

CRITICA LETTERARIA

78

CARLO VECCE

*Vittoria Colonna: il codice epistolare
della poesia femminile*



LOFFREDO EDITORE - NAPOLI

SAGGI

CARLO VECCE, <i>Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile</i>	pag.	3
POMPEO GIANNANTONIO, <i>La terza pagina</i>	»	35
PASQUALE TUSCANO, <i>La lezione di Italo Calvino</i>	»	47
CARMELA SCIRÈ, <i>Rosso di San Secondo romanziere</i>	»	61
LUIGI PAGLIA, <i>L'inversione delle connotazioni espansive sul piano spazio-temporale-antropologico negli ungarettiani « Cori di Didone »</i>	»	85

MERIDIONALIA

ALDO VALLONE, <i>Pasquale Maria Miccolis e il Salento</i>	»	97
---	---	----

CONTRIBUTI

SIMONETTA DI SANTO, <i>La vegetazione nella « Divina Commedia »</i>	»	111
SILVIA MARCUCCI, <i>Ariosto, « Orlando Furioso », XXXIII, 120</i>	»	129

RASSEGNE BIBLIOGRAFICHE

LUCIA FEDERICO, <i>Rassegna di studi critici su Carlo Michelstaedter</i>	»	139
CARLO CORDIÉ, <i>Rassegna dessiana</i>	»	159

NOTE

ROSSANA CAIRA LUMETTI, <i>Antonio Vallisneri scienziato e scrittore</i>	»	187
---	---	-----

RECENSIONI

FABRIZIO SCRIVANO, <i>Le parole degli occhi: vista e linguaggio nel sapere rinascimentale</i> , Pisa 1992 (Carmine Chiodo)	»	195
--	---	-----

CARLO VECCE

*Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile **1. *Vittoria prima e dopo*

L'esordio poetico di Vittoria Colonna coincide con uno dei momenti più densi ed affascinanti della storia della cultura italiana, ed introduce nel panorama letterario una voce affatto nuova, quella della scrittura poetica 'al femminile', che mai prima di allora aveva potuto esprimersi con tanta intensità e continuità¹.

* Relazione presentata al convegno *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance*, organizzato dal Centre Aixois de Recherches Italiennes presso l'Università di Provenza (Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992).

¹ Contributi recenti sulla poesia di Vittoria Colonna sono in M. MAZZETTI, *La poesia come comunicazione morale: Vittoria Colonna*, in « La Rassegna della Letteratura Italiana », LXXXVII (1973), pp. 58-99; A. GRECO, *Vittoria Colonna*, in *Letteratura italiana. I minori*, vol. II, Milano, Marzorati, 1982, pp. 977-86; e la scarna scheda di R. FACCIOLLO, *Colonna, Vittoria*, in *Letteratura italiana. Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, vol. I, Torino, Einaudi, 1990, pp. 582-83. Per la biografia della Marchesa di Pescara: E. REUMONT, *Vittoria Colonna marchesa di Pescara*, Torino 1883; A. GIORDANO, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Napoli 1906; A. BERNARDI, *La vita e l'opera di Vittoria Colonna*, Firenze 1927; S. THÉRAULT, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Firenze-Parigi 1968; G. PATRIZI, *Colonna, Vittoria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma 1982, pp. 448-57; M. SCALA, *Encomi e dediche nelle prime relazioni culturali di Vittoria Colonna*, « Periodico della Società Storica Comense », vol. LIV (1990), pp. 97-112. Quanto ai testi, l'epistolario di Vittoria si legge in V. Colonna Marchesa di Pescara, *Carteggio*, raccolto e pubblicato da E. Ferrero e G. Müller, II ed. con supplemento racc. e annot. da D. Tordi, Torino, Loescher, 1892; sarà necessario aggiungerci i contributi soprattutto di C. RANIERI, *Censimento dei codici e delle stampe dell'epistolario di Vittoria Colonna*, « Atti e Memorie dell'Arcadia », s. III, vol. VII, fasc. 1 (1977), pp. 123-63; vol. VII, fasc. 3 (1979), pp. 259-68; vol. VII, fasc. 4 (1980-1981), pp. 263-80; *Ancora sul carteggio tra Pietro Bembo e Vittoria Colonna*, « Giornale italiano di filologia », n.s., XIV (1983), pp. 133-51; *Vittoria Colonna: dediche, libri e manoscritti*, « Critica letteraria », a. XIII (1985), pp. 249-70; *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, a c. di S. M. Pagano e

Vittoria, a rigore, non è la prima: la precede di pochi anni, oltre alle varie, episodiche presenze femminili nelle miscellanee poetiche del Quattrocento e del primo Cinquecento, la figura di Veronica Gambara, che fin dal 1504 fu in corrispondenza poetica col Bembo, ricevendone lodi e incoraggiamenti, e addirittura l'investitura ad essere nominata come Berenice, una delle dame della corte di Caterina Cornaro presenti nei dialoghi degli *Asolani*². Ma la musa della Gambara tacque, a quel che sembra, dopo il matrimonio con Gilberto da Correggio nel 1509, e quella della Colonna non ebbe quasi alcuna rilevanza 'pubblica' fino agli anni successivi alla morte del marito, il Marchese di Pescara, Francesco Ferdinando d'Avalos, avvenuta nel 1525. L'Ariosto, nella prima edizione del *Furioso* nel 1516, spenderà un solo verso per Veronica, nessuno per l'ancora semiconosciuta (dal punto di vista poetico) Vittoria: « Quella che scende con Ginevra al mare / Veronica da Gambara mi pare »; nella terza edizione del 1532 rovescerà il rapporto, « isolando splendidamente, una per tutte, Vittoria Colonna »³, e aggruppando Veronica alle altre donne.

Sia per Veronica che per Vittoria, infatti, il momento della grande ripresa poetica e dell'affermazione sulla scena italiana verrà intorno al 1530, grazie all'interessamento del Bembo, che giocò con entrambe ad un fecondo scambio epistolare e poetico, culminato nell'inclusione di due loro sonetti nella seconda edizione delle proprie *Rime*, nel

C. Ranieri, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 1989. La produzione poetica è raccolta in V. COLONNA, *Rime*, a c. di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982 (con gli *addenda* dello stesso editore: A. BULLOCK, *Vittoria Colonna: note e aggiunte alla edizione critica del 1982*, « Giornale Storico della Letteratura Italiana », CLXII (1985), pp. 407-19). Infine, sulla questione della donna nel Rinascimento, e della scrittura femminile, J. GUIDI, M.F. PRÉJUS et A.-C. FIORATO, *Images de la femme dans la littérature italienne de la renaissance. Préjugés misogines et aspirations nouvelles*. Castiglione, Piccadomini, Bandello, Paris 1980; *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a c. di M. Zancan, Venezia 1983; M. ZANCAN, *La donna*, in *Letteratura italiana*, vol. V, Torino, Einaudi, 1986, pp. 764-827; R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1987; *Rinascimento al femminile*, a c. di O. Niccoli, Bari, Laterza, 1990. In particolare, sulla problematica della scrittura femminile, si consulti l'utile repertorio allestito da A. SANTORO, *Catalogo della scrittura femminile italiana a stampa presente nei fondi librari della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli s.d.

² Cfr. in particolare C. DIONISOTTI, *Elia Capriolo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a c. di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olshki, 1989, pp. 13-21; e G. DILEMMI, « *Ne videatur strepere anser inter olores* »: le relazioni della Gambara con il Bembo, in *Veronica Gambara...*, op. cit., pp. 23-35.

³ Sono parole di C. DIONISOTTI, *Elia Capriolo*, op. cit., pp. 14-16. Si veda anche N. ORDINE, *Vittoria Colonna nell'Orlando Furioso*, « Studi e Problemi di Critica Testuale », vol. 42 (1991), pp. 55-92.

1535⁴. Era la consacrazione di uno specifico 'femminile', che era destinato ad avere una ripercussione enorme lungo tutto l'arco del Cinquecento, e che doveva in qualche misura pagare il suo debito nei confronti del Bembo assumendo le forme e la lingua del più ortodosso petrarchismo.

Ma viene da chiedersi se, nella prima formazione poetica di Vittoria, non fossero state sperimentate altre vie, non fossero state seguite altre tradizioni di poesia. La risposta non può prescindere da un'analisi della tradizione testuale delle rime della poetessa, tradizione che, da questo punto di vista, appare alquanto problematica. Quando arrivò, tra il 1529 e il 1530, il momento di divulgare la propria poesia in un ambito più vasto della cerchia cortigiana che gravitava intorno alla corte degli Avalos, Vittoria inviò al Bembo, prima per il tramite di Paolo Giovio e poi direttamente, solo alcuni sonetti della sua produzione più recente posteriore al 1525, cioè in morte del marito⁵; e quando le prime edizioni non autorizzate delle sue poesie (a partire da quella procurata da Filippo Pirogallo a Parma nel 1538) mescolarono al *corpus* di quelle rime 'in morte' altri relitti stravaganti di rime composte in vita del Pescara, e i primi esempi di rime spirituali, la Colonna si adoperò per far conoscere la propria idea di ordinamento e lettura della sua poesia, attraverso l'allestimento di tre grandi raccolte manoscritte, destinate alla comunicazione 'privata' (almeno nella forma, se non nella sostanza) con tre personaggi che le erano particolarmente vicini: a Francesco Della Torre, con il ms. II. IX.30 della Biblioteca Nazionale di Firenze (F1, del 1540-41: 100 poesie, tutte rime amorose ed epistolari, tranne due spirituali)⁶; a Margherita di Navarra, con il Laurenziano Ashburnhamiano 1153 (L, del 1540: 102 poesie, di cui 71 spirituali, 19 amorose, 12 epistolari)⁷, e a Michelangelo con il Vaticano lat. 11539 (V2, del 1540-42:

⁴ Erano i sonetti di Veronica « A l'ardente desio che ognor m'accende » (*Rime e lettere di Veronica Gambara*, a c. di F. Rizzardi, Brescia 1759, p. 48, n. XXXIV), e di Vittoria « Ahi quanto fu al mio Sol contrario il fato » (ed. Bullock, A1: 71), entrambi pubblicati nell'appendice finale, insieme a testi di Morosini, Trissino, Molza: *Delle Rime di M. Pietro Bembo*, Seconda impressione, Venezia, Da Sabbio, 1535, c. C4v. Cfr. DILEMMI, « *Ne videatur...* », op. cit., pp. 30-31.

⁵ C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna*, in *Miscellanea Augusto Campana*, Padova, Antenore, 1981, vol. I, pp. 257-86; C. VECCE, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, « Periodico della Società Storica Comense », vol. LIV (1990), pp. 67-93.

⁶ A. BULLOCK, *A Hitherto Unexplored Manuscript of 100 Poems by Vittoria Colonna in the Biblioteca Nazionale Centrale, Florence*, « Italian Studies », vol. XXI (1966), pp. 42-56; COLONNA, *Rime*, ed. Bullock, p. 239.

⁷ D. TORDI, *Il codice delle Rime di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara ap-*

103 rime esclusivamente spirituali)⁸. Si osservi che le tre raccolte rivelano il proposito di tenere rigorosamente distinti i campi della poesia: il codice per il Della Torre rappresenta il bilancio conclusivo della produzione amorosa, e vi sono inclusi (con alcuni obbligatori sonetti epistolari al Bembo, al Vasto, al Molza, a Carlo V) solo due rime spirituali, un sonetto di pentimento (« Le nostre colpe han mosso il Tuo furore », S1: 99), e un sonetto alla Vergine (« Vergine pura, che dai raggi ardenti », S1: 100), che è anche il sonetto proemiale del codice per Margherita di Navarra; quest'ultimo ha invece la funzione di presentare alla regina l'intero arco della produzione di Vittoria, con un netto orientamento spirituale, che diventerà esclusivo nel codice per Michelangelo⁹.

Ora, quel che colpisce nella strategia di Vittoria, è la quasi totale scomparsa di rime amorose anteriori al 1525: solo nell'antologia per

partenuto a Margherita d'Angoulême Regina di Navarra, Pistoia, Flori, 1900; COLONNA, *Rime*, ed. Bullock, pp. 238-39. Non sfugga l'importanza dell'invio delle rime a Margherita di Navarra, nel quadro di un collegamento europeo tra donne scrittrici: cfr. su Margherita, la sua formazione culturale, e i legami con la cultura italiana, l'introduzione bibliografica di H. P. CLIVE, *Marguerite de Navarre: an annotated bibliography*, London, Grant and Cutler, 1983; gli ancora validi profili di P. JOURDA, *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, Reine de Navarre (1492-1549)*, e *Répertoire analytique et chronologique de la correspondance de Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549)*, Paris, Champion, 1930; e i recenti interventi del convegno *Du Pô à la Garonne*, Agen, Centre Matteo Bandello, 1990. In particolare sulla sua poesia religiosa, che può essere confrontata con quella di Vittoria Colonna, si vedano le opere di ABEL LEFRANC, *Les idées religieuses de Marguerite de Navarre d'après son œuvre poétique*, Paris 1898, e P. SOMMERS, *Celestial Ladders: readings in Marguerite de Navarre's Poetry of Spiritual ascent*, Genève, Droz, 1989.

⁸ Anche nelle titolazioni è possibile notare una affinità di stesura: « Sonetti della Ill. S.ra Marchesa di Pescara » nel codice per il Della Torre, « Sonetti de più et diverse materie della divina signora Vittoria Colonna Marchesa di Pescara con somma diligenza revisti et corretti nel anno MDXL » nel codice per Margherita di Navarra, un semplice « Sonetti spirituali » (con l'aggiunta, dal tono familiare, « della signora Vittoria ») nel codice per Michelangelo.

⁹ Sul codice per Michelangelo E. CARUSI, *Un codice sconosciuto delle « Rime Spirituali » di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo Buonarroti*, in *Istituto di Studi Romani*, Atti del IV Convegno del Congresso Nazionale di Studi Romani a c. di C. Galassi Paluzzi, vol. IV, Roma, Istituto di Studi Romani, 1938, pp. 231-41; J. RUYSSCHAERT, *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae Codices manuscripti recensiti: Codices Vaticani latini. Codices 11414-11709*, Città del Vaticano, Typis polyglottis Vaticanis, 1959, pp. 272-76; COLONNA, *Rime*, ed. Bullock, pp. 245-46. Ma in particolare sulla relazione poetica tra Vittoria e Michelangelo si veda il mio *Petrarca, Vittoria, Michelangelo. Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e Michelangelo*, « Studi e problemi di critica testuale », vol. 44 (1992), pp. 101-25.

Margherita di Navarra, meno obbligata nelle scelte, ne compaiono due, « Vid'io la cima, il grembo e l'ampie falde » (A1: 3), e « Se quel superbo dorso il monte sempre » (A2: 4), confuse tra le altre, e delegate piuttosto alla manierata connotazione ambientale dell'isola d'Ischia, rifugio ed eremo poetico di Vittoria. Invece il vero e proprio canzoniere amoroso, il manoscritto per il Della Torre, esclude totalmente le poesie d'amore per il Pescara ancora vivo, e rivela anzi al suo interno elementi di datazione che riportano al periodo anteriore al 1530, anno di probabile raccolta di un primo florilegio: in particolare nei sonetti « Quella superba insegna e quello ardire », testimonianza della rinnovata fortuna delle armi di Francia nel 1528 (A1: 5), e « Onde avien che di lacrime distilla », nel quarto anniversario della morte del Pescara, nel 1529 (A1: 59)¹⁰.

Possiamo concludere, insomma, che Vittoria, finché fu interessata alla poesia d'amore, rinunciò completamente all'idea di ordinare un canzoniere sul modello petrarchesco di divisione delle rime in vita e in morte del marito, anche se tale modello deve aver esercitato su di lei una qualche suggestione agli inizi, se non altro per la congruenza esistenziale di tale divisione dopo il 1525, dopo il reale cambiamento della sua vita ed il passaggio ad una condizione di totale ed irraggiungibile lontananza dall'amato¹¹. Anzi, la rinuncia al modello petrarchesco è già riconoscibile, come s'è visto, nel fatto che al Bembo furono comunicati solo sonetti in morte del Pescara. Tutto quello che era stato scritto prima venne rifiutato, e sopravvisse forse un gruppo di otto sonetti (A2: 2-8), variamente tradito da manoscritti e stampe. Degli *incipit* di altri componimenti perduti resta testimonianza nella vita di Vittoria Colonna scritta da Filonico Alicarnaseo: sono per lo

¹⁰ Nel primo sonetto, « Quella superba insegna e quello ardire » (naturalmente i gigli di Francia), che ora « mostra il vigor, sfoga gli sdegni e l'ire » (v. 4), era stata frenata dalla « vittrice mano » (v. 2) di Ferrante d'Avalos, con allusione alla battaglia di Pavia nel 1525. Il secondo sonetto, con un modulo cronologico desunto dal canzoniere petrarchesco, marca invece la ricorrenza della morte del marito: « Non ti sovvien — l'amico mio pensiero / rispose — che si compie oggi il quart'anno / che ti coverse un doloroso manto? ». Altri elementi 'esterni' di datazione sono forniti dai termini *ante quem* delle citazioni o dei riferimenti contenuti nella corrispondenza col Bembo a partire dal 1530; e si tratta comunque di elementi rilevanti anche dal punto di vista del coinvolgimento politico di alcune poesie di Vittoria Colonna (ad esempio, i sonetti per Carlo V), in un momento che avrebbe visto Napoli direttamente minacciata, dopo il Sacco di Roma, dall'armata francese del Lautrec e dalla flotta genovese di Andrea Doria: minaccia culminata nella battaglia di Capo d'Orso, il 28 aprile del 1528, che portò alla cattura dello stesso Alfonso d'Avalos.

¹¹ VECCE, *Petrarca, Vittoria, Michelangelo...*, op. cit., p. 103.

più sonetti fortemente indebitati verso il Petrarca, se non addirittura esercizi centonatori (come « Cara la vita et doppio lei mi pare », che riprende RVF 262), tra i quali si distinguono un sonetto religioso (« Padre del ciel che nostra mente guidi »), alcuni testi di carattere epistolare inviati al Pescara (« Vanne lieto, mio Sol, vanne sicuro, / con lieto augurio ovunque il ciel ti guida », in occasione della partenza per la corte di Carlo d'Asburgo a Bruxelles nel 1517; « La dura pietra che percossa riede / scintillando le fiamme desiate », per una partenza nel dicembre del 1523), un sonetto in morte (« Se mai misero visse in doglia e pena / avvolto in nero duol, in nero manto / quella son io che vivo sol di pianto »), e un altro al marchese del Vasto, Alfonso d'Avalos, prigioniero dopo la battaglia di Capo d'Orso, nel 1528 (« Contra i più erti et superbi colli »). Vi si aggiunge la citazione di un capitolo in terzine, « Poiché il fato, Signor, ti discompagna / da nodo sì carò, di qual privo / sèmpre l'animo tuo s'affligge e lagna », inviato al Pescara in forma d'epistola consolatoria per la morte del marchese di Civita alla battaglia di Pavia, nel 1525¹².

Molti di questi testi, per quel che è dato di capire, si caratterizzano per l'insistenza su un registro epistolare, che sembra percorrere tutta la prima produzione poetica di Vittoria Colonna. Le sue prime poesie nascono all'inizio con un unico e naturale destinatario, il marito, come viatico al momento di una partenza, di un nuovo distacco, o come consolatoria per la scomparsa di un amico, e rappresentano la possibilità di continuare il dialogo, anche in assenza dell'amato. Non si tratta di un percorso a senso unico: l'Alicarnaseo ricorda versi dell'Avalos indirizzati a Vittoria in occasione di una lontananza forzata ed incerta, la breve prigionia seguita alla battaglia di Ravenna nella primavera del 1512: « Preggio e splendor sei tu del secol nostro », « Almo sol, che oscurando i lumi intenti », « Nella tua luce, ovunque alberghi e stai », e « L'oscura notte fai chiara et serena »¹³.

Non saremmo lontani dal vero se interpretassimo questi componi-

¹² FILONICO ALICARNASSEO, *Vita di Vittoria Colonna*, « Museo di scienze e letteratura », n.s., a. I, vol. III, fasc. 10 (1844), pp. 166-89; poi in COLONNA, *Carteggio*, II ed., pp. 487-518 (le citazioni alle pp. 497, 504-507, 510). Cfr. SCALA, *Encomi e dediche...*, op. cit., p. 102, n. 14; N. DE BLASI, in *Letteratura italiana, Storia e geografia*, vol. II-1, Torino, Einaudi, 1988, p. 299.

¹³ FILONICO ALICARNASSEO, in COLONNA, *Carteggio*, II ed., p. 495. Si rammenti che Filonico (pseudonimo di Costantino Castriota, cadetto di una famiglia d'origine albanese del ramo degli Scanderberg) fu paggio di Ferrante, e cavaliere giovanita. Su Ferrante d'Avalos e l'ambiente degli Avalos, G. DE CARO, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma 1962, pp. 623-27; R. COLAPIETRA, *Il baronaggio napoletano e la sua scelta spagnola: « Il gran Pescara »*, « Archivio Storico per le Province Napoletane », CVII (1989), pp. 7-71.

menti dell'Avalos come risposte a testi epistolari di Vittoria. Il problema è che, proprio in questo caso, il biografo della divina poetessa tace sull'eventualità che Vittoria avesse realmente scritto qualcosa in occasione della rotta di Ravenna. Il silenzio è tanto più eloquente; se pensiamo che l'Alicarnaseo era al servizio degli Avalos e della stessa Vittoria, che aveva a disposizione materiali di prima mano (e l'aveva dimostrato attraverso la citazione di testi perduti), e soprattutto che il componimento di Vittoria era addirittura già disponibile in edizioni a stampa fin dal 1536.

2. La Pistola del 1512

Si trattava della *Pistola de la I(llu)strissima S(ignora) M(archesa) di P(escara) ne la rotta di Ravenna* (A2: 1); un capitolo in terzine pubblicato in appendice al *Vocabulario* di Fabrizio Luna a Napoli nel 1536¹⁴. Il silenzio dell'Alicarnaseo, e la totale assenza di questo testo dalla tradizione manoscritta, sembrano dimostrare che esso non ebbe nemmeno quella possibilità di circolazione, fra amici e poeti, che ebbero invece altre prime rime amorose; che si trattava cioè di un testo realmente 'privato', approdato alla stampa solo attraverso chi, godendo della massima fiducia della Colonna, poteva aver avuto libero accesso alle carte di lei negli anni precedenti. Personalmente, non mi riesce a pensare ad altri che a Paolo Giovio, che fu a Napoli nel 1535 (quindi in tempo per intervenire sull'elaborazione del *Vocabulario*), e che realmente era stato alla corte di Vittoria ad Ischia tra 1528 e 1529, componendo allora la prima stesura dei *Dialogi*, il terzo dei quali, dedicato alle donne illustri del suo tempo, presenta il primo grande elogio della poesia di Vittoria: fu proprio Giovio a mediare col Bembo la prima trasmissione di sonetti della Colonna, e a portare a Bologna alla fine del 1529 un fascio di componimenti della poetessa¹⁵.

¹⁴ La prima edizione è nel *Vocabulario di cinquemila vocabuli toscani non men oscuri che utili e necessari del Furioso, Boccaccio, Petrarca e Dante novamente dichiarati e raccolti da Fabricio Luna per alphabeta*, Stampato in Napoli per Giovanni Sultzbach Alemanno apresso alla Gran Corte dela Vicaria adì 27 ottobre 1536, ff. Ggir-Ggiiir. Si tratta in effetti dell'unico testimone, e la mancanza di manoscritti e di edizioni successive, anche non autorizzate, può essere « il segno di un pubblico rigetto da parte della poetessa » (VECCE, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, op. cit., p. 89). Sul Luna, che meriterebbe uno studio approfondito nei suoi rapporti con l'ambiente culturale napoletano, cfr. O. OLIVIERI, *I primi vocabolari italiani*, « Studi di filologia italiana », VI (1942), pp. 64-192 (= pp. 102-108); e DE BLASI, in *Letteratura italiana*, op. cit., pp. 309-10.

¹⁵ Rinvio al mio *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, op. cit., pp. 67-93 (= p. 89).

Ora, il Luna stampava il *Vocabulario* l'anno successivo alla seconda edizione delle *Rime* del Bembo, edizione in cui comparivano per la prima volta a stampa due sonetti di Veronica Gàmbara e di Vittoria Colonna. Il letterato meridionale aveva avvertito tutta l'importanza dell'entrata in scena della scrittura femminile, e cominciò ad inserire i nomi di Vittoria e di Veronica (i soli di donne poetesse) nella lunga e divertita lista delle autorità della lingua e della cultura volgare (f. aiiv), riservando invece alle sue due protettrici, Luisa Galluccio e Caterina Orsini il titolo, non necessariamente equivalente a quello di poetesse, di « sibille e charite »¹⁶. Alla fine del *Vocabulario* stampò, fingendo una richiesta in tal senso da parte di don Pietro de Luna e Scipione Vintimiglia di passaggio per Napoli, una curiosa raccolta di *Fermagli* (messa insieme, con elementi di origine lombarda e cortigiana, probabilmente dal Giovio, che poi avrebbe composto il *Dia-*

Ma non è improbabile che, accanto al Giovio, vi sia stato anche Alfonso d'Avalos a fornire i testi poetici al Luna, secondo quanto suggerisce (anche sulla base di considerazioni storiche e politiche) T. TOSCANO, *Due « allievi » di V. Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos (con un sonetto inedito della Marchesa di Pescara)*, « Critica letteraria », a. XVI, fasc. IV, n. 61 (1988), pp. 739-74. Su Paolo Giovio a Napoli si veda anche E. TRAVI, *La sosta a Napoli di Paolo Giovio*, « Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale », IV (1987), pp. 107-29. Sempre a cura del Travi è la prima edizione integrale dei *Dialogi* secondo la lezione dei manoscritti originali, con postille autografe, di Como: P. GIOVIO, *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, in *Descriptiones et Dialogi*, edd. E. Travi - M.G. Penco (Pauli Iovii Opera, vol. IX), Roma, Ist. Poligr. dello Stato, 1984, pp. 147-321.

¹⁶ Vale la pena di rileggere l'elenco del Luna (inserito nella dedicatoria a Bernardino Vintimiglia), per rendere conto dell'eccezionalità della presenza di Vittoria e Veronica, e degli incredibili accostamenti di cui è capace il Luna: oltre ai più antichi Dante, Petrarca, Boccaccio, Cino, Guido e Daniello, « Antonio Philermo, Iulian da Medici, Angelo Polliciano, Bernardo Bibena, Ottaviano e Federico Fregosi, Gaspar Pallavicino, il conte Ludovico di Canossa, il Pullastra, Morelo d'Ortona, Pietro Monte, Roberto di Bari, il Pulci, Macchiavelli, l'Unico aretino, il conte Matteo, il Trissino, il Fortunio, Liburnio e Papa Pio, di moderni il Furioso, il Cortegiano, il Sannazaro, Bembo e 'l divin Aretin, Terpandro, il Calandra, Luigi Alamanni, il Giovio, Cesar Gonzaga, il Stacio, il card. Egidio, Vittoria Colonna, Veronica da Gàmbara, Giulio Camillo di Frioli, il Tasso, Niccolò Fisio, Bernardo Cappello, Lodovico Dolcio, il Fausto, Andrea Zane Veneto, Claudio Ptolomei, la commedia de l'Ingannati e Intronati di Siena, e 'l Falco nostro napoletano ». Anche nel congedo del *Vocabulario* Luna invita il volume ad un lungo itinerario di 'visite', che dovrà iniziare proprio da donna Vittoria: « Paroletto libro mio, gli è tempo hormai partirti da me poi che con qualche forma da così nostri fatti impressori qui come s'ha possuto fuori uscito sei, ammonendoti che nella tua prima uscita con quella modestia che ti si richiede ti debbi rapresentare innanzi la nova Pallade Colonna e la magnanima Costanza in Ischia, le quali come la Tiburtina e Cumana Sibille reggon di Cumei l'antica cima et ammaestran la nova luce d'Avali, inchinandoti ad ambodue » (f. Eeiiiv).

logo delle Imprese)¹⁷, le *Ottave della s. Veronica da Gàmbara in laude de la virtù sempre verde al E. S. don Scipione Vintimiglia* (inc. « Quando miro la terra ornata e bella »)¹⁸, e la *Pistola* di Vittoria Colonna; immediatamente seguita da due suoi sonetti, « De la medesima S. son. / Quando io dal caro scoglio guardo intorno » (A2: 13), e « De la medesima S. al Giovio. / Di quella chiara tua servata fronde » (E1).

Era in un certo senso una risposta al Bembo, che aveva pubblicamente inserito due sonetti di Veronica e Vittoria tra le sue rime; una risposta che, coerente allo stile del Luna, sfidava l'ortodossia linguistica e metrica proposta dal Bembo (pure invocato nel *Vocabulario* come eccellente autore, ma sempre accanto al Sannazaro), proponendo un testo problematico ed in un certo senso 'arcaico' di Vittoria, che avrebbe volentieri fatto a meno di vederlo pubblicato, ora che seguiva la religione petrarchista del Bembo. Nel caso della Gàmbara, si trattava di un testo moraleggiante dall'evidente intento encomiastico nei confronti dei Medici (intento che deporrebbe a favore dell'ipotesi di Giovio intermediario di questi testi presso il Luna). Per di più, quelle ottave erano già state pubblicate in un'edizione piratesca senza luogo né data che le aveva attribuite nientemeno che a Vittoria Colonna, col titolo *Stanze de la diva Vettoria Colonna di Pescara inclita Marchesana, con un capitolo in sdrucchiolo essortatorio a lassar l'ocio*¹⁹, un equivoco destinato a perpetuarsi dopo l'erronea

¹⁷ Sulle 'imprese', P. GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a c. di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 1978; P. GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a c. di M.G. Penco, in *Descriptiones et Dialogi, op. cit.*, pp. 351-443; M. BREGOLI-RUSSO, *L'impresa come ritratto del Rinascimento*, Napoli, Loffredo, 1990.

¹⁸ Sono le ottave dedicate a Cosimo I de' Medici, a cui Veronica si rivolge direttamente nella stanza XXVI e penultima: « Dico di voi, o de l'altera pianta / felice ramo del ben nato Lauro » (vv. 1-2). Si osservi però che Cosimo succedette ad Alessandro de' Medici solo dopo l'uccisione di questi, nel 1537, un anno dopo cioè la pubblicazione del *Vocabulario*. Possono essere lette in edizione moderna nell'antologia dei *Lirici del Cinquecento*, a c. di D. Ponchirollo, nuova ed. a c. di G. Davico Bonino, Torino, U.T.E.T., 1968, pp. 412-20.

¹⁹ A. BULLOCK, *Veronica o Vittoria? Problemi di attribuzione per alcuni sonetti del Cinquecento*, « Studi e problemi di critica testuale », vol. 6 (1973), pp. 115-31 (= pp. 116-17); e *Per una edizione critica delle rime di Veronica Gàmbara*, in *Veronica Gàmbara ... , op. cit.*, pp. 99-124 (= pp. 100-1 n. 5).

²⁰ COLONNA, *Rime*, ed. Bullock, p. 259. Fu Girolamo Ruscelli a porre un freno al diffondersi dell'attribuzione alla Colonna, restituendo il testo alla Gàmbara nell'edizione delle *Rime di diversi eccellenti autori bresciani*, Venezia, Pietrasanta, pp. 236-37 (n. n.): cfr. C. VELA, *Poesia in musica: rime della Gàmbara e di altri poeti settentrionali*, in *Veronica Gàmbara ... , op. cit.*, p. 412. Eppure la ragione di quell'attribuzione risiedeva all'interno del testo: Veronica aveva introdotto l'apostrofe a Cosimo de' Medici con due ottave in cui dichiara di scegliere,

accettazione di questa attribuzione nella seconda edizione, non autorizzata, delle rime della Colonna, quella procurata da Filippo Pirogallo a Parma nel 1539²⁰.

Il Luna aveva dunque rimesso a posto le cose, e presentato poi tre testi inediti della Colonna, due dei quali potevano essergli a quell'epoca comunicati solo da Paolo Giovio, trattandosi di un sonetto a lui dedicato dalla Colonna per esortarlo a scrivere la biografia del marchese di Pescara, e di un sonetto che era stato comunicato al Bembo nel 1532. Ma l'operazione non fu probabilmente gradita a Vittoria Colonna, che allora preparava addirittura il superamento della poesia amorosa in nome della nuova ispirazione religiosa, e che comunque sentiva la propria sensibilità e il proprio stile ormai lontani da quelle prime prove giovanili.

La *Pistola*, in effetti, è un testo databile con precisione alla primavera del 1512, al periodo di prigionia del Pescara, catturato l'11 aprile nella battaglia di Ravenna, che costò la vita del suo giovane vincitore, Gastone de Foix; ed è allo stesso tempo un esperimento di poesia fortemente 'datato' dal punto di vista stilistico e metrico, e del tutto inattuale di fronte alla poesia di Vittoria intorno alla metà degli anni Trenta. Vale la pena di riproporne il testo secondo la lezione della prima edizione, che conserva ancora qualcosa (pur tra alcuni refusi) della patina linguistica, non perfettamente normalizzata all'uso bembesco e cinquecentesco nell'ortografia e nella fonetica, ma ancora in parte influenzata dalla poesia cortigiana del primo Cinquecento: la *Pistola* è in effetti l'unico testo antico di Vittoria che ci sia conservato nella redazione originaria, dal momento che la poetessa non tornò più a correggere quelle carte, considerandole un momento ormai superato; e l'elemento è tanto più prezioso, se valutiamo la straordinaria densità di varianti accumulate su tutte le altre rime, segno di una ferrea volontà di intervento sulla forma ad ogni correzione di statuto stilistico.

Pistola de la I.S.M. di P. ne la rotta di Ravenna

Eccelso mio Signor, questa te scrivo
per te narrar tra quante dubie voglie,
tra quanti aspri martir dogliosa io vivo.
Non sperava da te tormento e doglie,

tra innumerevoli esempi di principi antichi e moderni, uno solo « che tra gli altri luce » (st. XXV, v. 7). Si trattava, è evidente, di una citazione della celebre ottava con cui l'Ariosto introduce nel *Furioso* la celebrazione di Vittoria Colonna (XXXVII, 16, 1), un riferimento che può aver spinto a ritenere della Colonna le stesse stanze a Cosimo.

ché se 'l favor del ciel t'era propizio
perdute non sarian l'opime spoglie. 5

Non credeva un Marchese et un Fabritio,
l'uno sposo e l'altro padre, al mio dolore
fussi sì crudo e dispietato inicio.

Del padre la pietà, di te l'amore,
come doi angui rabidi affamati, 10
rodendo stavan sempre nel mio core.

Credeva più benigni haver li fati,
ché tanti sacrificii e voti tanti
il rettor de l'Inferno harrian placati. 15

Non era tempio alcun che de' miei pianti
non fuse madefatto, né figura
che non avesse di mei voti alquanti.

Io credo lor dispiaque tanta cura,
tanto mio lacrimar, cotanti voti, 20
che spiace a Dio l'amor fuor di misura,
benché li fatti tuoi al ciel sian noti,
e quel del padre mio volan tant'alto
che mai di fama e gloria seran vòti.

Ma hor in questo periglioso assalto, 25
in questa pugna horrenda e dispietata
che m'ha fatto la ment' e 'l cor di smalto,

la vostra gran virtù s'è dimostrata
d'un Hettor, d'un Achille. Ma che fia
questo per me, dolente abbandonata? 30

Sempre dubbiosa fu la mente mia.
Chi me vedeva mesta, indicava
che me offendessi absentia o gelosia.

Ma io, misera me, sempre pensava
l'ardito tuo valor, l'animo audace, 35
con che s'accorda mal fortuna prava.

Altri chiedevan guerra, io sempre pace,
dicendo: « Assai mi fia se 'l mio Machese
meco quieto nel suo stato giace ».

Non nuoce a voi seguir le dubbie imprese, 40
m'a noi, dogliose afflitte, ch'espertando
semo da dubio e da timore offese.

Voi, spinti dal furor, non ripensando
ad altro ch'ad honor, contr'il periglio
soleti con gran furia andar gridando. 45

Noi, timide nel cor, meste nel ciglio,
semo per voi, e la sorella il frat(r)ye,
la sposa il sposo vol, la madre il figlio.

Ma io, misera, cerco e 'l sposo e patre
e frate e figlio, sono in questo loco 50

sposa, figlia, sorella e vecchia madre.

Son figlia per natura, e poi per gioco
di legge natural sposa, sorella
e madre son per amoroso foco.

Mai non venia peligrin da cui novella 55
non cercassi saper, cosa per cosa,
per far la mente mia gioiosa e bella,

quando ad un punto il scoglio dove posa
il corpo mio, ché già lo spirito è teco, 60
vidi coprir di nebbia tenebrosa,

e l'aria tutta mi pareva un speco
di caligine nera: il mal bubone
cantò in quel giorno tenebroso e cieco.

Il lago a cui Tifeo le membra oppone 65
boglieva tutto, o spaventevol mostro,
il dì de Pasca la gentil stagione.

Era coi venti Eulo al lito nostro,
piangeano le syrene e li delphini,
li pesci ancor, il mar pareva inchiostro. 70

Piangean intorno a quel i dèi marini
sentend'ad Ischia dir: «Hoggi, Vittoria,
sei stata di disgrazia alli confini,

bench'in salute et in eterna gloria
sia converso il dolor, che 'l padre e sposo
salvi son, benché presi con memoria» 75

Alhor con volto mesto e tenebroso
piangendo a la magnanima Costanza
narrai l'augurio mesto e spaventoso.

Ella me cohortò come sua usanza
dicendo: «No'l pensar, ch'un caso strano
sarrebbe sendo vinta tal possanza» 80

«Non può da li sinistri esser lontano
— diss'io — un ch'è animoso a li gran fatti,
non temendo menar l'ardita mano.

Chi d'amboduo costor trascorre gli atti 85
vedrà tantò d'ardir pronto e veloce:
non han con la Fortuna tregua o patti».

Et ecco il nuncio rio con mesta voce
dandoci chiaro tutto il mal successo,
che la memoria il petto ognhor mi coce. 90

Se 'vittoria' volevi, io t'era appresso,
ma tu lassando me lassasti lei,
e cerca ognun seguir chi fuge ad esso.

Nocque a Pompeo, come saper tu dei,

lassar Cornelia, et a Catone anchora 95
nocque lassando Marsia in pianti rei.

Sequir se deve il sposo dentro e fora,
e s'egli pate affanno ella patisca,
e lieto lieta, e se vi more mora.

A quel ch'arrisca l'un l'altro s'arrisca, 100
eguali in vita eguali siano in morte,
e ciò che avien a lui a lei sortisca.

Felice Mitridate e sua consorte
ché facesti egualmente di fortuna
li fausti giorni è le disgratie torte. 105

Tu vivi lieto e non hai doglia alcuna,
ché pensando di fama il novo acquisto
non curi farne del tuo amor digiuna.

Ma io con volto disdegnoso e tristo
serbo il tuo letto abbandonato e solo, 110
tenendo con la speme il dolor misto,
e col vostro gioir tempr'il mio duolo.

La prima poesia di Vittoria Colonna rivela ancora molte debolezze dal punto di vista della tecnica poetica, tra una generale mancanza di fluidità nel ritmo del verso e frequenti ripetizioni di sintagmi: ripetizioni che comunque rivelano una singolare urgenza espressiva, che non vuole attendere di trovare la parola giusta pur di dare forma al dolore, al pianto: ad esempio in una serie come *dogliosa-doglie-dogliose-doglia* (vv. 3, 4, 41, 106) e *dolore-dolente-dolor-duolo* (vv. 8, 30, 74, 111, 112), *pianti-piangeano-piangean-piangendo-pianti* (vv. 16, 68, 70, 77, 96); e ancora *abbandonata-abbandonato* (vv. 30 e 110), *Ma io, misera* (vv. 34 e 49), *dubbie-dubbiosa-dubbie-dubbio* (vv. 2, 31, 40, 42), *mesta-meste-mesto* (vv. 32, 46, 76, 78, 88), *tenebrosa-tenebroso* (vv. 60, 63, 76). È possibile inoltre notare la presenza di quella logica argomentativa coerente che sarà una caratteristica di tutta la poesia di Vittoria Colonna. La struttura è precisamente tripartita in esordio (vv. 1-54), narrazione (vv. 55-90) e conclusione (vv. 91-112), aprendo con una terzina liminare che ha la funzione di connotare il registro epistolare, presentando il vocativo del destinatario, «Eccelso mio Signore», e l'oggetto stesso della lettera e dell'atto di scrivere, «questa ti scrivo».

L'esordio in effetti si distacca dall'evento occasionale, la battaglia di Ravenna, per descriverlo («narrar») in particolare la condizione di Vittoria durante la lontananza del marito, e in generale la condizione femminile, che si oppone a quella dell'uomo in una radicale avversione al furore della guerra, in cui invece gli uomini si precipitano

spinti dal desiderio di gloria e di onore. Ma le vittime principali di questo comportamento irrazionale non sono gli uomini, anche quando cadono sul campo: sono ancora le donne, che vivono come in uno specchio l'azione degli uomini. Il lamento dell'abbandonata Vittoria, che trepida per le sorti del marito in guerra, per così dire si 'doppia', perché coinvolge anche la lontananza del padre, il condottiero Fabrizio Colonna, e il pericolo da lui corso a Ravenna.

La parte narrativa vive l'evento della battaglia solo in funzione della trasmissione della cattiva notizia della sconfitta e della cattura del Pescara: una notizia che viene teatralmente ritardata fino alla fine, e preparata dalla visione di augurii funesti avvenuti il giorno stesso della battaglia, la Pasqua del 1512: le tenebre improvvise, il lamento sinistro del gufo (il 'mal bubone'), il ribollire delle acque del piccolo lago vulcanico che era nelle vicinanze del castello aragonese di Ischia, dimora degli Avalos e di Vittoria; il soffiare dei venti e il pianto di sirene, delfini, pesci, dèi marini (in un'ambientazione da egloga piscatoria del Sannazaro); la voce stessa dell'isola che annuncia la sconfitta²¹. Alla visione succede il confronto del breve dialogo con Costanza d'Avalos, che non smentisce la forza incrollabile che le viene attribuita dalla leggenda biografica, finché non giunge effettivamente il messaggero dalla terraferma a confermare i precedenti presagi. In definitiva, sulla battaglia di Ravenna, nemmeno un cenno: Vittoria vive la storia dal proprio punto di vista, che è il punto di vista della donna, destinata ad aspettare immobile al proprio posto.

Si passa, senza elementi di raccordo, alla parte conclusiva, con un gioco di parole sul nome di Vittoria: « Se 'vittoria' volevi io t'era appresso » (v. 91): viene in un certo senso attribuita allo stesso Pescara la responsabilità della propria sconfitta, che risiede principalmente nell'aver abbandonato la propria donna, senza permetterle di seguirla. Qui Vittoria inizia a costruire il proprio personaggio eroico, e va oltre il puro e semplice lamento dell'abbandonata: invoca una completa eguaglianza tra uomo e donna, portando argomenti esemplari di segno negativo (le vicende tragiche di Pompeo e Catone, rei d'aver lasciato Cornelia e Marzia), e positivo (la figura di Ipsicratea che seguì fedelmente Mitridate nella disgrazia). Addirittura, il Pescara prigioniero si presenta contento della propria condizione, perché pago

²¹ Mi comunica Ottavia Niccoli che la battaglia di Ravenna ebbe realmente, nell'immaginario popolare, un seguito di racconti di profezie e di segni naturali (tenebre diurne, segni celesti, movimenti della terra e delle acque), dei quali Vittoria può aver raccolto l'eco. Cfr. O. NICCOLI, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

del riconoscimento del grande valore dimostrato durante la battaglia, e incurante invece del dolore della donna.

Emerge quindi un'ideologia femminile che, confermata ancora nell'*Apologia mulierum* del cardinal Pompeo Colonna nel 1526²², sarebbe stata notevolmente mitigata da Vittoria Colonna dopo il 1530, nella ricerca non di una dimensione 'maschile' del proprio essere donna, ma di un'espressione compiuta di tutta la propria sensibilità specificamente femminile, sia all'interno del codice della poesia amorosa, sia negli orizzonti più vasti della meditazione religiosa, e del rapporto con il divino, che culmineranno nella grande immagine della Vergine costruita nella prosa drammatica del *Pianto*, e collegata alla più matura *Pietà* di Michelangelo²³. Che poi Vittoria non rinunciasse, nella poesia come nella vita, ad essere 'virile', o addirittura 'divina', superando costantemente le barriere dell'essere femminile, lo avrebbe detto Michelangelo, con il madrigale « Un uomo in una donna, anzi uno iddio »²⁴.

La *Pistola* doveva inoltre spiacere a Vittoria matura anche per la sua ambiguità stilistica, che attingeva liberamente a Petrarca e a Dante e alla *koiné* cortigiana contemporanea. La poetessa alle prime armi utilizzava massicciamente luoghi ed immagini delle sue letture più care e più recenti, magari in un *collage* mimetico dove non ogni cosa risultava alla fine ben armonizzata col tutto. Poter dare comunque una stratigrafia delle tessere allusive adoperate da Vittoria ci permette di produrre dati significativi per la comprensione della sua giovanile formazione letteraria, quella formazione su testi latini e volgari che avrebbe fatto esclamare al Giovio: « ... ea sese a teneris an-

²² POMPEO COLONNA, *Apologiae mulierum*, ed. a c. di G. Zappacosta, in *Studi e ricerche sull'umanesimo italiano*, Bergamo, Minerva Italica, 1972, pp. 159-246; F. PETRUCCI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma 1982, pp. 406-12. Al Colonna premeva, come fine immediato, il riconoscimento giuridico della continuità di governo ed amministrazione, da parte di Vittoria, di feudi e territori già amministrati dal marito; ma il cardinale si servì anche degli argomenti del *Cortegiano* del Castiglione, il cui manoscritto fu prestato a Vittoria nel 1524 e non più restituito: cfr. SCALA, *Encomi e dediche...*, op. cit., pp. 105-108.

²³ Il *Pianto* fu pubblicato postumo nel 1556 a Venezia; ma ne sopravvive una prima redazione con postille autografe nell'Archivio Segreto Vaticano, *Misc. Arm. II*, vol. 79, ff. 227r-234r. Cfr. P. SIMONCELLI, *Nuovi testi dell'evangelismo italiano*, in *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1979, pp. 209-225 e 423-28; PAGANO-RANIERI, *Nuovi documenti...*, op. cit., pp. 71-72; P. SABBATINO, *La letteratura del « pianto » sulla passione di Cristo. La linea personale della Colonna e le ragioni dottrinali dell'Aurifico*, « *Misure critiche* », a. XXI, n. 80-81 (luglio-dicembre 1991), pp. 19-48.

²⁴ VECCE, *Petrarca, Vittoria, Michelangelo...*, op. cit., pp. 119-21.

nis tanta discendi cupiditate omnium prope disciplinarum studiis imbuerit »²⁵.

La presenza del Petrarca appare una presenza mediata a molti livelli, non canonizzata secondo i dettami del Bembo, ma ancora visuta sull'onda del petrarchismo quattrocentesco²⁶. L'*incipit*, ad esempio, unisce ad un modulo tipico (come vedremo) del genere epistolare la memoria di « Poi, lasso, a tal che non m'ascolta narro / tutte le mie fatiche ... » (RVF 223, 5-6), che rivela senza veli quel che Vittoria dice tra le righe, cioè che il suo lamento sia destinato ad essere inascoltato dal Pescara, che mai muterà la propria condotta di vita. Secondo la tecnica del centone, i luoghi prediletti per ospitare tasselli petrarcheschi possono essere l'inizio o la clausola di verso o la parola-rima, come lo stesso nome di Fabrizio (v. 7, in clausola in RVF 53, 40); parole-rima petrarchesche sono *spoglie* (v. 6: RVF 167, 7; TP 184), *speco* (v. 61: RVF 323, 45; TF 1, 71), *gelosia* (v. 33: RVF 222, 7, che sembra ispirare, con la prima persona al plurale, i vv. 41-42 di Vittoria: « Liete siam per memoria di quel sole, / dogliose per sua dolce compagnia »: RVF 222, 5-6); un inizio rovesciato è « il rettor de l'Inferno » (v. 15) rispetto a « Rettor del cielo » (RVF 128, 7); clausole rilevanti sono « fuor di misura » (v. 21: RVF 154, 7), « amoroso foco » (v. 54: RVF 135, 66). Ricorre spesso la coppia di aggettivi o sostantivi, come i classici pace e guerra (v. 37: RVF 134, 1; 290, 4; 316, 2): « tormento e doglie » (v. 4) inverte « doglie e tormenti » (RVF 235, 12); l'ambivalenza affettiva de « l'un sposo e l'altro padre » (v. 8) è già in « tu marito, tu padre » (RVF 53, 82: parole rivolte allo 'spirto gentil', che deve assistere la 'gentil donna' che è Roma, detta a sua volta 'madre' al v. 81); e più avanti il gioco della pluralità dei ruoli familiari che fa di Vittoria sposa, figlia, sorella, madre (vv. 47-51), oltre ad avere una sua propria origine nella poesia popolare per enigmi, si ritrova nel Petrarca (su derivazione dalla poesia religiosa, e da Dante, *Pd.* 33, 1) attribuito alla Vergine: « tre dolci e cari nomi ài in te raccolti, / madre, figliuola et sposa » (RVF 366, 46-47). La contaminazione di luoghi diversi si registra ai vv. 10-12, forse anche attraverso l'errata lezione *rabido* di una stampa o di un manoscritto del canzoniere petrarchesco, unendo « ché legno

²⁵ GIOVIO, *Dialogus...*, op. cit., 321; VECCE, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, op. cit., pp. 80-81.

²⁶ Vedi al proposito C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, « Giornale Storico della Letteratura italiana », CXL (1963), pp. 161-221, e *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, « Italia Medioevale e Umanistica », XVII (1974), pp. 61-113 (= pp. 92-112); M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

vecchio mai non rose tarlo / come questi 'l mio core, in che s'anida » (RVF 360, 69-70) con « Rapido fiume che d'alpestra vena / rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi » (RVF 208, 1-2).

Ma colpisce particolarmente la presenza dei *Trionfi*²⁷, che oltretutto sono più coerenti al metro della *Pistola*, cioè alle terzine, e all'intera parte centrale che è in forma di *visio*; ne derivano vocaboli, come l'uso di *dogliosa* (v. 3, da TA 4, 182), locuzioni come « favor del ciel » (TP 92), l'idea della coppia « un Marchese et un Fabritio » (v. 7: « un Curio et un Fabrizio », TF 55), un intero sistema di rime e di immagini, che però è a sua volta di derivazione dantesca (vv. 25-27: « dubbioso e grave assalto: alto: ... e l'onor de l'impresa / i cori e gli occhi avea fatti di smalto » TP 29:31:33; il sistema *alto:assalto:smalto* deriva da *If.* 4, 116:118:120; *If.* 9, 50:52:54, *Pf.* 8, 40:42:44). Importante l'espressione « per gioco / di legge natural sposa » (vv. 53-54), dove 'gioco' ha il significato di 'giogo', di impegno indissolubile: ma la posizione come parola-rima lascia intravedere la possibilità della confusione col petrarchesco Giacobbe « a cui fu il gioco / fatto de le due spose » (TF 2, 73-74), che introduce ben altra situazione biblica. L'immagine della furia di Tifeo e del congiunto ribollire delle acque (vv. 64-65) è già in « non freme così 'l mar quando s'adira, / non Inarime allor che Tifeo piagne » (TP 112-13). Nei *Trionfi* sono infine alcuni dei modelli femminili esemplari proposti da Vittoria: innanzitutto Cornelia, che nel *Trionfo d'Amore* è di nuovo unita a Pompeo: « Egli è Pompeo, et ha Cornelia seco / che del vil Tolomeo si lagna e plora » (TA 3, 14-15: per Petrarca un fulgido esempio di amore coniugale, in parte derivato dal racconto di Lucano, 5, 747, e 795-96; cfr. *Fam.* 3, 21, 1 e 11, 9, 2); poi la stessa Ipsicratea, che doveva piacere a Vittoria per aver seguito il marito « in habitum virilem » (Val. Max. 4, 6, *ext.* 2), e che così è descritta poco più avanti nello stesso *Trionfo d'Amore*: « Quella che 'l suo Signor con breve coma / va seguitando, in Ponto fu reina: / come in atto servil se stessa doma! » (TA 3, 28-30). Anche in questo caso, il confronto col modello rivela quasi a livello esistenziale il reale desiderio di Vittoria: quello di non essere esclusa dalla vita degli uomini, ma piuttosto di parteciparvi, con eguale dignità.

I *Trionfi* preludono, è chiaro, alla lettura diretta di Dante, che in questa fase della poesia di Vittoria è presente con maggiore intensità che non in seguito. È una presenza importante nella poesia in volgare a Napoli tra fine Quattrocento e primo Cinquecento, ed è rappresen-

²⁷ Mi servo dell'edizione di Ariani, accurata nel testo e nel commento: F. PETRARCA, *Triumphs*, a c. di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

tata dal poema di Pietro Iacopo De Iennaro *Le sei etate della vita umana*²⁸, o soprattutto, per restare nella cerchia di Costanza d'Avalos, del Cariteo, autore dei cantici religiosi in terzine della *Metamorfosi* e della *Pasca*, pubblicati nel 1509²⁹. Anzi, la fortuna di Dante a livello cortigiano non è in contraddizione con l'interferenza nella *Pistola* di elementi di lessico né petrarchesco né dantesco, ma specificamente cortigiano, con l'impegno del latinismo crudo e di un'ortografia oscillante: come *propizio*, in rima (v. 5), *rabidi* (v. 11), *madeffatto* (v. 17), *horrenda* (v. 26, presente in Cariteo, De Iennaro, Serafino Aquilano), *bubone* (v. 62, il funesto *bubo* della poesia classica, si pensi a Ov. *Met.* 5, 550; 6, 431; 10, 453; 15, 731; schernito da Sannazaro in un'epigramma latino, *Ep.* 2, 3, è attestato nella poesia volgare con un 'allievo' di Vittoria, il Tansillo³⁰, *spaventevol* (v. 65), *cohortò* (v. 79: così nell'ed. Luna, meglio della banalizzazione *confortò* delle altre edizioni; il latinismo compare proprio in una lettera di Sannazaro, e appartiene al lessico cortigiano)³¹, *nuncio* (v. 88); le *opime spoglie* (v. 6), passate dal latino al volgare attraverso i volgarizzamenti di Livio, compaiono variamente in Ceresa, Niccolò da Correggio, e Galeotto del Carretto, per approdare al Cariteo: « l'insignie, li tropei, le opime spoglie »³². La stessa forma del capitolo ternario è comune alla poesia cortigiana, e nella sua parte centrale, la 'visio' di ispirazione dantesca, risente di un genere diffuso nell'ambiente degli Avalos, rappresentato da un testo di Sannazaro, la *Visione in la morte*

²⁸ P. I. DE IENNARO, *Le sei etate de la vita umana*, a c. di A. Altamura e P. Basile, Napoli 1976. All'imitazione dantesca accedono anche il *Rosarium de spinis*, stampato a Napoli nel 1477, e il *Giardeno* di Marino Ionata, testimoniato dal ms. XIII C 13 della Biblioteca Nazionale di Napoli, e pubblicato nel 1490.

²⁹ *Tutte le opere volgari di Chariteo*, Impresa in Napoli per M. Sigismondo Mayr Alamanno con somma diligentia di P. Summontio nel anno MDVIII del mese di novembre. La poesia religiosa e morale del Cariteo, dopo essere passata attraverso la forma della canzone (nei veri e propri inni sacri delle *Canzoni in la Natività di Maria*, e della *Canzone in la Santa Natività di Ihesu Christo*), giunge ai capitoli in terzine con il *Cantico de dispregio del mondo*, e con i poemetti del *Libro de la methamorphosi*, in quattro canti (nella forma della *visio*, e con l'apparizione della sirena Partenope che lamenta le sventure di Napoli), e della *Pascha*, in sei canti sul tema della resurrezione, dedicati a Isabella Del Balzo. Cfr. per la lirica del Cariteo, *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, con intr. e note di E. Percopo, Napoli 1892; bibliografia critica più recente in SANTAGATA, *La lirica aragonese*, op. cit., pp. 296-330.

³⁰ *Lirici del Cinquecento*, a c. di L. Baldacci, Firenze 1957, 623. Sul Tansillo 'allievo' di Vittoria, cfr. TOSCANO, *Due « allievi » di V. Colonna...*, op. cit., pp. 839-74.

³¹ I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Bari 1961, p. 318.

³² CARITEO, *Rime*, op. cit., p. 132.

de l'ill. Don Alfonso d'Avalo Marchese di Pescara (1495)³³, e da un'analoga visione di Cariteo per la morte di Innico d'Avalos (1503)³⁴.

La possibilità che vi fosse una seppur limitata conoscenza delle prime prove poetiche di Vittoria, in forma di capitoli danteschi in terzine, spiegherebbe come mai, nell'agosto del 1515, Andrea Torresani l'Asolano, suocero di Aldo Manuzio, dedicò alla Colonna l'edizione del *Dante col sito et la forma dell'inferno tratta dalla istessa descrizione del Poeta*. C'era in quella dedica anche un movente politico: Aldo era morto da poco, e l'Asolano doveva continuare le sue edizioni, cercando anche protezioni importanti, tra le quali sembrava essere determinante quella del Pescara, allora in Lombardia. Ma questo non toglie che l'episodio avesse un significato preciso, che insomma l'Asolano sapesse (e con lui la repubblica letteraria) che il testo di Dante andasse a persona che ne aveva già grande frequentazione³⁵.

Quella frequentazione emerge, anche in maniera un po' scolastica, nei versi della *Pistola*: colpisce in particolare che, in gran parte, il sistema delle rime e delle parole-rime sia di derivazione dantesca; ad esempio nei tre nomi Fabrizio, Marchese e Costanza, sempre in posizione di rima (vv. 7, 38, 77); o nella ripresa della rima imperfetta *voti-vòti* (vv. 20:24; *Pd.* 3, 28:30); o nelle parole-rima, talvolta difficili, *scrivo:vivo* (vv. 1:3; *If.* 15, 88:86; *If.* 34, 23:25; *Pd.* 5, 85:87; *Pd.* 24, 25:27), *inizio* (v. 9), *prava* (v. 36), *giace* (v. 39), *ciglio* (v. 46), *fratre:matre* (vv. 47:51), *foco* (v. 54), *novella* (v. 55), *cieco* (v. 63), *stagione* (v. 66), *usanza:possanza* (vv. 79:81), *consorte* (v. 103), *acquisto* (v. 107), *digiuna* (v. 108), *duolo* (v. 112). Una serie di espressioni rinvia subito al modello: « aspri martir » (v. 3: *If.* 16, 6, « aspro martiro »), « tanta cura » (v. 19: *Pg.* 21, 120), « tanto mio lacrimar » (v. 20: *Pg.* 22, 84), « spiace a Dio » (v. 21: *If.* 11, 26) « vivi lieto » (v. 106: *Pd.* 16, 138, « viver lieto »). Del lessico dantesco sono anche altri vocaboli che invece sono al di fuori del più rarefatto codice petrarchesco: *opime* (v. 6: *Pd.* 30, 111; *Pd.* 18, 33), *inizio* (v. 9), *sacrifici e voti* (v. 14), *pugna* (v. 26: *If.* 9, 7; *If.* 14, 58), *absentia* (v. 33), *caligine* (v. 62: *Pg.* 11, 30). L'ambientazione infernale, dopo il ricordo del « rettor de l'Inferno » (v. 15), presiede alla *visio* dei cattivi augurii, introdotta naturalmente da un *vidi* ad inizio di verso (v. 60: usato in Dante 216 volte), e caratterizzata poi dallo *scoglio*

³³ SANNAZARO, *Opere volgari*, op. cit., pp. 212-16.

³⁴ *Tutte le opere volgari di Chariteo*, op. cit., ff. Q7v-R4r.

³⁵ A. A. RENOUEAU, *Annales de l'imprimerie des Aldes*, III ed., Paris 1834, p. 73; COLONNA, *Carteggio*, op. cit., pp. 399-400; SCALA, *Encomi e dediche...*, op. cit., pp. 100-101

(v. 58: lemma 'infernale', usato 17 volte su 18 nel solo Inferno), dalla « nebbia tenebrosa » (v. 60: *If.* 6, 11, « aire tenebroso »; ma l'intero passo dello sconvolgimento degli elementi naturali rinvia anche alla tempesta che travolge il cadavere di Buonconte dopo la battaglia di Campaldino, *Pg.* 5, 109-23), dal ribollire del lago (vv. 64-65: *If.* 21, 141, « bogliente stagno »), dal contrasto con la « gentil stagione » (v. 66: *If.* 1, 43, « la dolce stagione »), dal « nuncio rio » (v. 88: *If.* 13, 12, « tristo annuncio di futuro danno ») e fors'anche nel latinismo *speco* (v. 61), assente in Dante, ma carico di tutta l'immaginazione dell'immensa cavità dell'Inferno.

L'allusione più significativa compare al v. 10, « del padre la pietà, di te l'amore », che richiama l'Ulisse dantesco, « né dolcezza di figlio, né la pietà / di vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopé far lieta » (*If.* 26, 94-96), con l'opportuno rovesciamento dei termini, in modo che sia Vittoria, nuova Penelope, a provare *pietas* nei confronti del padre, e *amor* nei confronti del marito, che viene invece ad identificarsi con la figura di Ulisse; infatti anche più avanti la poetessa assume l'aggettivazione *lieta*, che è riservata da Dante a Penelope. Scopriamo così che Vittoria ha letto la *Commedia* sottolineando i luoghi in cui poteva riflettersi la propria condizione femminile: la coppia Cornelia-Marzia, sviluppata da Petrarca nei *Trionfi*, ha il suo archetipo in Dante, nella lista esemplare delle donne presenti nel limbo, « Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia » (*If.* 4, 128; e si veda poi il ricordo di Marzia nelle parole dell'inflessibile Catone, *Pg.* 1, 78-90), mentre l'immagine finale del letto « abbandonato e solo » (v. 110), pur se, come vedremo, ha un'altra scoperta origine, risente della condizione d'abbandono delle donne fiorentine causato dai viaggi di mercatura dei mariti all'epoca di Dante (*Pd.* 15, 119-20: « e ancor nulla / era per Francia nel letto diserta »).

3. Il codice epistolare

Gli ultimi, illuminanti tasselli danteschi ci indicano con precisione quale era l'altro libro che era sullo scrittoio di Vittoria Colonna al momento della composizione della *Pistola*, e dell'invenzione di se stessa come poetessa: le *Eroidi* di Ovidio³⁶. Al di là di una serie di

³⁶ Rinvio alla buona edizione italiana del Rosati: P. OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano, Rizzoli, 1989. Cfr. sulle *Eroidi* e il genere epistolare: H. FRÄNKEL, *Ovid: a Poet between Two Worlds*, Berkeley-Los Angeles 1954, p. 44; W. S. ANDERSON, *The Heroïdes*, in *Ovid*, ed. J. W. Binns, London-Boston 1973, pp. 49-73; H. JACOBSON, *Ovid's Heroïdes*, Princeton 1974, pp. 319 ssg.; G. A. SEECK, *Ich-Erzähler und Erzähler-Ich*

allusioni all'intero *corpus* delle epistole ovidiane, bisogna rilevare che Vittoria sceglie e propone essenzialmente due modelli, che si adattano maggiormente alla sua condizione esistenziale: quelli di Penelope e di Laodamia. È una scelta che riflette la tradizione di lettura morale, medievale e umanistica, sintetizzata dai prologhi in versi e dagli *accessus*, che distinguevano le eroine 'buone' da quelle 'cattive', e giustificavano così il valore esemplare dell'intero libro, suddiviso in esempi da seguire e imitare (la casta e paziente Penelope), e in esempi tragici di follia femminile da evitare (Fedra, Medea). Come Vittoria scrive al Pescara, così Penelope e Laodamia scrivono ad un marito lontano perché impegnato in una guerra: la differenza fondamentale è che Ulisse, quella guerra, l'ha già terminata, e indugia soltanto, nella fantasia di Penelope, nel tornare a casa, anzi, si trova già ad Itaca (ma questo lo sa solo il lettore, non l'eroina); Protesilao è invece appena partito, e sarà il primo dei greci a morire, appena toccato il suolo troiano.

Vittoria riprende il classico *incipit* epistolare proprio dalla lettera di Penelope, che è anche la prima della raccolta d'Ovidio: « Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixe » (*Pen.* 1); inserisce la figura paterna, ma in chiave positiva, laddove nelle *Eroidi* ha di solito valenza negativa, perché testimonia uno scontro affettivo o morale nei confronti dell'amato (*Pen.* 81; *Hyperm.* 9). La trepidazione di Vittoria di fronte ai pericoli che immagina corsi dall'amato (vv. 31-36, 40-45) è parallela allo sfogo iniziale di Penelope, che è poi anche la dichiarazione programmatica di cosa sia amore nelle *Eroidi*, un sentimento vissuto nella lontananza, nell'assenza, nella paura: « Quando ego non timui graviora pericula veris? / Res est sollicit plena timoris amor. / In te fingebam violentos Troas ituros, / nomine in Hectoreo pallida semper eram » (*Pen.* 1-14; cfr. anche l'angoscia di Deianira per Ercole: *Dei.* 33-36). L'accusa al Pescara, che egli abbia desiderio di prolungare la sua assenza, curando solo la gloria delle armi (vv. 106-8), è la stessa accusa ad Ulisse che tarda a tornare: « Victor abes, nec scire mihi, quae causa morandi, / aut in quo lateas ferreus orbe, licet » (*Pen.* 57-58). E soprattutto ritorna l'immagine del letto abbandonato e solo

in *Ovids Heroïdes*, in *Monumentum Chiloniense. Festschrift E. Burck*, Amsterdam 1975, pp. 436-70; J. G. ALTMAN, *Epistolarity: approaches to a form*, Columbus 1982; D. F. KENNEDY, *The Epistolary Mode and the First of Ovid's Heroïdes*, « *Classical Quarterly* », n.s., XXXIV (1984), pp. 413-22; P. STEINMETZ, *Die literarische Form der Epistulae Heroïdum Ovids*, « *Gymnasium* », XCIV (1987), pp. 128-45; A. BARCHIESI, *Narratività e convenzione nelle Heroïdes*, « *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* », XIX (1987), pp. 63-90.

(v. 110): « Non ego deserto iacuissem frigida lecto » (*Pen.* 7), che aveva già ispirato Dante.

Dalla lettera di Laodamia Vittoria legge la condanna della guerra funesta (*Lao.* 51: « miserabile bellum »), della proposizione della ragione delle donne opposta alla ragione degli uomini. A Protesilao Laodamia impone di sfuggire alla lotta, di cercare solo di sopravvivere: « Causa tuo est dispar: tu tantum vivere pugna, / inque pios dominae posse redire sinus. [...] Bella gerant alii, Protesilaus amet » (*Lao.* 77-78, 84), frase che genera l'analoga invocazione di pace da parte di Vittoria, opposta alla fallace ideologia maschile dell' 'onore' (vv. 37-39); e il ricordo guerriero dei nomi di Ettore e Achille (v. 29) suggerisce anche l'identificazione con Andromaca e Briseide, che chiama apertamente l'amato « tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras » (*Pistola*, 49-59: *Bris.* 52). Laodamia ispira infine l'immagine dei sacrifici e dei voti, con l'evocazione delle potenze infernali (vv. 13-18): « Excutor somno simulachraque noctis adoro; / nulla caret fumo Thessalis ara meo: / Tura damus lachrimaque super, qua sparsa reluet, / Ut solet adfuso surgere flamma mero » (*Lao.* 111-14).

L'insistenza sul pianto e sul dolore porta l'epistola nei confini elegiaci precisamente tracciati da Saffo (cioè da Ovidio) per questo genere di poesia: « Flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen; / non facit ad barbitos ulla meas » (*Sappho* 7-8); e con Saffo Vittoria vorrebbe identificarsi, fino a rendere riconoscibile le « studiosae littera dextrae » (*Sappho* 1). Dall'ambientazione drammatica delle *Eroidi* Vittoria prende inoltre a prestito l'attesa e l'arrivo di un messaggero, necessario anello di congiunzione con il mondo esterno (vv. 55 e 88: *Ips.* 25); e i paesaggi marini che fanno da scenario ai lamenti delle abbandonate, da Arianna (7, 17, 22, 135) a Eno (61), da Ipsi-pile (69) a Fillide (121, 131).

Muovendo dall'interno delle *Eroidi*, Vittoria Colonna intende dare con la *Pistola* una sua risposta ad una delle questioni d'amore del *Filocolo*, a sua volta centrata sull'*exemplum* di Laodamia: « Qual sia maggiore diletto all'amante, o vedere presenzialmente la sua donna, o, non vedendola, di lei amorosamente pensare » (*Filocolo*, IV, 59, 2). Vittoria sintetizza in effetti le due opposte argomentazioni di Graziosa e della 'reina' (*Filocolo*, IV, 60-62): da una parte è vero che le archerà diletto solo la presenza fisica dell'amato (v. 39), dall'altra riconosce che la principale afflizione della lontananza è causata da pensiero doloroso, e non amoroso (vv. 31-36; 40-45): « Se di Laudomia dite che malinconica si vedea pensando, non lo neghiamo: ma amoroso pensiero non la turbava, anzi doloroso. Ella quasi indovinava a' suoi danni, sempre della morte di Protesilao dubitava, e a questa pen-

sava: né questo è de' pensieri de' quali ragioniamo, i quali in lei entrare non poteano per quella dubitazione; anzi dolendosi con ragione mostrava il viso turbato » (*Filocolo*, IV, 62, 7). Per Vittoria, l'interferenza con Boccaccio è ricca di significato: Boccaccio aveva per primo inaugurato, nella letteratura in volgare, una linea 'femminile', articolata in tappe e conquiste successive, e anche nell'improvviso indietro-ggiamento del *Corbaccio*: la considerazione di un pubblico di donne (si pensi alla straordinaria dedica del *Decameron*); l'autonomia narrativa della figura femminile all'interno dei suoi poemi e romanzi e novelle; la creazione della biografia eroica del *De mulieribus claris* in concorrenza al *De viris illustribus* del Petrarca; l'invenzione, sempre sul modello ovidiano delle *Eroidi*, della prima scrittura femminile che accogliesse in sé la finzione del racconto in prima persona effettuato da una donna, racconto, in forma a metà tra l'epistola e l'elegia, di una vicenda di seduzione e di abbandono, l'*Elegia di madonna Fiammetta*³⁷.

Insomma, tra Ovidio e Boccaccio, le epistole delle eroine suggerivano il modello principale a cui ispirarsi, anche solo per la forma letteraria con cui circoscrivere e giustificare, di fronte alla società letteraria gestita dagli uomini, la propria 'scrittura', cioè attraverso l'epistola, la lettera inviata all'uomo lontano. Il codice epistolare è fondativo, per la scrittura femminile del rinascimento, sia che si tratti di veri e propri carteggi intrattenuti da donne con i loro familiari o con i loro amanti, sia che si tratti di epistole poetiche sul modello ovidiano.

Il libro delle *Eroidi*, dopo essere stato rappresentato da un unico archetipo carolingio³⁸, aveva avuto una grande fortuna tardo-medie-

³⁷ Rinvio a G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a c. di M. P. Mus-sini Sacchi, Milano, Mursia, 1987, unitamente alle importanti precisazioni di C. SEGRE, *Strutture e registri nella « Fiammetta »*, « Strumenti Critici », VI (1972), pp. 133-62. Il *De mulieribus claris* si legge nell'ed. a c. di V. Zaccaria in G. BOCCACCIO, *Opere*, a c. di V. Branca, vol. X, Milano, Mondadori, 1970 (II ed.): l'opera ebbe notevole influenza sugli scritti quattrocenteschi sulle donne, dalla *Gynesevera de le clare donne* di Sabbadino degli Arienti (1490) al *De plurimis claris selectisque mulieribus* di Jacopo Filippo Foresti da Bergamo (Ferrara 1497), fino al *Libro delle lodi e commendazioni delle donne illustri* di Vespasiano da Bisticci. Sulla presenza e la funzione della donna nel *Decameron*, v. anche V. RUS-SO, *Perorazione d'amore da parte di « donne » e « femmine » nel Decameron*, in *Con le muse in Parnaso. Tre studi su Boccaccio*, Napoli 1983, pp. 89-107; e ZAN-CAN, *La donna, op. cit.*, pp. 772-76.

³⁸ In particolare, il testo delle epistole I-XIV e XVI-XX dipende da un perduto manoscritto degli inizi del IX secolo, da cui sono discersi i quasi 200 codici medievali. L'epistola di Saffo a Faone, su cui pesano forti dubbi d'attribuzione, seguì invece una tradizione indipendente, e fu aggiunta in coda alle altre solo

vale e soprattutto umanistica, attirando sui propri margini ponderosi commenti, tra i quali ebbero particolare fortuna, perché approdarono alla stampa, quelli di Antonio Volsco, Ubertino Chierico, Ognibene da Lonigo, mentre Domizio Calderini e Poliziano si dedicavano all'analisi filologica e comparativa dell'estravagante (fino ad allora), e d'incerta attribuzione ovidiana, *Epistola di Saffo a Faone*, che risultava comunque determinante, accanto alla prima conoscenza della lirica greca della poetessa di Lesbo, a fondare il mito della donna poetessa nell'umanesimo³⁹. A Napoli le *Eroidi* erano state smontate in un accurato indice metrico da parte di Sannazaro, che utilizzò il testo dell'aldina del dicembre 1502⁴⁰; ma soprattutto dedicò le proprie cure alle *Eroidi* un filologo come Aulo Giano Parrasio, il cui commento si unì a quelli umanistici nelle edizioni del Cinquecento, e della cui formazione resta preziosa testimonianza in postillati della Biblioteca Nazionale di Napoli⁴¹.

nelle edizioni umanistiche, raggiungendo la posizione attuale (la XV) solo nell'edizione dell'Heinsius nel 1629. Cfr. le note di R. J. TARRANT in *Text and Transmission. A survey of the latin classics*. Oxford, At the Clarendon Press, 1983, pp. 268-73. Una fondamentale ricognizione nell'uso scolastico delle *Eroidi* e sugli *accessus* manoscritti è in R. J. HEXTER, *Ovid and Medieval Schooling. Studies in medieval School Commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistulae ex Ponto, and Epistulae Herodum*, München, Arbo-Gesellschaft, 1986.

³⁹ Già nell'edizione veneziana del 1482, presso Battista de' Torti, al commento del Volsco si univa quello del Calderini per l'epistola di Saffo e l'*Ibis*, con dediche indirizzate alla Napoli aragonese, cioè a Francesco d'Aragona e ad Antonio Sini-baldi; si sarebbero aggiunti in seguito i commenti di Ubertino Chierico e Ognibene da Lonigo (Venezia, Bart. de Ragazonibus, 1492; Venezia, Giovanni Tacuino de Tridino, 1501). Per il commento del Poliziano, A. POLIZIANO, *Commento inedito sull'epistola ovidiana di Saffo a Faone*, a c. di E. Lazzari, Firenze, Sansoni, 1971. Sull'importanza dei commenti umanistici si veda F. LO MONACO, *Alcune osservazioni sul commento umanistico ai classici nel secondo Quattrocento*, in *Il commento ai testi*, a c. di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin 1992, pp. 103-54; V. FERA, *Problemi e percorsi della ricezione umanistica*, in G. CAVALLO - P. FEDLI - A. GIARDINA, *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III, Roma, Salerno, 1990, pp. 513-43.

⁴⁰ Era quindi il secondo volume dell'opera di Ovidio stampata da Aldo, e comprendeva *Heroides, Elegiae, Ars amandi, Remedia amoris, Ibis, Ad Liviam de morte Drusi, Nux, De medicamine faciei*. Sugli indici di Sannazaro tratterò più diffusamente nell'edizione degli zibaldoni filologici dell'umanista.

⁴¹ Si tratta delle edizioni del Tacuino del 1501 (Napoli, Biblioteca Nazionale, S. Q. XXIX C 14, con note all'*Ibis* e collazioni con un *vetus exemplar*) e del 1510 (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XIII B 13, con fitte postille alle *Eroidi* fino all'epistola di Paride: un'edizione legata ad un fascicolo a stampa quattrocentesco dell'*Ibis*, anch'esso postillato, e un quaderno manoscritto con il commento all'*Ibis*, non autografo). Il commento uscì postumo, accompagnandosi agli altri già editi

L'edizione utilizzata da Parrasio era stata pubblicata a Venezia nel 1501 da Giovanni Tacuino da Tridino, e intendeva presentarsi come un libro di vasta divulgazione, caratteristica accentuata nell'edizione del 1510, che sarà arricchita di indice, numerazione dei fogli, e *notabilia*: in entrambe le edizioni il testo era attorniato dai tre commenti canonici di Volsco, Chierico e Ognibene, più quello del Calderini su Saffo. Ogni epistola era preceduta da una silografia in tre quadri, che illustrava sinteticamente la storia dell'eroina. Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza del libro illustrato nella formazione dell'immaginario collettivo nel rinascimento, soprattutto nelle stampe popolari, o in quelle dei cantari, o comunque di testi sia in latino che in volgare, come l'edizione aldina di Santa Caterina. Le silografie delle *Eroidi*, che richiamano la maniera dell'illustratore dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, contribuiscono alla creazione dell'immagine della donna: e non è un caso che, su venti quadri, almeno dieci siano dominati dall'immagine, stilizzata e uguale a se stessa, della donna che scrive, sola, seduta al suo scrittoio, o che consegna l'oggetto primario della comunicazione a un fidato messaggero (un'immagine che si perpetuerà nelle edizioni e nei volgarizzamenti europei nei secoli successivi, segnatamente nelle incisioni dell'Harrewijn nel 1702, divenute ormai grandiosi scenari da melodramma); il tutto in ambienti e costumi che, più che alla mitologia, appartengono alla realtà quotidiana di una media borghesia veneziana⁴².

Ad un simile livello di immediatezza interviene anche la divulgazione del testo attraverso i volgarizzamenti, che però, nel primo Cinquecento, potevano apparire incongrui nella lingua e nello stile: davano entrambe al Trecento le traduzioni di Filippo Ceffi, in prosa, e di Domenico da Monticchiello, in pesanti ottave popolareggianti, che non saranno mai riprese nell'epistola elegiaca⁴³.

La *Pistola* di Vittoria è invece in terzine, metro altrimenti assente nella sua poesia, se si fa eccezione per il capitolo perduto al Pescara

(Venezia, G. Fontaneto, 1524). Cfr. C. TRISTANO, *La biblioteca di un umanista calabrese: Aulo Giano Parrasio*, Roma, Vecchiarelli, 1988, p. 235.

⁴² Emblematiche in tal senso sono anche le rappresentazioni pittoriche della scena dell'Annunciazione, con la Vergine seduta ad uno scrittoio o un leggio, nell'atto della lettura del libro sacro. La seconda parte del *Poliphilo*, che è realmente il romanzo d'amore di Polia e Polifilo, deve moltissimo alle *Eroidi*, ed introduce nel suo programma figurativo il quadro di Polifilo che scrive la lettera a Polia (f. D7v), e di Polia che legge quella lettera (f. E1r) (cfr. F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a c. di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Padova 1970, pp. 437 e 440).

⁴³ Il volgarizzamento in prosa del Ceffi era stato stampato anche a Napoli da Sisto Riessinger (s.d., Hain 12183), mentre quello del Monticchiello era uscito a Brescia per le cure di Battista da Farfengo il 2 ottobre del 1488 (Hain 12184).

per la morte del marchese di Civita nel 1525, e per un *Trionfo della croce* che dipende invece dalla *Lamentazione* di Sannazaro⁴⁴; e dobbiamo guardare in un'altra direzione se vogliamo cogliere nella sua pienezza il contesto letterario in cui la giovane poetessa volle iniziare la sua carriera poetica. Il capitolo ternario è infatti caratteristico, nel Quattrocento, di uno spettro poetico che va al di là dell'uso primitivo all'interno della tradizione dantesca e petrarchesca del poema didascalico o allegorico: uno spettro che va dall'egloga all'epistola, dalla disperata all'elegia. Non so se Vittoria abbia potuto avere conoscenza dei primi esperimenti di elegia volgare in terzine condotti da Leon Battista Alberti (autore tra l'altro della prima 'protesta' di una donna, Sofrona, contro la cultura dominante maschile)⁴⁵, la *Mirzia* e l'*Agilitta*⁴⁶, soprattutto la seconda, che è, dopo un breve proemio narrativo, un lamento in prima persona di una donna, con inserzioni recitative dell'amante Archilogo:

Misere noi, sole sfortunate,
che 'n mille modi Amor ci vince e prende!
(vv. 13-14)

Sospetti e cure sono al petto accorte,
triste memorie, ardente voglie e piene
di troppi sdegni a ragrar sua sorte.
(vv. 19-21)

I' resto mai di rinovar mia doglia,
io dubiosa sempre stimo el peggio,
io fuggo ciò che dal mio mal mi stoglia.
(vv. 34-36)

⁴⁴ Il *Trionfo della croce*, testo di probabile recitazione liturgica nel giorno del Venerdì Santo, si legge in COLONNA, *Rime*, ed. Bullock, pp. 195-99. La *Lamentazione* di Sannazaro ebbe invece una doppia redazione (caso singolare nella produzione sannazariana), in latino e in volgare: se ne veda la mia edizione critica del testo latino in *Maiora numina. La prima poesia religiosa e la Lamentatio di Sannazaro*, « Studi e Problemi di Critica Testuale », vol. 42 (1991), pp. 42-86.

⁴⁵ L. B. ALBERTI, *Opere volgari*, a c. di C. Grayson, vol. III, Bari, Laterza, 1973, pp. 267-74. Determinanti alla costituzione di un immaginario 'femminile' appaiono anche i precetti dell'*Ecatonfilea* (pp. 195-222) e del *De amore* (pp. 249-66), il dialogo fra Palimacro e Filarco nella *Deifira* (pp. 223-48), e la vicenda narrativa dell'*Ippolito e Leonora* (pp. 275-90).

⁴⁶ L. B. ALBERTI, *Rime e versioni poetiche*, ed. crit. e comm. a c. di G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 42-51 e 52-62.

Più vicine potevano esserle semmai le *Eroidi* 'inventate' da Luca Pulci su imitazione delle *Eroidi* di Ovidio, una complessa operazione mimetica che ricreò, dal mito e dalla storia, le epistole 'mancanti' al libro di Ovidio, con nuove figure di eroine, accanto a nuove lettere (non responsive, ma autonome) di eroi: da una parte Deidamia, Filomena, Penthesilea, Argia, Circe, Pocris, Canente, Ersilia, Salapia, Cornelia, Cleopatra, dall'altra Iarba, Ercole, Egisto, Polifemo, Massinissa, Bruto⁴⁷. E la forma metrica scelta dal Pulci non poteva essere che quella del capitolo ternario, con possibilità di terminazione sdrucchiola di verso, e quindi di escursione verso una forma rusticale, bucolica, burlesca, nell'epistola proemiale *Lucretia a Lauro*, o nella lettera di *Poliphemo cyclopo ad Galatea* (esempio di immanità ed empietà, che sarà citato da Leonardo)⁴⁸, o nei bisticci della lettera di *Circe figliuola del Sole ad Ulixe*. Ora, come nella *Pistola* di Vittoria Colonna, anche nel Pulci v'è la condanna della guerra ingiusta combattuta dagli uomini, condanna pronunciata dalla sabina Ersilia nella lettera a Romolo (XIII, 10). Penthesilea, regina delle Amazzoni, è esempio di donna sovrumana e virile, ed accorre ad Ettore con le sue schiere (VII). L'arrivo del « nuncio rio » (*Pistola*, 88) è già descritto da Argia figlia di Adrasto nell'atto di scrivere a Polinice, dopo il ricordo del sacrificio al tempio di Marte e di un'orribile visione (IX, 22-51):

Mentre ch'i' scrivo in tante doglie streme,
venuto è 'l messo, e dice fra le squadre
soli a pugnar i dua fratelli insieme.

Dove se', Iocasta, o vecchia madre?
Ora soccorri a' tua miseri figli
sì come sposa et madre de lor padre!

(IX, 55-60)

Infine, la Cornelia ricordata da Vittoria è rappresentata da Pulci come autrice d'una lettera a Pompeo, e fornisce sia l'immagine del letto abbandonato che il paragone con Ipsicratea che segue Mitridate:

⁴⁷ Furono stampate a Firenze da Antonio Miscomini il 1° febbraio del 1482 (v.s. 1481): cfr. S. CARRAI, *Per la datazione della prima 'pistola' (Lucretia e Lauro) di Luca*, e *Imitazione e reminiscenze ovidiane nelle «Pistole» di Luca*, in *Le Muse dei Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 15-23 e 25-33.

⁴⁸ Leonardo (che possedeva anche le *Pistole* d'Ovidio in uno dei volgarizzamenti del Ceffi o del Monticchiello) ne trascrisse i vv. 130-33, in uno dei fogli più antichi del codice Atlantico, databile forse al 1482 (LEONARDO DA VINCI, *Scritti*, a c. di C. Vecce, Milano, Mursia, 1992, p. 229).

Cornelia scrive et colmo ogni gran vaso
di lachrime empierrebbe, et dove dorme
di te, Pompeo, il tuo loco è rimaso.

(XVI, 1-3)

I' lascierò di donna i lunghi panni
et seguirotti come Mitridate
la cara sposa ne' sua gravi affanni.

(XVI, 43-45)

Accanto al Pulci si profila ancora il variegato mondo della poesia cortigiana, con la tradizione della canzone 'alla disperata', da Antonio da Ferrara al Saviozzo (che mise in bocca ad una fanciulla abbandonata il serventese « O specchio di Narciso, o Ganimede »), a Giusto de' Conti⁴⁹; e non si dimentichi che in quel mondo, e precisamente alla corte di Sigismondo Pandolfo Malatesta, si era maturata la più compiuta esperienze di poesia 'epistolare' d'ascendenza ovidiana da parte dell'umanesimo latino, il *Liber Isottaeus* di Basinio da Parma, che raggiunge i vertici più alti nelle elegie scritte in nome di Isotta Degli Atti⁵⁰.

Operando una contaminazione tra 'disperata', egloga ed elegia, Niccolò da Correggio, prigioniero dei Veneziani nel 1482-1483, compone un'epistola, in forma di capitolo ternario, che finge scritta dalla moglie, un lamento per la prigionia del marito e contro l'assurdità della guerra: « Como Penelopé scrisse al suo Ulisse »; un'epistola che quindi, per identità di situazione e di contesto letterario (il rinvio all'ovidiana Penelope) è il più diretto antecedente della *Pistola* di Vittoria⁵¹. L'esperimento ebbe subito fortuna: ne nacquero coppie di epistole tra uomini e donne, ad opera dello stesso Niccolò e del Tebaldeo⁵²; e in particolare il Tebaldeo rispose al Correggio con una coppia di epistole latine, l'una inviata da una *puella Beatrix* (« Ecce ferunt veros nocturna insomnia visus »), l'altra in persona di Niccolò

⁴⁹ ALBERTI, *Rime e lettere*, ed. Gorni, p. 52; S. LONGHI, *Lettere a Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia*, in *Veronica Gambarà...*, op. cit., pp. 385-98 (= 394).

⁵⁰ *Le poesie liriche di Basinio (Isottaeus, Cyris, Carmina varia)*, a c. di F. Ferri, Torino, Chiantore, 1925; A. CAMPANA, *Basinio*, in *Diz. biogr. degli italiani*, vol. 7, Roma 1965, e *Atti (Degli) Isotta*, ibid., vol. 4, Roma 1962.

⁵¹ NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere. Cefalo-Psiche-Silva-Rime*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, capitolo 354; C. DIONISOTTI, *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, « Studi di filologia italiana », XVII (1959), p. 170; LONGHI, *Lettere a Ippolito...*, op. cit., p. 395.

(« Adriaci veniens spumosa per aequora ponti »)⁵³, e poi compose in proprio una *Epistola del Tibaldeo de Ferrara che finge che l'habia facta una donna e mandata a lui*: « Non aspettò giamai con tal desio », che ebbe una larga diffusione, attraverso piccole stampe popolari⁵⁴. A Napoli Rustico Romano, il Perleone, compose, oltre a due egloghe e ad una *satyra morale et prophetica*, due elegie in terzine in morte di innamorate⁵⁵. Ancora nel 1504 Giovanni Filoteo Achillini, il poeta bolognese che curò le *Collettanee* per Serafino Aquilano, inserì nel poema *Viridario* cinque epistole in terzine, di cui tre scritte da eroine, Scilla, Fedra ed Arianna⁵⁶.

Accanto a Vittoria Colonna, e suo coetaneo, era un poeta che poteva comunicarle direttamente queste esperienze nuove della lirica cortigiana, Girolamo Britonio di Sicignano, che entrò al servizio degli Avalos proprio intorno al 1512⁵⁷; e Britonio incluse a metà del proprio canzoniere, la *Gelosia del Sole* (pubblicato nel 1519 e dedicato a Vittoria), un'intera sezione di 'continuati soletari ragionamenti', come già aveva fatto Serafino Aquilano: otto componimenti ibridi tra canzoni disperate ed elegie di solitudine e lontananza dalla donna amata, di cui la prima, scritta in terzine di endecasillabi e settenari, e risulta derivata dell'« Udite monti alpestri li miei versi » di Giusto de' Conti, e dall'« Udite selve miei dolci lamenti » di Sannazaro: « Poi ch'io son solo et non è chi m'ascolti / altri che abeti et faggi, / odite selve i miei martiri occolti »⁵⁸. Ancora Britonio, che fu accanto a Ferrante

⁵² NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Opere*, op. cit., capitoli 358-59, 364-65; Di M. Antonio Tibaldeo ferrarese *l'Opere d'Amore*, Venezia, Bartolomeo l'Imperatore e Francesco Veneziano, 1544, epistole I-II; DIONISOTTI, *Nuove rime*, op. cit., p. 185; LONGHI, *Lettere a Ippolito...*, op. cit., pp. 392.

⁵³ *Poeti Estensi del Rinascimento*, a c. di S. Pasquazi, II ed., Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 42-45; LONGHI, *Lettere a Ippolito...*, op. cit., pp. 395.

⁵⁴ TEBALDEO, *Opere d'Amore*, op. cit., epistola I; T. BASILE, *Per il testo critico delle rime del Tebaldeo*, Messina, Centro di Studi Umanistici, 1983, pp. 44-47; LONGHI, *Lettere a Ippolito...*, op. cit., pp. 390-91.

⁵⁵ Giuliano Perleone dicto Rustico Romano, *Compendio di Sonetti et altre Rime de varie texture intitolato lo Perleone*, Napoli per Aiolfo de Cantono da Milano a dì X de martio MCCCCCLXXXII: n. LX, *Elegia I in la perdita de una amata donna sperata in matrimonio*; n. LXXX, *Elegia II facta per un nobile giovane cortesano sopra la perdita de la sua innamorata*.

⁵⁶ LONGHI, *Lettere a Ippolito...*, op. cit., pp. 385-88.

⁵⁷ Sul Britonio, v. G. BALLISTRERI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, pp. 347-49; DE BLASI, in *Letteratura italiana*, op. cit., pp. 297-304; SCALA, *Eucomi e dediche...*, pp. 101-104.

⁵⁸ *Opera volgare di Girolamo Britonio da Sicignano intitolata Gelosia del Sole*, Impresso in Napoli della Stampa di Maestro Sigismondo Mair Alamanno del Mese di Aprile MDXIX, ff. CLVr-CLXIXv.

d'Avalos nella vittoriosa battaglia di Pavia del 1525, scrisse ad istanza di Vittoria Colonna un *Triumpho de lo Britonio nel quale Parthenope sirena narra et canta gli gloriosi gesti del gran marchese di Pescara*, un testo dal forte sapore politico naturalmente in terza rima, ma finto in prima persona femminile, quasi un'epistola, in cui la voce di Parthenope che chiede il ritorno del Pescara si identifica con quella di Vittoria⁵⁹. E fu forse per desiderio di Vittoria che era invece destinata a non più vedere vivo il suo amato, che alla stampa del pavese Matteo Evangelista de' Presenzani, uscita l'8 marzo del 1525, fu premesso un frontespizio con la bella silografia d'un trionfo, in cui il condottiero coronato d'alloro sedeva su un carro trainato da due cavalli e tra due divinità, mentre alla sua destra e alla sua sinistra s'addensavano due gruppi di cavalieri, e di donne, molte delle quali col velo vedovile, come Costanza d'Avalos; prima fra tutte, Vittoria, coi capelli sciolti, le braccia levate, che incontra lo sguardo del marito⁶⁰. Molti anni dopo, fu forse il solo Britonio, passato dal servizio degli Avalos alla Roma di Paolo III, ad accorgersi della pubblicazione della *Pistola* nel 1536, e a scrivere una *Nuova elegia* in nome della nobildonna romana Imperia Orsini⁶¹.

Insomma, nei primi anni del Cinquecento i tempi erano maturi perché si facesse un primo bilancio critico della forma poetica dell'epistola elegiaca in terzine; e lo tentò il Calmeta, che citò in due riprese l'epistola del Tebaldeo come l'esempio più conveniente di elegia, proprio perché detta in persona di donna: « Alcune elegie tengano una certa semplicità piena di ardore e affetti, come fu quella de Tebaldeo: "Non aspettò già mai cum tal desio" »⁶², e ancora: « E però

⁵⁹ *Triumpho de lo Britonio nel quale Parthenope sirena narra et canta gli gloriosi gesti del gran marchese di Pescara*, Stampato in Napoli nella Stampa di M. Evangelista di Presenzani di Pavia a li VIII del mese di Marzo MDXXV. Cfr. T. TOSCANO, *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli, 1992, u. 23 (a p. 90 l'elenco delle opere di Britonio stampate a Napoli, e in parte ancora sconosciute). Lo stesso Britonio è autore dell'*Epistola [...] de inani diluvii metu ad coniugem*, Napoli, Evangelista Presenzani, 1524, conservata nella Biblioteca di Galatina.

⁶⁰ L'interessante silografia, accostata a modelli fiorentini, viene citata e riprodotta da G. GUERRIERI, *L'illustrazione del libro a Napoli nel secolo XV e al principio del secolo XVI*, in *Studi bibliografici*, Atti del convegno dedicato alla storia del libro italiano nel V centenario dell'introduzione dell'arte tipografica in Italia, Firenze, Olschki, 1967, pp. 175-96 (= p. 195, fig. 4).

⁶¹ *Nuova elegia volgare di M. Girolamo Britonio in guisa d'epistola composta et con ordine della vera lingua moderna*, s.n.t. (probabilmente Roma, 1536-1540); ripubblicata da SCALA, *Encomi e dediche...*, op. cit., pp. 109-12.

⁶² Così in una lettera a Isabella d'Este (1504): V. CALMETA, *Prose e lettere*

essaminate le elegie sue amorse, dico generalmente tra quelle più presto esser luoghi e tratti che continuazione, benché quando fa parlar donna sia un poco più nel suo regno, come appare in quella elegia, "Non aspettò già mai con tal desio", la qual, semplice come a donna si conviene, tutta è affettuosa e compassionevole »⁶³.

Quel che Calmeta non aveva ancora previsto, era che l'epistola elegiaca femminile non fosse più una finzione, ma venisse pensata e scritta realmente da una donna, a dare voce ad una situazione concreta di dolore e di abbandono. Allora davvero l'elegia sarebbe stata 'tutta nel suo regno'. Il paradosso strutturale, in Ovidio come nei suoi imitatori moderni, consisteva nel fatto che l'elegia fosse pronunciata da un'unica voce, dal punto di vista soggettivo del personaggio che scrive, che però non coincide con la voce dell'autore, la cui presenza ineliminabile era un gioco di ironie metaletterarie, di specchi e di finzioni giocate direttamente con il lettore-pubblico, che è il destinatario reale della lettera accanto a quello fittizio dell'amante⁶⁴. Ora la voce dell'autore si identifica per la prima volta con la voce dell'eroina, cadono i veli della finzione 'al femminile', scompare l'ironia, il testo torna ad avere un suo centro, una sua verità oggettiva.

Il codice epistolare permetteva a Vittoria Colonna l'avvio di una compiuta scrittura femminile all'interno di una preesistente tradizione retorica e letteraria; ma la sua *Pistola* lasciava tutta la convenzione del genere, ed esprimeva un orizzonte esistenziale che i Correggio e i Tebaldeo erano solo in grado di fingere. Vittoria Colonna è la prima donna che scrive realmente un'*epistula Heroidis*, e propone fin dall'inizio, per se stessa, un'esemplarità eroica, che in seguito sarà sempre suggerita, se non imposta, agli alfieri contemporanei del suo mito: dal piccolo Britonio al cardinal Pompeo Colonna, da Paolo Giovio a Michelangelo. Non importa, a noi moderni, che poi l'eroina abbia voluto dimenticare quella sua prima prova: era in potenza, nel suo *gradus ad Parnassum*, il superamento dell'esperienza poetica parallelamente al trascolorare dell'esperienza della vita: la vedovanza e la privazione eterna del marito, l'elevazione spirituale. La sua maturità poetica, pienamente petrarchista all'interno di una concezione personale e monolitica dello

edite e inedite (con due appendici di altri inediti), a c. di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 51-55 (= pp. 54-55); LONGHI, *Lettere a Ippolito...*, op. cit., p. 389.

⁶³ La seconda citazione è tratta dal saggio specifico sul Tebaldeo: CALMETA, *Prose e lettere*, op. cit., p. 18; LONGHI, *Lettere a Ippolito...*, op. cit., p. 389.

⁶⁴ OVIDIO, *Lettere di eroine*, ed. Rosati, op. cit., pp. 6-8; JACOBSON, *Ovid's Heroides*, op. cit., p. 349; BARCHESI, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, op. cit., p. 69.

stile, non poteva dare più diritto di cittadinanza ad un genere cortigiano tentato in gioventù: ma il codice epistolare, nella sua essenza, continuava ad avere per lei tutta la sua validità. Prova ne è il fatto che, a chiudere il canzoniere amoroso del manoscritto per il Della Torre, sia una canzone di stile alto (A1: 89, l'unica del canzoniere, sullo schema metrico di RVF 323 e 381) che chiude allo stesso tempo il bilancio con le *Eroidi*, presentando gli esempi di Penelope, Laodamia, Arianna, Medea, Porzia. Come «madonna Fiammetta le sue pene con quelle di molte antiche donne commensurando, le sue maggiori che alcune altre essere dimostra» (*Fiamm.* VIII), così Vittoria dichiara che il suo dolore, che la sua condizione di privazione non ha paragone:

Onde a che volger più l'antiche carti
de' mali altrui, né far de l'infelice
schiera moderna paragon ancora,
se 'nferior ne l'altre chiare parti,
e 'n questa del dolor quasi fenice
mi veggio rinovar nel foco ognora?

(A1: 89, 61-66)

Anche l'antica *Pistola*, quasi fenice poetica, si era rinnovata nel fuoco trasformandosi in questa canzone. Vittoria era cosciente che, pur abbandonando la forma esteriore dell'epistola elegiaca, all'interno della sua poesia restava, come cifra ineludibile di una scrittura femminile, il carattere profondo del codice epistolare: la sua poesia cioè continuava ad essere una voce dell'assenza, sia nelle rime in morte del marito, sia nelle rime spirituali, che introducono il tema del rapporto con l'Altro, con lo Sposo che è sempre e totalmente inattingibile. In definitiva, quelle rime spirituali sarebbero diventate (e fu chiarissimo a Michelangelo, che ebbe con Vittoria un memorabile scambio di esercizi poetici) un personale carteggio col divino.

CARLO VECCE

- LAURA GRANATELLA, « *Arrestate l'autore!* » *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo spettacolo del '900*, Roma 1993 (Bortolo Martinelli) » 197
- VALERIA GIANNANTONIO, *L'esordio poetico di d'Annunzio*, Napoli 1992 (Maurizio Piscitelli) » 199
- LUIGI PIRANDELLO, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Milano 1993 (Marilyn Spina) » 201
- AA.VV., *Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento*, a cura di Mirko Lami, « Atti del Convegno di studio Viareggio, 27-28 ottobre 1989 » Viareggio 1991 - ELPIDIO JENCO, *Poemi della primalba*, Viareggio 1991 (Arnaldo Di Benedetto) » 202
- GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Torino 1991 (Rossana Esposito Di Mambro) » 203
- AA.VV., *La cultura a Firenze tra le due guerre*, Firenze 1991 (Carlo Cordié) » 205
- LIBRI RICEVUTI » 207

ANNO XXI

FASC. I

N. 78/1993

Direzione e redazione: 80123 NAPOLI - Via Stazio, 15 - Tel. 654334.

Amministrazione: Loffredo Editore s.p.a. - 80126 NAPOLI - Via Consalvo, 99/H (Parco S. Luigi, is. D) - Tel. 5937073.

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia L. 56.000 - Estero L. 78.000 - Un fasc. Italia L. 20.000, Estero L. 24.000 - Versamenti su c.c.p. N. 24677809 indirizzati alla Casa Editrice.

Comitato Direttivo: Ignazio Baldelli / Giorgio Bárberi Squarotti / Andrea Battistini / Pompeo Giannantonio / Pietro Gibellini / Giorgio Luti / Gianni Oliva / Giorgio Padoan / Michele Prisco / Riccardo Scrivano / Donato Valli.

Direttore Responsabile: Pompeo Giannantonio.

Segretari di Redazione: Francesco D'Episcopo, Rossana Esposito, Valeria Giannantonio, Raffaele Giglio (*Redattore capo*), Domenico Giorgio, Carmelo Greco, Sergio Minichini e Tobia R. Toscano.

Manoscritti e dattiloscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N. 2398 del 30-3-1973.

La Buona Stampa s.p.a. - Via B. Cozzolino, 86 - ERCOLANO