caratterizzate dalla loro posizione di legittime mogli («casto») private del marito; la prima sembra però in grado di bilanciare il dolore con la speranza, la seconda è senza speranza ma «beata» in quanto capace di trasformare il desiderio in un «fin lieto» (la morte). Di conseguenza questo primo confronto con donne soffe-

⁴⁵ Rilevante la ripetizione (estesa all'attributo) della rima petrarchesca *duro scempio:exempio* della canzone 23 o «delle metamorfosi», che rinvia appunto ad Ovidio e ad una dimensione narrativa.

renti per disavventure simili alla sua la vede in posizione di maggior tormento, e torna difatti significativamente la rima *eterno:interno*⁴⁶. Il ragionamento sui casi di Arianna e Medea è costruito invece soprattutto per differenza, sia dal loro comportamento basato sull'errore, sia da quello dei loro amanti spergiuri, dai quali in fondo distaccarsi è più semplice di quanto possa esserlo da un oggetto amoroso come il suo («mio divino obietto») che ancora dal Cielo si propone come simbolo di amore e fedeltà. Il caso di Porzia è quello sentito più struggente e più vicino: «piansi l'acerbo martir nostro eguale» ma breve, incomparabilmente più breve e soprattutto concluso da quel suicidio che è a lei precluso⁴⁷.

A conclusione di questo breve *excursus* Vittoria taglia corto sugli altri «mille exempla» con cui potrebbe misurarsi, accontentandosi in questo modo di competere solo con quelli più alti, («ma basti vincer quest'alti e maggiori», 52) dei quali risulta in ogni caso superiore anche perché la propria posizione esclude di necessità la morte procurata che fu per le altre via d'uscita. E prosegue «Onde a che volger più l'antiche carti»⁴⁸, confermando che quegli «exempi» narrativi ai quali aveva fatto riferimento con i termini «veggio», «odo», «veggi», li traeva appunto da testi antichi, nei quali quelle donne le parlavano. I testi sono in primo luogo le *Heroides* di Ovidio e poi, probabilmente, il *De mulieribus claris* di Boccaccio. Vittoria doveva avere il primo sullo scrittoio mentre ne narrava, a giudicare da alcune notevoli corrispondenze: Penelope, che nella canzone è in prima posizione, è anche in Ovidio la prima eroina scrivente che narra infinite «curas meas» ed è descritta ad «aspettar molto in dolorose tempore», mentre l'aggettivo «casto» che definisce insieme lei e Laodamia ricorre appunto nella prima epistola ma anche in

⁴⁶ «Non veggio il danno lor mostrarsi eterno, / e il mio tormento interno / sperar non fa minor» 89:21-23.

⁴⁷ «Né pur sol il timor d'eterna pena / ma 'l gir lungi al mio sol la man raffrena» 89:47-48.

⁴⁸ 89:61. Evidente l'eco petrarchesca di *RVF* 28:77, «volte l'antiche e le moderne carte».

quella scritta da Laodamia⁴⁹. Eppure proprio quest'ultima viene definita con «le speranze spente, il desir vivo» ed in effetti la sua epistola, di una donna casta che ama solo il marito, per brevissimo tempo, è tuttavia tra le più permeate di sensualità: si parla di corpo, di amplessi, di desiderio vivo appunto, mentre si allude ad una *spes victa timore*⁵⁰. Arianna e Medea «odo di molto ardir, di poca fede / dolersi, invan biasmando il proprio errore»; e nella missiva ovidiana di Arianna leggiamo di «soluta fides»⁵¹, in quella di Medea: «Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui [...] optima cum cara matre relicta soror»⁵² e «Cur mihi plus aequo flavii placuere capilli»⁵³, il senso forte della fede tradita e della propria colpa di amare più del giusto. Ma soprattutto quando Vittoria indica come fattore facilitante per le due dolenti donne il fatto che «disdegno e crudeltà tolse il dolore»⁵⁴ è evidente l'eco dell'insistito lamento di Arianna: «Crudeles somni [...] Vos quoque crudeles, venti [...] Dexterā crudelis»⁵⁵.

Per Porzia, assente dalle *Heroides*, il discorso si complica un po': viene nominata molto di sfuggita nella popolarissima *Elegia di Madonna Fiammetta*, sempre di Boccaccio⁵⁶, e le viene dedicata una delle più interessanti trattazioni nel *De mulieribus claris*, la LXXXII, nella quale viene definita «casta» per ben tre volte. Ma perché Vittoria la sente così vicina tanto da definire il suo «martirio» uguale a quello di lei? Certo Boccaccio racconta che Porzia, una volta morto

⁴⁹ «Penelope Ulixi», v. 23: «Sed bene consuluit casto deus aequus amori»; «Laodamia Protesilao», v. 30: «Pectora legitimus casta momordit amor».

⁵⁰ «Laodamia Protesilao», vv. 83-84: «Fortius ille potest multo, quam pugnat, amare: / bella gerant alii, Protesilaus amet!»; v. 115: «cupidis amplexa lacertis»; v. 120: «lecto mecum bene iunctus in uno».

⁵¹ «Ariadne Theseo»: v. 78.

⁵² «Medea Iasoni»: v. 109-12.

⁵³ Ivi, vv. 11-12.

⁵⁴ 89:30.

⁵⁵ «Ariadne Theseo», vv. 111-15 (*passim*).

⁵⁶ Cap. VI: «E questa cagion medesima gli accesi carboni di Porzia mi fece lasciare».

l'amato marito Bruto, «nil sibi, subtracto viro, letum futurum existimans», ma il martirio per il quale Porzia era famosa consiste nella morte orribile che si procurò, in mancanza di miglior arma, ingoiando dei carboni ardenti. E allora? l'unica spiegazione, del resto assai suggestiva, è nella conseguenza di quel gesto: «ignitos carbones, quos forte propinquos habebat, indubitanter manibus gucturi iniectos exhausit; a quibus *precordia exurientibus* spiritus vitalis abire in mortem coactus est». Ovvero, nelle parole di un volgarizzatore, «ardendo quegli la parte di drento»: il martirio comune potrebbe essere forse quell'*interno* spaventoso bruciare che almeno, ma solo nel caso di Porzia, portò all'uscita in senso letterale dello spirito vitale.

È certamente di grande interesse e rilevanza che Vittoria Colonna sentisse l'esigenza di costruire una voce al femminile e non potesse che rivolgersi a quei grandi «ventriloqui» che avevano provato a dar voce alle donne, mentre ella stessa era alla ricerca di modelli e allo scopo di mettere i primi tasselli di una nuova tradizione. Inoltre va notato come per farlo non esitasse a far riferimento per prima ad *auctores* non scontati: Ovidio e Boccaccio sono divenuti punti di riferimento per le donne poetesse sia attraverso la mediazione di Vittoria sia, in modo più diretto, grazie alla ripresa dell'attività di volgarizzamento nel Cinquecento. Ma per questa canzone, in particolare, un modello più indiretto credo possa essere ravvisato anche nella *Fiammetta* laddove, sul finire del suo libretto, l'io narrante dichiara di volere

le mie pene con quelle di coloro che sono dolorosi passati *commensurare*, e in ciò mi seguitano due acconci: l'una è che sola nelle miserie non mi veggio né prima [...] l'altro è che, secondo il mio giudizio, *compensata ogni cosa degli altrui affanni*, li miei ogni altri trapassare di gran lunga dilibero; il che a non piccola gloria mi reco, potendo dire che io sola sia colei che viva abbia sostenuto *più crudeli pene che alcuna altra*⁵⁷.

⁵⁷ Corsivi miei.

Quel «compensata ogni cosa degli altrui *affanni*» descrive esattamente l'operazione compiuta da Vittoria caso per caso, a dimostrazione che il suo («viva») fosse «più grave *affanno*». Inoltre dal punto di vista strutturale il capitolo dell'*Elegia* in cui si svolge la lunga narrazione dei casi delle donne è l'VIII e cioè l'ultimo, visto che il IX è costituito da un breve congedo dall'operetta con le raccomandazioni topiche. Anche la canzone 89 chiude il manoscritto Della Torre e si conclude, dopo il paragone e la ribadita affermazione della propria sofferenza e della superiorità del proprio legame d'amore, (fin dopo la morte), con il congedo topico e con le raccomandazioni alla canzone.

Un percorso compiuto, quindi, e allo stesso tempo un cammino poi abbandonato per sempre senza rimpianti, dal momento che tutte le poesie d'amore resteranno fuori dal manoscritto di 103 sonetti spirituali allestito per Michelangelo⁵⁸, ultima e chiara testimonianza di una ben precisa volontà dell'autrice.

In quest'ultima silloge, al sonetto proemiale è affidata la fondazione del nuovo percorso, del nuovo Io che si differenzia dal passato. Proprio qui, al medesimo tempo, si costituiscono tuttavia quei nessi che testimoniano di una continuità e nel contempo di un programmatico e forte desiderio di cambiamento:

Poi che 'l mio casto amor gran tempo tenne
 l'alma di fama accesa, ed ella un angue
 in sen nudrio, per cui dolente or langue
 volta al Signor, onde il rimedio venne,

i santi chiodi omai sieno mie penne,
 e puro inchiostro il prezioso sangue,
 vergata carta il sacro corpo exangue,
 sì ch'io scriva per me quel ch'ei sostenne.

⁵⁸ Cfr. C. Vecce, *Petrarca, Vittoria, Michelangelo*, cit., pp. 103-7.

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 ch'alluma gli elementi e 'l Cielo
 prego, ch'aprendo il Suo lucido fonte
 mi porga umor alla gran sete equale.

La forte sottolineatura in primo verso della natura casta del proprio amore rinvia alla dimensione tutta postuma della propria poesia, (oltre che ad una necessità più profonda di cui abbiamo detto) ma allo stesso tempo denuncia la presenza dell'altra faccia dell'«errore» petrarchesco, quella legata al desiderio di fama di cui molto ha detto e ammesso nella prima fase della sua scrittura, ma di cui si è pentita e vuol purgarsi oramai in questa nuova stagione. La seconda quartina funge da dichiarazione di poetica e acquista impatto sia dalla potenza delle immagini che dal diverso ritmo dei versi, gli unici del sonetto a non essere costruiti sull'*enjambement*, così tipico del modulo ragionato complesso della poetessa: la scrittura a cui si pone mano è tutta dentro una forte dimensione di religiosità, con una fisicità che sembra già risentire dei codici controriformisti. La ribadita contrapposizione ai *topoi* della tradizione classica non trascura di menzionare uno dei nodi fondanti della nuova poesia, quell'impotenza degli esseri umani senza la grazia che costituisce uno dei segnali più netti dei legami tra la profonda religiosità di Vittoria e le correnti dell'evangelismo italiano. Non per nulla nell'«altra acqua» e nell'«altro monte» è certamente ancora una volta una forte suggestione dantesca: «Per correr miglior acque alza le vele / omai» primo verso del *Purgatorio*, della salita a quel monte «dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno». Sono versi proemiali come quelli di Vittoria, nei quali si pone il problema della musa ispiratrice e si fa esplicito riferimento alla necessità di un cambiamento «miglior [...] omai» rispetto ad un prima. Anche in questo caso, quindi, se si può naturalmente pensare ad un'eco della sestina petrarchesca 142 («Altr'amor, altre frondi et altro lume, / altro salir al ciel per altri

poggi / cerco, che n'è ben tempo, et altri rami»⁵⁹) soprattutto per la martellante ripetizione dell'aggettivo preposto al nome, appare nel merito più pregnante il nesso dantesco, che sembra tornare per rispondere ad una specifica esigenza espressiva, quando si tratti di ansia di purificazione, di salvezza. Sempre all'interno di un codice marcatamente petrarchesco e perciò tanto più notevole. Come si rileva nuovamente nella terzina finale, nella quale in una cornice nettamente petrarchesca con «quel Sol ch'alluma»⁶⁰ trova posto però, proprio per esigenze di ordine metaforico, «la gran sete», che non ha riscontro in Petrarca ed è invece così dantesca⁶¹, anche in quanto scritturale⁶².

Già nella seconda quartina abbiamo dunque rilevato quel corto circuito di fortissimo impatto emotivo che in effetti costituisce la chiave profonda delle rime spirituali: la croce prende il posto dell'oggetto amoroso, diviene il tessuto stesso della nuova poesia. Nel medesimo manoscritto inviato a Michelangelo⁶³ si trova infatti, in seconda posizione, «Con la croce a gran passi ir vorrei dietro»⁶⁴, che dichiara immediatamente il nuovo desiderio, penitenziale e di salvezza, per giungere ad una nuova «divina mensa» nella quale l'origine del nutrimento sia questa volta di natura profondamente diversa, tanto da poter essere «sazia per sempre». E ancora, in terza posizione, a chiudere il cerchio di un esplicito processo di spostamento e sostituzione, il sonetto «Quel pietoso miracol grande, ond'io»⁶⁵ laddove, attraverso il miracolo della croce, si recupera *desio* e *speme* e perfino il *giogo* amoroso, per risemantizzare interamente il codice all'interno di un discorso cristologico: «Con la

⁵⁹ RVF 142:37-39.

⁶⁰ Ivi, 175:9-13.

⁶¹ I luoghi sono molti ma vedi intanto *Purg.* 21:1-3 («La sete natural che mai non sazia / se non con l'acqua onde la femminetta / samaritana domandò la grazia»).

⁶² Molte le riprese in chiave più esplicitamente scritturale, cfr. ad esempio S1:172.

⁶³ Vaticano latino 11539.

⁶⁴ V. Colonna, *Rime*, cit., S1:5.

⁶⁵ Ivi, S1:54.

piagata man dolce e soave / giogo m'ha posto al collo»⁶⁶. A tale processo di spostamento e sostituzione è molto affine quello presente in un'altra delle numerosissime composizioni sulla croce, «Pende l'alto Signor sul duro legno»⁶⁷ in cui sulla base di un «purgato desire» si invoca: «vengano a mille in me calde quadrella / da l'aspre piaghe»⁶⁸ e le già petrarchesche frecce di Cupido trovano nuova origine (e nuovo senso) dalle ferite del crocifisso.

Tale processo, del resto, appare esplorato e fondato teoricamente in alcuni componimenti che sembrano declinare con precisione un cammino ascensionale privo di contraddizioni e presumibilmente esemplare. Mi riferisco in particolare a due sonetti: il primo, «Duo lumi porge a l'uomo il vero Sole»⁶⁹, vuol essere una definizione teorica generale (neutra) di un possibile rapporto uomo-Dio che si configura in due momenti, separati ma potenzialmente legati, in successione ascensionale. Il primo lume, la ragione, porta ad «un'opra egra e mortale», l'altro, la fede, «ne scorge al ciel»; ma la dimensione umana non è priva di grandezza se:

Col primo natural la voglia indegna
vince quel cor gentil che sproni e freno
dona a l'alta ragion d'ogni desio;

con l'altro il mondo e se medesmo sdegna
colui che chiude a l'ombra [...].

Il passaggio dell'esperienza intellettuale e poetica («cor gentil» va qui letto come espressione tecnica e tornerà più avanti) che eleva e purifica il desiderio appare qui non solo nobile in sé, ma potenzial-

⁶⁶ Ivi, vv. 9-10. Vecce nota la citazione di *RVF* 97:3 e acutamente commenta: «Proprio nella citazione più esplicita, Vittoria tradisce Petrarca: lì era Amore a porre il giogo, qui è il Crocifisso». C. Vecce, *Petrarca, Vittoria, Michelangelo*, cit., p. 119.

⁶⁷ V. Colonna, *Rime*, cit., S1:6.

⁶⁸ Ivi, vv. 12-13.

⁶⁹ Ivi, S1:13.

mente in serie con quella più elevata della fede. Ma nel secondo sonetto, «Or veggio che 'l gran Sol, vivo e possente»⁷⁰, che porrei in relazione al precedente, Vittoria abbandona la riflessione speculativa o meglio la riporta alla sua esperienza personale, rileggendola a posteriori per darle un senso compiuto e recuperare una forte continuità:

Or veggio che 'l gran Sol, vivo e possente,
fuor del cui lume a buon nulla riluce,
col mortal casto amor l'alma conduce
a la divina Sua fiamma lucente,

e ch'ei volle sgombrar pria la mia mente
con quel picciol mio sol, ch'ancor mi luce,
per entrarv'Egli poi, suprema Luce,
e farla del Suo foco eterno ardente.

Con la chiarezza abbagliante dell'illuminazione, finalmente Vittoria ora vede: e capisce, con la mancanza di sfumature tipica del procedimento antitetico, che il proprio amore umano (ancora una volta definito *casto!*) è stato in realtà un'esperienza propedeutica, una sorta di addestramento alla concentrazione assoluta (sull'*altro!*), necessaria alla piena accettazione dell'ingresso divino. Una conclusione, questa, che le permette di rileggere tutta la propria opera poetica e di darle una nuova finalizzazione al di là delle fratture del disegno generale, che sembrano inscritte, come dicevamo, nel progetto della silloge vaticana. Ed è proprio in questo passaggio dalla speculazione impersonale di «Duo lumi» a quella personale di «Or veggio» che, rifacendo la sua apparizione l'Io, ricompare anche una particolare connotazione di genere. Nel primo sonetto, il «cor gentil» aveva, pur nei suoi limiti umani, una caratteristica attiva. Nel secondo, al contrario, all'attività limitata del «picciol sole» («luce», «prega») fa riscontro la totale passività dell'Io, che si rappresenta piuttosto come spazio da occupare, illuminare, riscaldare. Immagine questa del resto

⁷⁰ Ivi, S1:146.

presente anche altrove, ad esempio nel sonetto «S'io piena con Zacheo d'intenso affetto»⁷¹ dove all'aspirazione a sollevarsi corrisponde l'auspicio:

sperar potrei che questo indegno petto
 Li fosse albergo, e 'n quel breve soggiorno
 sì mi scaldasse il Suo bel lume adorno
 ch'io gustassi altro che mondan diletto⁷²,

esplicita riaffermazione di un ruolo di accoglienza e disponibilità che non pare possa spiegarsi esclusivamente con il pur importante sostrato teologico della dottrina della grazia⁷³. Si tratta invece di una ricerca di immagini che si sentono come più consone all'iscrizione dell'Io nella nuova prospettiva, tanto che, se prima potevano soccorrere le eroine ovidiane, ora possono ben prestarsi le savie vergini evangeliche⁷⁴ di «Tempo è pur ch'io, con la precincta veste»⁷⁵, laddove sul valore universale della parabola di Matteo fa certamente premio la potenza suggestiva (e certo non a caso tante volte in quegli anni ritratta pittoricamente) della rappresentazione, e anche la sua calzante letteralità nel caso specifico:

e con le faci in man vive ed ardenti,
 aspetti il caro Sposo e lieta e presta
 per onorarlo reverente onesta,
 avendo al cor gli altri desiri spenti⁷⁶,

⁷¹ Ivi, S1:57.

⁷² Ivi, vv. 5-8.

⁷³ L'idea del cuore dell'amata come «albergo» è già petrarchesca (*RVF* 45:331). È presente anche quella del proprio cuore come albergo d'Amore (84) e dell'amata («che 'l cor m'avinse, et proprio albergo felse» 318:7). Vittoria risemantizza questi *topoi*, allargandoli alla «mente», al «petto», tanto da fargli assumere una valenza assai diversa, più totalizzante e mistica, più vicina probabilmente a ricordi scritturali della «doppia venuta».

⁷⁴ Cfr. *Matteo*, 25.

⁷⁵ V. Colonna, *Rime*, cit., S1:8.

⁷⁶ Ivi, vv. 3-6.

in cui si noti l'insistenza sull'«onestà» come assenza del desiderio, sicura connotazione di genere. L'impatto di tale raffigurazione è del resto testimoniata da una seconda occorrenza in «Da Dio mandata»⁷⁷ dove si ripresenta in forma di citazione evangelica ancora più esplicita.

D'altra parte in tutte le cosiddette rime spirituali, accanto al riuso e alla risemantizzazione del codice lirico ereditato dalla tradizione, si pone il problema anche di fare i conti con il paradosso della riflessione mistica, che porta per converso all'azzeramento dello strumentario tradizionale: infatti se da un lato prosegue il discorso dell'amore umano che innalza al divino, dall'altro solo la fede può elevare a Dio e inoltre, con lo spostamento dell'oggetto su Cristo, il corto circuito è compiuto e siamo al grado zero. La prospettiva pertanto risulta talora rovesciata: è Dio che si specchia nell'uomo, per cui gli uomini debbono purgarsi sapendo che:

[...] di Dio per la man pura
del santo amor v'è sempre il volto impresso
sì, che acciò ch'Egli in noi veggia Se stesso
non macchi fallo uman la sua figura⁷⁸.

L'iniziativa quindi è tutta divina e all'anima si richiede invece spesso una capacità di accoglienza e di disponibilità che possono essere rappresentate agevolmente con il ricorso ad un immaginario fortemente connotato in senso femminile:

Tira su l'alma al Ciel col Suo d'amore
laccio attorto il gran Padre, e stringe il nodo
[...]
tal ch'io sento sottil vivace ardore
penetrar dentro, sì ch'ardendo godo⁷⁹.

⁷⁷ Ivi, S1:7: «Sì ch'a le nozze eterne non sia morta / ogni mia luce, ma con lampa ardente, / chiamata dal Signor, saggia, prudente, / aperta al giunger mio trovi la porta». (vv. 5-8).

⁷⁸ Ivi, S1:55,5-8.

⁷⁹ Ivi, S1:73,1-2,5-6.

Il sottotesto di tale riflessione è ovviamente ricchissimo: Vittoria era coinvolta in prima persona nelle sfide dell'evangelismo italiano, era stata accanto ai Cappuccini nei momenti di crisi ed era evidentemente molto interessata da un lato ai dibattiti ispirati alle dottrine neoplatoniche⁸⁰ (anche attraverso Bembo) e dall'altro alla dottrina dello Spirito e della fede come abbandono di sé⁸¹. Ma in questa sede non vogliamo render conto di un percorso complesso, religioso e filosofico, che si rispecchia nel suo ricco epistolario, nelle opere propriamente religiose, e soprattutto nella sua importante iniziativa politica. Ci sembra interessante invece esaminare il modo originale in cui Vittoria seppe piegare il codice poetico che le era stato consegnato dalla tradizione al fine di esprimere se stessa e le proprie idee ed emozioni, in particolare ricorrendo alla *propria esperienza conoscitiva* di donna e alle rappresentazioni concettuali che ne derivava.

Fulcro fondamentale di questa ricerca intellettuale e formale è naturalmente la figura della Vergine, vera epitome dell'abbandono di sé e della accoglienza, fin dall'Annunciazione⁸² della parola che, nominandola, la determina; e può offrire inoltre, al riparo del sacro, un'inedita possibilità di esplorazione di un nuovo linguaggio del corpo. Se infatti nei numerosi sonetti in forma di meditazione il nucleo di gran lunga più ampio è quello dedicato al mistero e al

⁸⁰ Cfr. Rinaldina Russell, «The Mind's Pursuit of Divine. A Survey of Secular and Religious Themes in Vittoria Colonna's Sonnets», in *Forum Italicum*, 26, 1992, pp. 14-27. La Russell identifica in «the poetic image of the soul's ascent to God» il nucleo fondamentale ed unitario di tutta la poesia della Colonna (p. 14).

⁸¹ Cfr. Barry Collett, *A Long and Troubled Pilgrimage. The Correspondence of Marguerite D'Angoulême and Vittoria Colonna, 1540-1545*. Issue num. 6, n. ser., of: *Studies in Reformed Theology and History*, Princeton, Princeton Theological Seminary, 2000.

⁸² Cfr. *ivi*, S1:131 (sonetto dedicato all'arcangelo Gabriele): «e de l'alta ambasciata ancora io godo / che 'n quel virgineo cor sì ben s'impresse [...] la fede viva / de la Donna del Cielo, e con che onesti / desiri ascolti, accetti, onori e scriva / i divini precetti entro nel core» (vv. 7-8, 11-14).

trionfo della Croce⁸³, se ne individua però anche un buon numero sul tema della vergine-madre ed un altro, quasi di cerniera tra questi, sulla Pietà. In particolare, vista la presenza costante di un filo di pensiero sul cibo e il nutrimento (metafora che in questa sezione spirituale assume prevalentemente una valenza eucaristica) non stupisce che il rapporto Madre-Figlio sia giocato su tale aspetto, talora con un realismo descrittivo molto netto:

Donna dal Ciel gradita a tanto onore
 che il tuo latte il figliuol di Dio nudriva,
 or com'Ei non t'ardeva e non t'apriva
 con la divina bocca il petto e 'l core?

Or non si sciolse l'alma? e dentro e fore
 la virtù, i sensi ed ogni parte viva
 col latte insieme a un punto non s'univa
 per gir tosto a nudrir l'alto Signore?⁸⁴

In questo legame sentimentale e corporeo (molti sono i luoghi in cui si ricorda anche il parto della Vergine), come nella fisicità del corpo crocifisso, si articola una ricerca espressiva che rinvia alle scritture mistiche femminili e si allontana dal terreno della tradizione lirica e del petrarchismo, che pure continua, con le opportune sostituzioni, a fornire il codice figurale ed espressivo di moltissime composizioni⁸⁵. Tanto che, al momento di chiudere il manoscritto messo insieme a beneficio di Michelangelo, la divina marchesa sceglierà un sonetto che da un lato porta gli inequivocabili segni di un testo conclusivo (e resterà infatti in chiusura anche nell'edizione Valgrisi del 1546),

⁸³ Non va naturalmente dimenticato che in quegli anni gode di larga popolarità il *Trionfo della Croce* di Girolamo Savonarola.

⁸⁴ Ivi, S1:103, 1-8.

⁸⁵ Vedi ad esempio il sonetto S1:46, «Qual digiuno augellin» che nella terzina finale recita: «movo la penna, mossa da l'amore / interno, e senza ch'io stessa m'aveggia / di quel ch'io dica le Sue lodi scrivo».

e d'altro lato è un testo di una apparente ortodossia petrarchista, in ogni caso rigorosamente «neutro», come «Temo che 'l laccio»⁸⁶.

L'idea di concludere comunque un «libro», e di doverlo fare con una dichiarazione di poetica, segnala con chiarezza la percezione, e la scelta, di essere dentro una tradizione e di misurarsi con modelli autorevoli, ciò che viene solo topicamente smentito dai due sonetti finali della silloge, simili nei contenuti, al di là del tono conclusivo proprio solo dell'ultimo. «S'in man prender non soglio unqua la lima»⁸⁷, infatti, condivide con l'altro la significativa serie di rime *lima:rima:prima:stima* che racchiude per entrambi il nocciolo del discorso: la scelta che si sarebbe compiuta di non rifinire formalmente la propria opera, di non investire su di essa, da attribuirsi al disprezzo per la fama e per il mondo, in favore di ciò che più conta. Eppure:

ma dal foco divin, che 'l mio intelletto,
sua mercé, infiamma, convien ch'escan fore
mal mio grado talor queste faville;

e s'alcuna di loro un gentil core
avien che scaldi mille volte e mille
ringraziar debbo il mio felice errore⁸⁸.

L'avversativa, che introduce la parte propositiva dopo l'*excusatio*, denuncia il dialogo sotterraneo con Petrarca⁸⁹. Essa veicola l'idea che il proprio «errore» nello scrivere poesia d'amore si sia rivelato in fondo «felice» (e non «vano») proprio nell'aver offerto il medium, nell'esser divenuta (anche grazie ad una precisa concezione di sé come donna) il ricettacolo del divino. Strumento per la manifestazione del divino, la poesia amorosa di Vittoria si rivela utile nel trasmetterne il messaggio, attraverso quel codice che mette in

⁸⁶ Ivi, S1:179.

⁸⁷ Ivi, S1:4.

⁸⁸ Ivi, vv. 9-14.

⁸⁹ Cfr. anche la ripresa dei rimanti da *RVF* 55:5,7 *faville: a mille a mille*.

comunicazione chi sia dotato di «gentil core»: e questa spiegazione è anche una giustificazione forte della scelta di aver continuato a scrivere entro il codice della tradizione lirica laica, pur avendo aderito alla spinta profonda e militante di concentrarsi su una riflessione religiosa, teologica e liturgica. Questa disposizione viene confermata, ma non più sostenuta, nell'ultimo sonetto⁹⁰, aperto dall'esposizione di due motivi di timore assai significativi:

Temo che 'l laccio, ond'io molt'anni presi
tenni gli spirti, ordisca or la mia rima
sol per usanza e non per quella prima
cagion d'averli in Dio volti ed accesi.

Temo che sian lacciuoli intorno tesi
da colui ch'opra mal con sorda lima,
e mi faccia parer da falsa stima
utili i giorni forse indarno spesi.

Il primo timore, che la pratica annosa e costante della poesia abbia avuto la meglio sulla motivazione originaria, fondata sull'amore divino, è legato al secondo, che vi possa perciò esser dietro il demonio stesso, ad illuderla di un'utilità forse inesistente della poesia: torna l'idea portante dello scopo morale della propria scrittura, idea che vuole non a caso riaffermare, comunque, in chiusura.

Di giovar poca ma di nocer molta
ragion vi scorgo, ond'io prego 'l mio foco
ch'entro in silenzio il petto abbracci ed arda.

Interrotto dal duol, dal pianger fioco,
esser de' il canto vèr Colui ch'ascolta
dal Ciel, e al cor non a lo stil riguarda.

⁹⁰ Ivi, S1:179.

Si tratta di una conclusione annunciata in molti componimenti nei quali si accennava alla pulsione al silenzio, ma anche di un aspetto costitutivo del discorso poetico della marchesa, il cui «canto» coltiva intensamente la dimensione privilegiata dell'interiorità, fin al punto di mettere in dubbio la propria stessa legittimità, fino alla *mise en abyme* che non può non suonare come rivolta anche a Petrarca (e autocitazione, dal sonetto proemiale delle poesie amorose, «di stil no ma di duol mi danno vanto») con quel «non a lo stil» che chiude, con impeccabile eleganza e forza stilistica, un percorso di ricerca ricco e tormentato.

Maria Serena SAPEGNO
Università «La Sapienza», Roma