

Andrea Torre

*Un riscrittura spirituale femminile dei Fragmenta: le Rime di Lucia Colao*

È vero: non ho ricordi. Ma mi restano delle  
immagini, delle ombre. Non so spiegare come sia.  
Rimane anche qualcosa di più profondo che  
chiamo la memoria del ricordo.

J.M. COETZEE

Un capitolo poco noto della fortuna cinquecentesca dei classici italiani è rappresentato dai loro travestimenti spirituali, singolare esperienza di ricezione produttiva<sup>1</sup> che interessa sia le opere di autori canonizzati dal dibattito critico coevo (Petrarca, Boccaccio, Tasso), sia quelle di autori legittimati dalla vasta fortuna editoriale (Ariosto). Alla puntuale lettura del *Petrarcha spirituale* di Girolamo Malipiero offerta da Amedeo Quondam non è infatti seguita una articolata ricostruzione dell'intero fenomeno di spiritualizzazione (estesa anche oltre il contesto ipotestuale petrarchesco), cosiccome ancora manca un esame di queste opere inteso a indagare la dialettica tra conservazione, sostituzione e risignificazione del lessico e dei contenuti originari (siano essi in prosa o in versi) e, soprattutto, la risemantizzazione delle macrostrutture che definiscono l'ipotesto e l'ipertesto<sup>2</sup>. Posta davanti agli occhi del lettore la medesima

---

<sup>1</sup> Accolgo la definizione del fenomeno formulata da K.W. HEMPFER, *Letture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*, trad. it. a cura di H. HONNACKER, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004 (I ed. ted. 1987), p. 11.

<sup>2</sup> Per la terminologia mi rifaccio ovviamente a G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. Sull'esperienza della riscrittura spirituale nel Cinquecento si vedano: A. GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, pp. 76-86; U. SCHICK, *Malipieros Petrarcha spirituale als Canzoniere-Allegorese*, in *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, a cura di K. W. HEMPFER e G. REGN, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 272-287; A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 203-262; M. FÖCKING, *Rime Sacre und die Genese des barocken Stils: Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536 – 1614*, Stuttgart, Steiner, 1994; S. USSIA, *Le muse sacre. Poesia religiosa dei secoli XVI e XVII*, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, 1999; P. CHERCHI, *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*, Firenze, Cadmo, 2004, pp. 183-193; G. FORNI, *Vittoria Colonna, la «Canzone alla Vergine» e la poesia spirituale*, in *Rime sacre dal Petrarca a Tasso*, a cura di M. L. DOGLIO e C. DELCORNO, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 63-94; A. QUONDAM, *Saggio di bibliografia della poesia religiosa (1471-1600)*, in ID., *Paradigmi e tradizioni*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 213-282; C. LUZZI, *Censura e rinnovamento cattolico nell'età della Controriforma: i travestimenti spirituali del Petrarca e il madrigale*, in *Congresso internazionale di musica sacra*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 321-339; A. TORRE, *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*, in «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a

articolazione strutturale di racconto che la memoria di questi ha trattenuto dalla lettura dell'ipotesto, ma riempita da materia di differente natura, l'atto di riscrittura non risulta infatti funzionale soltanto alla trasmissione di un messaggio differente da quello dell'ipotesto ma comporta anche un'implicita presa di posizione su quest'ultimo. Oltre a essere il veicolo di nuovi contenuti, quindi, l'ipertesto spirituale diviene talora lo strumento per un intervento esegetico sull'ipotesto.

La fortuna del Canzoniere petrarchesco è stata, anche in tal senso, precoce e articolata: alla teorizzazione ideologica e codificazione formale del *Petrarcha spirituale* di Girolamo Malipiero (1536) possiamo infatti affiancare la riscrittura eccedente e militante del *Thesoro di sacra scrittura sopra le rime di Petrarca* di Giovan Giacomo Salvatorino (1539), la simulazione di *Fragmenta* per voce femminile delle *Risposte di m. Laura a m. Francesco Petrarca* attribuite a Stefano Colonna (1552), ma anche altri testi che attuano una moralizzazione parziale della produzione poetica petrarchesca<sup>3</sup>.

Nel contesto di tale orizzonte culturale, vorrei concentrare la mia attenzione sulla produzione lirica della scrittrice friulana Lucia Colao, di cui possediamo minime notizie biografiche. Da una data di battesimo registrata nel *Registro dei nati* dell'archivio parrocchiale di Oderzo risulta nata a Oderzo il 19 febbraio 1578, un mese prima della morte del padre Giampaolo. Pur non appartenendo all'élite aristocratica, la famiglia Colao godette di un collocamento sociale alta, derivata dai successi nella professione di pellicciai e accostabile allo status nobiliare in termini di benessere, educazione e

---

cura di L. BOLZONI, S. PEZZINI e G. RIZZARELLI, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010, pp. 255-279; ID., *Il silenzio di Boccaccio. Note su una controparodia di fine Cinquecento*, in «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 515-530.

<sup>3</sup> Un primo corpus delle riscritture spirituali di testi petrarcheschi può dunque contemplare le seguenti opere: GIROLAMO CASIO DE' MEDICI, *Vita e morte de miser Iesu Christo composta per il magnifico Hieronymo Casio de Medici doppo il ritorno suo de Hierusalem Bologna. Lo anno del giubileo 1525 ad imitatione di una canzone del Petrarca che comincia. Che debbio far, che mi consigli, o, amore, s.l.*, 1525; VALERIO DA BOLOGNA, *Misterio dell'humana redentione, composto per il reuerendo patre maestro Valerio da Bologna, dell'ordine delli Eremitani di santo Agostino in modo di rapresentatione, historiato, & nuouamente posto in luce*, Venezia, Zoppino, 1527 (altre edizioni: 1531, 1534); GIROLAMO MALIPIERO, *Il Petrarca spirituale*, Venezia, Marcolini, 1536 (altre edizioni: 1538, 1545 1550, 1567, 1575, 1581, 1587); GIOVAN GIACOMO SALVATORINO, *Thesoro di sacra scrittura sopra Rime del Petrarca*, Venezia, Comin da Trino, 1539; GANIMEDE PANFILO, *Pianto al Crocifisso da versi del Petrarca*, Roma, Blado, 1543; FELICIANO DA CIVITELLA DEL TRONTO, *Dialogo del dolce morire di Giesu Christo sopra le sei visioni di M. Francesco Petrarca*, Venezia, Giouann'Antonio, & Pietro fratelli de Nicolini da Sabbio, 1544; PIETRO GIAMBELLETTI, *Canzone ad imitatione di quella del Petrarca, Mai non vo più cantar, com'io soleua. Con due sonetti. Di Pietro Giambelletti accademico Informe di Rauenna. Nell'ingresso d'un suo fratello nella santiss. religione de padri capucini. All'ill. et molto eccelente sig. Giacomo Casteluetro*, Modena, Gio. Maria Verdi, 1600; ANONIMO, *Il primo Trionfo del Petrarca tramutato nella Passione del signor nostro Iesu Christo*, Modena, Francesco da Urbino, XVI s.

prestigio pubblico<sup>4</sup>. Tale condizione economica dovette favorire la formazione letteraria di Lucia forse a opera di precettori formati in conventi locali, e assicurò ai Colao stretti rapporti con le più note famiglie nobili di Oderzo, come i Melchiori e soprattutto gli Amalteo. Proprio a questi ultimi si deve la conservazione delle tracce dell'attività poetica di Colao e anche la diffusione dei suoi lavori nella coeva comunità intellettuale d'area veneta. Una diffusione avvenuta in forma manoscritta e privata, come in larga misura si conveniva alle autrici dell'epoca. Una rara testimonianza in tal senso è offerta da un sonetto di Orsatto Giustinian (inserito in una sequenza che prevede anche componimenti per Lucrezia Marinella e Maddalena Campiglia), in cui la figura di Colao è accostata a quella di Saffo in una vittoriosa comparazione tra la lirica profana, d'argomento «lascivo e vano», e la poesia religiosa, purgatrice di «ogni affetto insano»:

*Alla s. Lucia Colao di Uderzo*

Cieca al Sol, da cui luce il mondo prende,  
Nascesti, e d'humil forma in corpo frale.  
Ma di lume celeste et immortale  
Tanto più in te l'alma risplende,  
Vergine, e chiara anchor Febo ti rende,  
A te vena prestando e canto tale  
Che, spiegando il tuo pregio in alto l'ale,  
Con quel di Safo a par giostra, e contende.  
Anzi a gloria maggior tua Musa aspira,  
Ch'ove in cantar d'amor lascivo e vano  
Quella impiegò la sua famosa lira,  
Tu specchio d'honestà lo stil sovrano  
Volgi ovunque di Dio zelo t'inspira,  
E l'alme purghi d'ogni affetto insano<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Traggio queste informazioni da F. SAVORGNAN DI BRAZZÀ, *Scrittura al femminile nel Friuli dal Cinquecento al Settecento*, Udine, Gaspari, 2011, pp. 17-19.

<sup>5</sup> O. GIUSTINIAN, *Rime*, a cura di R. MERCATANTI, Firenze, Olschki, 1998, p. 148. Testi di encomio come quelli di Giustinian riflettono anche il mutato clima post-tridentino, in cui la presenza femminile nel contesto produttivo letterario viene in un certo senso facilitata dalla stretta moralistica sul dicibile poetico promossa dalle gerarchie ecclesiastiche; i temi offerti all'*inventio* sono ora più in linea col *decorum* richiesto alle donne e la loro incrementata attività trova anche il riconoscimento di colleghi scrittori: «Religious literature and the kind of expurgated secular literature that flanked it in this period proved a congenial habitat for women, and numerous male authors associated with the reformed literature of the Counter-Reformation welcomed the opportunity to associate themselves with female writers» (V. COX, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, p. 27). Da sottolineare, nel testo di Giustinian, è anche la specificazione toponomastica della figura di Colao, forse da mettere in relazione con la prassi di celebrare gli autori come glorie locali.

Unica notizia biografica desumibile dal suo corpus lirico, canonicamente improntato a un dettato spirituale astratto da qualsiasi contingenza storica, è il debito di riconoscenza contratto col «sacro illustre Comenduno» che dovette aver giocato un ruolo importante nell'educazione religiosa di Colao. Il riferimento potrebbe andare al cardinale veneziano Giovanni Francesco Comendone, figura di rilievo della diplomazia vaticana nella seconda metà del secolo ed esperto di diritto ecclesiastico, autore di un saggio sul nepotismo della corte di Roma e corrispondente di Annibal Caro, Guglielmo Sirleto e Paolo Manuzio<sup>6</sup>. Il prelado veneto è esplicitamente celebrato da Colao nella riscrittura del *fragmentum* 233. Se il componimento petrarchesco è incentrato sul motivo di un *vulnus* che passa da Laura all'io lirico per trasmissione spirituale attraverso il canale della vista (vv. 9-11: «che dal destr'occhio, anzi dal destro sole | de la mia donna al mio destr'occhio venne | il mal che mi diletta, e non mi dole»), la rielaborazione di Colao confessa l'effetto benefico del «sacro illustre Comenduno» sulla salute della propria anima:

Qual ventura mi fu, quando da l'uno  
de' duo i più belli occhi che mai furo,  
mirandol di dolor turbato e scuro,  
mosse virtù che fe' 'l mio inferno e bruno!  
Send'io tornato a solver il digiuno  
di veder lei che sola al mondo curo,  
fummi il Ciel e Amor men che mai duro,  
se tutte altre mie grazie insieme aduno:  
che dal destr'occhio, anzi dal destro sole  
de la mia donna al mio destr'occhio venne  
il mal che mi diletta, e non mi dole;  
e pur com'intelletto avesse e penne,  
passò quasi una stella che 'n ciel vole;  
e Natura e Pietate il corso tenne.

[Petrarca, *Rvf* 233]<sup>7</sup>

Se ponno dimostrar valor alcuno  
celesti influssi a chi più degni furo;  
se sgombran della notte il manto oscuro  
di Febo i raggi, e scaccian l'aer bruno;  
non men quel sacro illustre Comenduno  
in me destò colei che al mondo curo;  
che se fortuna fè il mio viver duro,  
bassi pensier però già non aduno.  
Questi imitando quel supremo Sole,  
che con tanta umiltà al mondo venne,  
d'altrui giovar mai non si sdegna o duole.  
Ma s'egli aggiunge all'intelletto penne,  
forse avverrà che ancor tant'alto vole,  
onde saetta eletta il corso tenne.

[Colao, *Rime*]<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Cfr. D. CACCAMO, *Commendone, Giovanni Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1982, vol. 27 [consultato online in data 28 agosto 2017].

<sup>7</sup> Per il testo dei *Fragmenta*, qui e altrove, si è ricorsi a F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di S. STROPPA, introduzione di P. CHERCHI, Torino, Einaudi, 2011.

<sup>8</sup> Riporto la redazione del testo secondo la versione che compare a stampa in L. BERGALLI, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, Venezia, Mora, 1726, II, p. 9 (corsivi miei). Nella trascrizione di testi antichi, che non presentano edizioni moderne, si è adottato un criterio di cauto ammodernamento dell'ortografia e della punteggiatura.

Oltre che nell'abilità tecnica di rivoluzionare il dettato originale conservando la cerniera intertestuale delle parole-rima, l'efficacia della riscrittura di Colao si palesa nella capacità di cogliere il nucleo concettuale dell'ipotesto e di virarlo alla narrazione della propria personale storia lirica. Dote questa che vedremo caratterizzare l'intera operazione poetica di Colao e rivelare una piena consapevolezza e un esibito investimento autoriali da parte della scrittrice friulana. Se il «dolor» fisico che turba il «destr'occhio» di Laura contagia il «destr'occhio» del poeta, trasformandosi nel «mal che mi diletta, e non mi dole», ossia in una sofferenza interiore che colpisce l'io lirico alla vista dell'amata<sup>9</sup>, l'oscurità cui Colao allude nella prima quartina risulta essenzialmente morale, anche se non possiamo escludere che essa sia il correlativo simbolico della presunta cecità della poetessa di Oderzo ricordata anche nel sonetto celebrativo di Orsatto Giustinian («Cieca al Sol, da cui luce il mondo prende»). Il passaggio dal concreto all'astratto, che nei *Fragmenta* accompagna il contagio del *vulnus* da Laura a Petrarca, viene dunque a sintetizzarsi nell'unica persona di Colao, al contempo donna sofferente («il mio viver duro») nel fisico e nell'anima – un po' Laura, quindi, e un po' Petrarca-agens – e scrittrice che cerca nella poesia spirituale una redenzione morale (come il suo illustre modello maschile di *auctor*). La figura di Comendone rappresenterebbe, da questo punto di vista, l'ideale correzione del mirabile ma contagioso «sole» dell'amata petrarchesca, presentandosi lui sì come la vera copia del «supremo Sole» divino, un'*imitatio Christi* in carne e ossa (cfr. v. 9) capace di sgombrar «il manto oscuro» e di scacciar «l'aer bruno» dagli occhi (interiori) di Colao. Per ritrovare ancora citato il nome della poetessa friulana, dopo il sonetto di Giustinian, bisogna ricorrere ai repertori eruditi sette-ottocenteschi. In una voce delle sue *Notizie Istorico-critiche intorno la Vita e le Opere degli scrittori viniziani* (dedicata a Girolamo Malipiero) Giovanni Degli Agostini ricorda che «nel secolo trasandato Lucia Colao, cittadina di Uderzo, ridusse ella pure in *Rime spirituali* il Petrarca, che scritte a mano si custodiscono appresso i Nobili Signori Amaltei di quell'Antica Città»<sup>10</sup>. Che l'incontro con l'opera di Colao non fu trascurabile per questa famiglia di letterati trevigiani è confermato anche da un suo rappresentate ottocentesco, Francesco Amalteo,

<sup>9</sup> Su questo *fragmentum* si veda M. PICONE, *La forza di Amore e il potere della poesia (RVF 231-40)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. PICONE, Ravenna, Longo, 2007, pp. 501-518.

<sup>10</sup> G. DEGLI AGOSTINI, *Notizie istorico-critiche intorno alla Vita e le Opere degli scrittori viniziani*, Venezia, Occhi, 1754, vol. II, p. 445.

allorquando affianca la poesia di Colao a quella di un'altra gloria letteraria veneta come Gaspara Stampa: «Toccò già la flebile cetra sulle sponde del nostro Anasso sonante la famosa Gaspara Stampa dolente troppo del molto crudel Collaltino, e al suono di lei co' metri del Petrarca volti a religiosa pietà l'opitergina Lucia Colao forse rispondea»<sup>11</sup>. L'accostamento tra Colao e Stampa, che qui si motiva solo per ragioni geografiche, riserva più sostanziose testimonianze se indagato nel vivo delle reciproche produzioni liriche. Forse proprio sulla scorta di questo intervento di Amalteo, l'illustre associazione è ripresa anche da Antonio Bottari nelle sue *Stanze sopra Treviso*, poemetto del 1846 in elogio dei letterati della città veneta che, dopo una serie di versi dedicati a Gaspara Stampa e al suo sfortunato amore per Collaltino, contempla pure Colao, questa volta in accoppiata anche con la contemporanea Lucchesia Sbarra:

Quivi, ove tutto è amor, ove in Dio stesso  
Amasi ognun, né gelosia si sente,  
Novellamente s'incontrò con esso,  
E riamata, il riamata eternamente.  
Or qua nud'ombra il segue, e stalle appresso,  
Lieti versi cantando alternamente  
Luchesia e Lucia, che vesti di sante  
Spoglie le rime del più casto amante<sup>12</sup>.

Del resto, proprio in seguito alla «gentilezza dell'Illustrissimo Sig. Orazio Amalteo di Uderzo» fu trasmesso a Luisa Bergalli il manoscritto autografo di un'autrice «il quale è una Parafraasi delle Rime del Petrarca in argomenti sagri ridotte e, come appare dal saggio ch'io ne do, assai più felicemente, che non fece Salvatorino, e il Malipiero». Per quanto Bergalli ricordi che «da più d'un loco delle sue Rime sembra ch'ella pur fosse Veneziana, fiorì nel 1578, in circa, tempo in cui seguirono le nozze di Bianca Cappello col Duca di Firenze, ed alla quale avea intenzione l'Autrice di dedicar l'Opera sua, come si rileva dalla dedicatoria scritta in principio delle Rime»<sup>13</sup>, l'intestazione

---

<sup>11</sup> F. AMALTEO, *Memorie scientifiche e letterarie dell'Ateneo di Treviso*, Treviso, Andreola, 1824, p. 30.

<sup>12</sup> A. BOTTARI, *Stanze sopra Treviso (Per le faustissime nozze Dalla Costa – Wiel)*, Treviso, Andreola, 1846, p. 16.

<sup>13</sup> BERGALLI, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, cit., pp. 283-284. Sulla scorta delle notizie fornite da Bergalli, Virginia Cox presenta l'opera di Colao ricordando che la probabile dedataria della raccolta di Colao è Bianca Cappello (1548-1587), consorte veneziana del granduca di Toscana Francesco I de' Medici (1541-1587) a cui anche Moderata Fonte aveva dedicato il *Floridoro*. Cox rileva l'originalità dell'operazione poetica di Colao rispetto ad altre esperienze di riscrittura spirituale del Canzoniere, prima fra tutte quella modellizzante di Malipiero: la poetessa di Oderzo

«Incerta» sostituisce il nome di Colao ad apertura della selezione di riscritture spirituali di Petrarca accolte nei *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, silloge del 1726 che costituisce «the most complete and comprehensive reconstruction of Italian Renaissance women's lyric»<sup>14</sup>. Bergalli antologizza, in un ordine non strettamente rispondente alla sequenza dell'ipotesto, le riscritture spirituali di 26 *fragmenta* petrarcheschi che aprono il secondo volume dei *Componimenti poetici*. La posizione di rilievo data all'«Incerta» Colao è ribadita dall'elevato numero di componimenti, superiore a quello di poetesse di primo piano come Veronica Gambara (18 testi), Isabella Andreini (18), Tullia d'Aragona (14), Lucrezia Marinelli (14), Laura Terracina (13) e superato solo dalle sezioni riservate a Gaspara Stampa (35 testi) e Vittoria Colonna (anch'essa con 26 testi). Per quanto il canone di lettura dei petrarchismi femminili suggerito da Bergalli sia condizionato dalla maggiore attenzione riservata ad autrici d'area veneta e si mostri interessato alla produzione di matrice spirituale, la generosa antologia di componimenti di Colao di certo spicca nel quadro di una silloge diacronica che accoglie ben 253 autrici. Tale primato rende ancor più problematica l'anonimia della sequenza, questione quest'ultima che non risulta forse disgiunta dalla mancata pubblicazione dell'opera di Colao e dalla sua circolazione limitata solo a manoscritti.

In attesa di più capillari e approfondite indagini sul contesto biografico e culturale in cui Colao si trovò a operare, la questione può ora essere affrontata solo in forma congetturale e alla luce di motivazioni d'ordine generico o di carattere più specifico. L'intenso lavoro redazionale e l'avvenuto travestimento spirituale di solo un terzo dei *Fragmenta* petrarcheschi possono, ad esempio, prospettare uno stadio del progetto poetico ancora immaturo per l'approdo alle stampe. Oppure, la forma manoscritta potrebbe implicare una dimensione precipuamente privata di tale lavoro poetico, configurabile magari come puro esercizio di devozione che non aspira ad alcun

---

sviluppa infatti il registro penitente e religioso, propria di tanta poesia spirituale, entro un impianto intimamente soggettivo, confermato anche da alcuni pochi testi su un sentimento amoroso profano non riconducibili all'ipotesto petrarchesco e che «presumably reflecting an earlier poetic moment in Colao's career, prior to her shift to a conversional mode» (COX, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, cit., pp. 60-61).

<sup>14</sup> Cfr. V. COX, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013, p. 38). Sull'antologia di Bergalli si veda A. CHEMELLO, *Il nuovo «canone di lettura» di Luisa Bergalli: «I Componimenti poetici delle più illustri Rimatrici d'ogni secolo»*, in *Voci e figure di donne. Forme della rappresentazione del sé tra passato e presente*, Atti del Convegno di studio Sassari 22-23 ottobre 2008, a cura di L. FORTINI e M. SARNELLI, Cosenza, Pellegrini editore, 2012, pp. 143-164.

riconoscimento pubblico, o anche che vede tale riconoscimento pubblico, per qualche ragione ancora da rinvenire, ostacolato o negato. Le recenti acquisizioni critiche sul netto incremento di esposizione pubblica di personalità artistiche femminili (anche oltre il campo letterario) induce a orientarci verso il primo ordine di motivazioni, anche se il contesto periferico di Oderzo non ci consente di escludere l'intervento censorio di pregiudizi contro l'attività culturale femminile, essendo comunque la circolazione manoscritta più circoscrivibile e controllabile rispetto alla diffusione a mezzo stampa<sup>15</sup>. Resta comunque il fatto che i testi selezionati da Bergalli, a quanto ho finora appurato, costituiscono le uniche testimonianze a stampa della produzione di Colao, trådita invece fino ai nostri giorni da due codici conservati presso le biblioteche comunali di Treviso e Vittorio Veneto<sup>16</sup>.

Il manoscritto 3125 della Biblioteca Civica di Treviso consta di due parti. La prima, di 92 carte modernamente numerate e rilegate in pergamena, conserva la lezione di 93 riscritture corrispondenti a 53 *fragmenta* petrarcheschi (alcuni dei quali, ovviamente, riscritti 2 o 3 volte). Nella raccolta trovano spazio anche le revisioni spirituali dei primi capitoli del *Triumphus Cupidinis* e del *Triumphus Mortis*. La seconda parte del codice riporta l'indicazione «Fogli n° 33 | di lavori originali | di Lucia Colao» e, esattamente come la prima parte, si presenta come un esemplare trascritto in pulito e successivamente segnato da un intenso intervento correttorio che, considerata la presenza di fogli di differente dimensione, doveva forse contemplare l'inserzione di nuovi materiali o la dislocazione dei singoli fogli altrove. L'attività di revisione pare testimoniata anche dalle didascalie «fatto» e «non» poste in margine a gran parte dei componimenti. Le varianti, interlineari o a margine, sembrano apportate da una mano differente. Questa seconda parte del manoscritto trevigiano riporta 84 testi che vanno a riscrivere 74 *fragmenta* petrarcheschi, di cui 16 in doppia o tripla redazione, ma anche in versione parziale (come nel caso di alcune canzoni). Il codice di Treviso testimonia

---

<sup>15</sup> Cfr. COX, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, cit., p. 5: «Respectable married women of the elite in this period certainly did write poetry and circulate it in manuscript, but they tended to be chary of publication, other than in the most socially selective contexts. One senses that a perceived social-moral dividing line for women in this period fell not between writing and not writing, nor indeed between circulating and not circulating one's work, but between the elite, socially controlled medium of manuscript circulation and the more promiscuous availability of print».

<sup>16</sup> Questi due manoscritti sono stati segnalati e parzialmente descritti in SAVORGNAN DI BRAZZÀ, *Scrittura al femminile nel Friuli dal Cinquecento al Settecento*, cit., 2011, pp. 48-65, dove si riporta anche la trascrizione di alcuni testi di Colao secondo la lezione del codice di Treviso. Per quest'ultimo esemplare si veda anche la descrizione riportata nel *Catalogo dei manoscritti (nn. 2901-3105) della Biblioteca Comunale di Treviso*, a cura di E. LIPPI, Treviso, Comune di Treviso, 2000, pp. 152-156.



dunque complessivamente la riscrittura da parte di Colao di 109 *fragmenta* petrarcheschi, disposti in un ordine non corrispondente a quello dell'originale.

Il secondo manoscritto da considerare è invece conservato presso la Biblioteca Civica di Vittorio Veneto con segnatura 683 *Poeti di Oderzo* e riporta l'indicazione «Raccolta di varie Poesie di sei Rimadori | da Oderzo, che fiorirono nel Secolo XVI | Tratte da' Mss Originali nell'anno 1736. | Vedi il Catalogo in fine; e nota che questa non è | che una scelta delle copiose Rime spezialm.te di | Fran.o Melchiori, e Lucia Colao». Oltre a Colao i poeti antologizzati sono Francesco Melchiori, Girolamo Casoni, Giovanni Giunio Parisi, Ottavio Melchiori, Ippolito Melchiori. Il codice di Vittorio Veneto conserva i travestimenti spirituali di 78 *Fragmenta* (pure qui con alcuni pochi casi di duplice redazione), e anche questo esemplare vede più di un testo riportare correzioni e varianti sostanziali. Prima di ogni testo di Colao è segnalato il rinvio al numero del *fragmentum* e della pagina relativi all'edizione del Canzoniere petrarchesco apparsa a Padova nel 1732 per i tipi di Comino. Anche in questo testimone manoscritto le riscritture non vengono disposte secondo l'ordine dell'ipotesto petrarchesco; assistiamo però a un'organizzazione dei materiali poetici in base al metro, con le 12 canzoni spiritualizzate poste in sequenza nella seconda parte del codice.

Alimentare l'orizzonte d'attesa dei lettori col richiamo memoriale dell'ipotesto era, del resto, un passaggio obbligato per il buon funzionamento del palinsesto spirituale. Ne *I sonetti, le canzoni et i trionfi di m. Laura in risposta di m. Francesco Petrarca*, attribuiti a Stefano Colonna, ogni testo di 'risposta' è preceduto nella stampa dal capoverso dei *fragmenta* a cui si riferisce, e induce immediatamente il lettore al recupero memoriale o fisico di quest'ultimo, e al confronto intertestuale<sup>17</sup>. Nella *Scelta delle rime amorose di Torquato Tasso fatte spirituali* dal parmense Crisippo Selva i lettori vengono addirittura avvisati di tale procedimento fin nella lettera prefatoria di Francesco Ugeri: «Si avvertisce che i primi versi di ciascuna compositione amorosa del

---

<sup>17</sup> Su quest'opera si vedano: G. ARBIZZONI, *Una riscrittura cinquecentesca del Petrarca: I sonetti, le canzoni et i trionfi di M. Laura*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 539-547; e L. PANIZZA, *Impersonations of Laura in Sixteenth- and Seventeenth-century Italy*, in *Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, and Translators over 700 Years*, edited by M. MCLAUGHLIN and L. PANIZZA with P. HAINSWORTH, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 177-200.

Tasso, che per tal tradottione son cambiati, si son posti sopra dette compositioni, accioché più agevolmente si possano trovare su 'l testo amoroso e confrontarle»<sup>18</sup>.

Tornando a Colao, possiamo dunque constatare che l'intervento di riscrittura riguarda in totale 157 testi petrarcheschi riscritti da Colao in forma spirituale, numerosi essendo i casi di sovrapposizione tra i testimoni. Confrontando i tre testimoni, emergono infatti i seguenti dati: 1) solo il sonetto 16 ritorna in tutti e tre i documenti; 2) i *Fragmenta* riportati da entrambi i manoscritti sono 36; 3) quelli traditi soltanto dal manoscritto conservato a Treviso sono 55; 4) quelli riportati dal solo codice di Vittorio Veneto sono invece 41; 5) tra i 26 testi traditi nella silloge di Bergalli 7 compaiono soltanto in questa stampa, 1 è comune a entrambi i manoscritti, 1 è riportato anche dal codice di Vittorio Veneto e 17 risultano già presenti nel manoscritto di Treviso. A questi travestimenti spirituali vanno inoltre aggiunti 5 componimenti (due nel codice di Vittorio Veneto, e tre in quello trevigiano) che non sembrano riconducibili a ipotesti petrarcheschi.

Tutti i *fragmenta* riscritti appartengono alla prima parte del Canzoniere, quella con Laura in vita, quella dunque che necessita di un più intenso lavoro di correzione volto a riorientare la lode poetica dalla creatura terrena al creatore celeste e a riconfigurare in una più dicibile prospettiva spirituale situazioni, immagini e stilemi caratteristici della lirica amorosa<sup>19</sup>. Questa sezione dell'opera petrarchesca è però anche quella in cui la più intensa crisi dell'io lirico, scisso tra le pulsioni di un desiderio erotico irrealizzabile e la consapevolezza di un amor divino raggiungibile attraverso al volontà, offre un modello psicologico più che adatto per la delineazione di un soggetto poetico, come quello di Colao, non ancora pacificato nel suo percorso penitenziale. Fino alla canzone 264, snodo narrativo e concettuale dell'intero Canzoniere, tutte le decadi del *corpus* lirico petrarchesco sono interessate dal lavoro di riscrittura di Colao, e in modo sostanzialmente uniforme; si noti inoltre che nel gruppo dei primi 50 *fragmenta* mancano solo le rielaborazioni di tre testi (24, 27, 43), e nella sequenza 131-141 tutti i

---

<sup>18</sup> C. SELVA, *Scielta delle rime amoroze del Tasso fatta spirituale*, Modena, Cassiani, 1611, p. 9.

<sup>19</sup> Cfr. COX, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, cit., p. 57: «A further attraction of religious lyric for women was that unlike love poetry, this was a genuinely bigendered literary field, without particular exclusion zones for female writers. In both erotic and spiritual lyric, a broad thematic division can be made between a more subjective vein, exploring the poet's affective experience, and a more objective vein, characteristically taking an epideictic form: praise of the beauty of the love object in the case of love lyric, praise of saints and other sacred persons within the tradition of *rime spirituali*. Within the tradition of erotic verse, women had been practically limited to the subjective, while the language of erotic description had been largely closed to them for reasons of decorum. This was not the case in the tradition of religious lyric, where subjective and objective modes of poetry lay equally within women's reach».

testi sono fatti oggetto di rielaborazione. Nel manoscritto trevigiano le riscritture si raggruppano soprattutto nei primi 150 testi del Canzoniere, mentre il codice di Vittorio Veneto, con moto complementare, attinge soprattutto nella restante sequenza di componimenti ‘in vita’.

Da un’analisi dei casi in cui il medesimo testo è trådito da più di un testimone emerge che l’attività correttoria presente nel codice di Treviso è quasi sempre interamente accettata da quello di Vittorio Veneto che talora opera anche una scelta tra riscritture differenti del medesimo *fragmentum* presenti nel manoscritto trevigiano. Per quanto riguarda invece i casi di sovrapposizione tra i *corpora* della stampa e dei due manoscritti possiamo constatare che la silloge di Bergalli riporta sempre una lezione della riscrittura che presenta alcune varianti, minime ma non superficiali, rispetto al codice di Vittorio Veneto, e che accoglie quasi sempre le correzioni interlineari al testo segnalate nel codice di Treviso. A un codice pulito trasformatosi in codice di lavoro, com’è quello di Treviso, deve essere dunque succeduto un altro manoscritto (magari proprio quello che gli Amalteo hanno passato a Bergalli) che ne ha accolto le correzioni e le varianti, e integrato il *corpus* di *fragmenta* da spiritualizzare. I passaggi della tradizione del testo sono però ancora da focalizzare appieno nel lavoro di edizione che auspicabilmente seguirà questo saggio; ciò vale soprattutto per quanto concerne l’origine del manoscritto di Vittorio Veneto, che trattandosi di compilazione più tarda potrebbe configurarsi come la trascrizione di una scelta di materiali dal manoscritto perduto, che nel suo riportare fedelmente anche gli interventi correttori lascia traccia di un momento del processo di costituzione del testo di Colao.

Dal punto di vista metrico la selezione della poetessa di Oderzo è alquanto generosa e ambiziosa, poiché induce Colao a cimentarsi con tutte le forme metriche presenti nel Canzoniere. Tra le sue *Rime* possiamo infatti rinvenire la riscrittura spirituale di 126 sonetti (l’80% del totale, da confrontare con 86,61% dei 317 sonetti del Canzoniere), 22 canzoni (14%, rispetto alle 29 di *Rvf* [7,92%]), 6 sestine (3,8%, rispetto alle 9 di *Rvf* [2,45%]), 2 ballate (1,2%, rispetto alle 7 di *Rvf* [1,91%]) e 1 madrigale (0,6%, rispetto alle 7 di *Rvf* [1,09%]). La distribuzione percentuale delle forme metriche è sostanzialmente analoga a quella dei *Fragmenta*, rispetto ai quali dunque lo stato attuale di ricostruzione del *corpus* di Colao ci consegna un fedele *specimen*. La proposta ipertestuale della scrittrice friulana sembra peraltro distinguersi tanto da quella di

Malipiero (integrale ma limitata solo ai sonetti e alle canzoni), quanto da quella del *Thesoro di sacra scrittura sopra le Rime del Petrarca* di Giovan Giacomo Salvatorino (estesa anche a madrigali e ballate ma impegnata nella revisione di una sola canzone, benché significativa, la 330). Un precedente ovviamente più affine sono invece *I sonetti, le canzoni et i triumphs di m. Laura in risposta di m. Francesco Petrarca*, opera che simulando testi di risposta dell'amata ai testi di proposta petrarcheschi ci offre una moralizzazione integrale di tutti i *fragmenta* del Canzoniere (anche di quelli in cui la voce lirica femminile dovrebbe essere irrimediabilmente assente, noterà argutamente due secoli dopo Pellegrina Bongiovanni, lamentando l'occultamento di un sincero posizionamento di genere)<sup>20</sup>. E a quest'ultima operazione di travestimento spirituale del dettato poetico petrarchesco Colao sembra guardare anche per alcune soluzioni stilistiche e tematiche di riscrittura.

Vediamo, ad esempio, il caso del *fragmentum* incipitario, riscritto da Colao in più redazioni secondo modalità differenti di trattamento dell'ipotesto che rivelano comunque la volontà della poetessa friulana di affermare un'autonoma identità autoriale:

*Voi che in queste mie rime udite il suono  
Del sublime Toscano in altro amore  
Fuggir v'esorio il giovenil errore,  
Mentre sperar si può dal Ciel perdonò.  
In debil voce e stil, piango e ragiono,  
E profonda cagion ha il mio dolore;  
Che in vana speme ho già nudrito il core  
E fatto abuso del celeste dono.  
E ben ei vede come al popol tutto  
Favola vien col tempo (onde sovente  
Meco sola pensando mi vergogno)  
Chi dal suo vaneggiar spera buon frutto:  
Però si de' conoscer chiaramente  
Che quanto piace al mondo è breve sogno.*

Qual più soave e più leggiadro suono  
Bramar potrebbe un generoso core,  
Se ne lo stil d'ogn'altro il più migliore  
La Divina harmonia s'udisse e il tuono.  
Così, Donne gentil', s'a voi ragiono  
E scuopro la cagion del mio dolore,  
Le lagrime, i sospir', l'esca d'amore,  
Bramo lodiate in Dio tal grazia e dono,  
Che contra noi vedendo il popol tutto  
Con l'arme di quel empio, onde sovente  
Siam vinte, tra me stessa meco mi vergogno,  
Poi che'l seme, qual rende un sì vil frutto,  
Son le bellezze ornate inutilmente,  
Ch'appariscon di fuor qual ombra e sogno.

<sup>20</sup> Cfr. P. BONGIOVANNI, *Risposte a nome di Madonna Laura alle Rime di Messer Francesco Petrarca in vita della medesima*, a cura di T. CRIVELLI e R. FEDI, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2014, p. 5: «Spedita dalla primiera parte, m'inoltrai a rispondere alla seconda [...]. Ma ne intralasciai il proseguimento per due forti ragioni. La prima si fu, che io non trovava quel verisimile tanto necessario alla Poesia, nel far che una Defonta rispondesse ad uom vivo. L'altra non mi parve di minor peso. Agli spiriti separati dal corpo non convengono tutti quegli affetti che li travagliano racchiusi nella carne. Quindi le risposte di m. Laura verrebbero tutte di un tono, e sarebber puri ascetismi».

Due testi tràditi dal *corpus* principale del codice trevigiano e dal manoscritto di Vittorio Veneto testimoniano una lezione più fedele all'originale petrarchesco (che chiamerò versione A), mentre la riscrittura del sonetto rinvenibile tra i fogli sciolti del codice di Treviso (versione B) propone una versione più libera e che meglio esplicita la mediazione del testo attribuito a Stefano Colonna. La riscrittura di quest'ultimo autore non ci offre, qui come altrove, un reale sonetto di risposta di Laura a un testo di proposta di Petrarca, bensì la semplice riconfigurazione grammaticale della voce che pronuncia il medesimo messaggio lirico. Il convitato di pietra della grande palinodia incipitaria – con cui Petrarca sottopone a profonda revisione la propria esperienza esistenziale, rivelandone proletticamente lo statuto di «errore», «vergogna» e «sogno» prima ancora di analizzarne tutta la complessità psicologica e morale – prende sì parola ma lo fa solo per esprimere in prima persona le medesime istanze dell'amante poeta, riconoscendo a sua volta la contrapposizione tra il «verace amore» celeste e quello terreno, per cui lei stessa divenne vergognosa «favola al vulgo», e soprattutto chiedendo perdono per aver tratto l'amante «in amoroso errore» (evidenti sono le implicazioni valoriali negative del complemento «per me»):

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
 di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
 in sul mio primo giovenile errore  
 quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:  
 del vario stile in ch'io piango e ragiono,  
 fra le vane speranze e 'l van dolore,  
 ove sia chi per prova intenda amore,  
 spero trovar pietà, nonché perdono.  
 Ma ben veggio or sí come al popol tutto  
 favola fui gran tempo, onde sovente  
 di me mesdesmo meco mi vergogno;  
 e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
 e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente  
 che quanto piace al mondo è breve sogno.

[Petrarca, *Rvf* 1]

*Donne gentil'*, che de' sospiri il suono  
 In rime udite, ove nudrisce il core  
 Chi *per me* vive in amoroso errore,  
 Lungi da quel camin dov'hor i' sono.  
 Col *basso e vario stil* in cui ragiono,  
 Fra l'humane miserie e 'l van dolore,  
 Vi rappresento quel *verace amore*,  
 Dal qual ha l'alma il ciel, non pur perdono.  
 Indi si specchia l'universo tutto,  
 Indi ne vien che nel pianto sovente  
*Di me* favola al vulgo *mi vergogno*.  
 E ch'al gustar del suo celeste frutto  
*Mi riconosco, pento*, e chiaramente  
 Veggio ch'ombra è la vita, e'l mondo sogno.

[S. Colonna, *Risposte* 1. *Voi ch'ascoltate*]<sup>22</sup>

<sup>21</sup> La versione A della riscrittura di *Rvf* 1 compare nella sezione principale del codice 3125 della biblioteca comunale di Treviso in tre redazioni alle cc. 45r, 55v e 60r, nonché nel manoscritto 683 della biblioteca comunale di Vittorio Veneto alla c. 115. La versione B è invece tràdita dall'appendice di carte sciolte del manoscritto trevigiano, alle cc. 24r-v.

La configurazione penitenziale della Laura-agens, condotta strategicamente per voce di una apparente Laura-auctrix, risponde a una chiara funzione esemplificatrice, dal momento che Laura stessa autolegittima il proprio statuto dimesso e subalterno (cui si addice, come naturale, un «basso e vario stil») di fronte a quel pubblico di «Donne gentil'» che a metà Cinquecento rappresenta il lettore ideale di Petrarca e del petrarchismo; un pubblico che dunque delimita e qualifica il generico «Voi» dell'ipotesto e che trova un rappresentante implicito nella dedicataria dell'opera, Vittoria Farnese, invocata però nella lettera prefatoria di Pietro Antonio Miero solo come «Vittoria, moglie diletta dello eccellentissimo signor, il signor Guidubaldo dalla Rovere»<sup>23</sup>.

Anche Colao è parte integrante di quel soggetto collettivo femminile individuato nella formula «Donne gentil'», e a esso la scrittrice friulana rivolge in modo più o meno esplicito il proprio canto. Pur nella maggior fedeltà al dettato ipotestuale, la versione A della riscrittura di *Rvf* 1 testimonia la piena assunzione di un ruolo autoriale da parte della scrittrice friulana, che riconosce il carattere trasformazionale della relazione tra la propria poesia («in queste mie rime») e quella di Petrarca («il suono | del sublime Toscano»). Il «suono dei sospiri» è dunque qui ridotto al «suono» della ripresa delle parole-rima che gestisce la dinamica intertestuale tra Petrarca e Colao; o più genericamente all'eco memoriale del modello stilistico e tematico del Canzoniere, di cui le *Rime* di Colao ci offrono un'esecuzione, una *performance* interpretativa e correttiva. Affermando tutta la legittimità di un'indipendente soggettività lirica, per quanto rispettosa dei modelli maschili («In debil voce e stil, piango e ragiono»), Colao attualizza entro la propria femminile esperienza di vita «il giovenil errore» di chi, indipendentemente dal *gender*, ha preferito l'amore sensuale a quello rivolto a Dio, la contemplazione della creatura a quella del creatore («fatto abuso del celeste dono»), e ora chiede perdono di ciò. L'elaborazione stilistica della prima quartina della versione A rivela da subito l'investimento di Colao in questo progetto poetico. L'iperbato, la doppia inarcatura, l'inversione delle parole-rima partecipano alla costruzione di una

---

<sup>22</sup> [S. COLONNA], *I sonetti, le canzoni et i triumphi di m. Laura in risposta di m. Francesco Petrarca per le sue rime in vita di lei*, Venezia, Comin da Trino, 1552, c. 4r (corsivi miei).

<sup>23</sup> [COLONNA], *I sonetti, le canzoni et i triumphi di m. Laura in risposta di m. Francesco Petrarca per le sue rime in vita di lei*, cit., c. Ajjr (corsivo mio).

sintassi che alimenta l'ambiguità del sintagma «in altro amore»; esso può indicare tanto l'amore profano cantato dal «sublime Toscano» ('la poesia di Petrarca incentrata su un amore differente dal mio') quanto l'amor sacro verso cui Colao esorta il proprio pubblico a cercar scampo dal «giovanile errore» ('vi esorto a fuggire il giovanile errore verso un altro tipo di amore').

Presentato qui ancora in forma indistinta, tale pubblico si qualifica nella versione B della riscrittura di Colao, e lo fa proprio attraverso la ripresa del sintagma vocativo «Donne gentil'» che, oltre a comparire nel testo di Stefano Colonna, ricordo essere anche l'appellativo con cui Bembo designa Vittoria Colonna nel sonetto 138 a Paolo Giovio:

Perché lo stil omai non rivolgete  
a questa, novo in terra e dolce mostro,  
donna gentil, che non di perle e d'ostro  
ma sol d'onor e di virtute ha sete?<sup>24</sup>.

A questo soggetto collettivo femminile Colao indirizza una nuova esperienza poetica che, assimilato il modello formale petrarchesco («lo stil d'ogn'altro il più migliore»), intende andare oltre il dettato lirico del Canzoniere (qui significativamente disatteso nei suoi versi più memorabili) e offrire una salvifica sintesi poetica della grazia («harmonia») e della fermezza («tuono») della parola divina. Sembra riecheggiare in questi versi la riflessione di Gabriele Fiamma nell'avviso *A' lettori* delle sue *Rime spirituali* circa la necessità di rinnovare la lirica moderna (sulla scorta dell'*exemplum* di Vittoria Colonna, come si evince dalla dedica a Marcantonio Colonna), riconoscendone ed esplicitandone l'originaria natura di discorso sacro:

Il qual pensier mio mi ha da un tempo in qua stimolato tanto che, intermettendo in gran parte gli altri studi, mi son dato a far questo libro di *Rime spirituali*, nelle quali [...] io torno la Poesia [...] al suo principio. Percioché quest'arte non fu trovata anticamente a fin che fossero honorati o più tosto adulati i principi per la vaghezza sua; o perché fossero cantati gli amori lascivi di questo e di quell'altro errante intelletto; ma accioché a Dio

---

<sup>24</sup> P. BEMBO, *Rime* 138, 5-8, in ID., *Prose della volgar lingua-Gli Asolani-Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, Utet, 1968, p. 619.

creatore e conservatore nostro si rendessero le devute grazie, chiamando con l'armonia del dir Poetico il popol rozo a fargli onore e ad imparare il vero culto di sua Maestà<sup>25</sup>.

L'evoluzione del modello petrarchista, seguito sul piano estetico ma non su quello ideologico, è peraltro ricercata nelle *Rime* di Colao attraverso un corpo a corpo con tale modello, in cui la scrittrice friulana chiama il proprio pubblico a rispecchiarsi nell'esemplare confessione lirica di chi come lei, pur costantemente attaccata da Cupido, ha compreso tutta la vergogna di un cedimento alle vanità terrene. Come in molta lirica religiosa anche in Colao l'argomentazione poetica adotta dunque il modello penitenziale; diversamente da altri 'Petarca spirituali', però, le *Rime* di Colao sviluppano tale modello per voce di un meno stereotipato soggetto poetico, un io lirico femminile accostabile, per predisposizione all'indagine introspettiva, a quella sublime figura di Laura *meditans* incastonata a cammeo da Petrarca nel *fragmentum* 100 ed evocata da Colao nella versione A della riscrittura incipitaria («meco sola pensando mi vergogno»):

Quella fenestra ove l'un sol si vede,  
quando a lui piace, e l'altro in su la nona;  
e quella dove l'aere freddo suona  
ne' brevi giorni, quando borrea 'l fiede;  
e 'l sasso, ove a' gran dí pensosa siede  
madonna, e *sola seco si ragiona*,  
con quanti luoghi sua bella persona  
coprí mai d'ombra, o disegnò col piede;  
e 'l fiero passo ove m'agiunse Amore;  
e la nova stagion che d'anno in anno  
mi rinfresca in quel dí l'antiche piaghe;  
e 'l volto, e le parole che mi stanno  
altamente confitte in mezzo 'l core,  
fanno le luci mie di pianger vaghe.

[Petrarca, *Rvf* 100 (corsivo mio)]<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> G. FIAMMA, *Rime spirituali*, Venezia, de' Franceschi, 1575, c. A5v. Cfr. a proposito P. ZAJA, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. ARDISSINO, e E. SELMI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 235-292, in part. p. 239: «Il Fiamma, dunque, inquadra il suo rapporto con Petrarca all'interno di una prospettiva per così dire progressiva, o evolutiva, che si concreta in un sostanziale riconoscimento del valore estetico dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma conduce necessariamente a una posizione antitetica sul piano ideologico. Un'antitesi che in sostanza, come vedremo, costituisce il vero asse portante del suo libro e che si traduce di fatto in una radicale inversione di rotta: per rinnovare e legittimare la lirica moderna, infatti, è necessario tornare alle origini, ripristinare la sua funzione eminentemente religiosa».



L'insolita immagine petrarchesca dell'amata pensierosa, che passa quasi inosservata tra le prevalenti identità di Laura (la *domina* distante e spietata, il frantumato riflesso corporeo di una bellezza ideale, e la donna angelicata che funge da guida celeste), pare dunque esser stata còlta dalla scrittrice friulana quale più efficace prototipo per plasmare il soggetto finzionale femminile della propria poesia e rivendicarne un'autonomia di pensiero e una specularità d'azione rispetto all'*auctor* e *agens* maschile dell'ipotesto. Nell'inevitabile (anzi ricercato) confronto con quest'ultimo, Colao non sembra infatti patire alcuna angoscia dell'influenza e tradisce talora una maggior libertà rispetto agli altri autori di travestimenti spirituali.

Prendiamo, ad esempio, il caso del *fragmentum* 5 in cui il mirabile *nomen* di Laura si dissemina come un ipogramma nel tessuto della parola poetica<sup>27</sup>. Malipiero e Stefano Colonna scelgono di misurarsi con Petrarca nella soluzione compositiva dell'*interpretatio nominis*, e con esiti di differente valore correggono il nome di Laura in quelli di Maria e Gesù. Colao opta invece per la tematizzazione dell'atto stesso di invocazione divina attraverso la rappresentazione di un moto meditativo rivolto verso la «scorta del vero amore», ossia la Vergine. La significativa variazione «movo i sospiri» in «movo la mente» segnala il dominio tutto interiore di questa *imitatio Mariae* che, proprio come nell'illustre precedente (e forse modello) di Vittoria Colonna, è anche riconoscimento di una solitudine e di una fragilità tutte umane di fronte al mistero divino<sup>28</sup>. Disattendendo una pedissequa imitazione dell'ipotesto, Colao afferma la piena legittimità di dar libero sfogo espressivo al «celeste ardore» indotto da tale contemplazione estatica, e fa ciò nonostante i moniti altrui a un'inadeguatezza del suo canto («ancor che io senta dirmi: “Il farle onore | è d'altri omeri soma, che da' tuoi”»), quasi una risposta al finale della riscrittura di Stefano Colonna: «Se pur vostra bontà non si disdegna | Che d'un arbor ch'in ciel ha stesi i rami | Parlarne mortal donna ardita vegna»):

---

<sup>26</sup> Su questo *fragmentum* petrarchesco si veda S. STROPPA, *Composizione di luogo con donna che pensa. Lettura di «Rvf» 100*, «Per Leggere», VIII, 2008, 14, pp. 5-24.

<sup>27</sup> Sull'intertestualità come fenomeno paragrammatico cfr. J. KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 144-170.

<sup>28</sup> Di questa solitudine c'è forse rappresentazione nei tentativi, propri di molta letteratura spirituale a tema mariano, di «isolare la figura dell'anima orante, assorta in se stessa di fronte a una pienezza di luce e maestà che è il rovescio supremo della sua fragilità e del suo dolore» (FORNI, *Vittoria Colonna, la «Canzone alla Vergine» e la poesia spirituale*, cit., p. 70).

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,  
 e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,  
*laudando* s'incomincia udir di fore  
 il suon de' primi dolci accenti suoi.  
 Vostro stato *real*, che 'ncontro poi,  
 raddoppia a l'alta impresa il mio valore;  
 ma: – *Taci* – grida il fin – che farle onore  
 è d'altri omeri soma che da' tuoi –.  
 Così *laudare* e *reverire* insegna  
 la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,  
 o d'ogni reverenza e d'onor degna:  
 se non che forse Apollo si disdegna  
 ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami  
 lingua mortal presuntuosa vegna.

[Petrarca, *Rvf* 5]

Quand'io movo i sospiri a chiamar voi,  
 Vergine, il nome che l'eterno Amore  
 Vi die', *magnificando*, fa uscir fuore  
 il suon de' primi dolci accenti suoi.  
 Lo stato *ricco* vostro incontro poi,  
 Che raddoppia a l'impresa il mio valore;  
 Ma il fin: – *ah* – grida – come farle onore  
 Presumono gli inetti sensi tuoi? –  
 E pur *magnificar* me invita e insegna  
 La voce stessa, e fa ch'ogni hor vi chiami  
 O d'ogni *riverenza* e d'onor degna.  
 E so che 'l vostro cor non si disdegna,  
 Che senza *aver* di lauro i verdi rami,  
 Lingua mortal in vostra laude vegna.

[Malipiero, *Petrarcha spirituale* 5]<sup>30</sup>

Quand'io, Signor, mi muovo a chiamar voi  
 Dal nome, ch'ho nel cor del vostro amore,  
*G* s'incomincia et *E* sentir di fuore  
 Con e sonori e gravi accenti suoi.  
 E poste l'un e l'altra insieme poi,  
*Sù* grida il fine, e desta il mio valore.  
 Leva, anima, che fai? Dagli honore,  
 Che questo è carico degli homeri tuoi.  
 Così levarmi e riverirvi insegna  
 La voce stessa ognor che *Gesù* chiami,  
 O sola pianta d'ogni laude degna.  
*Se pur vostra bontà non si disdegna*  
*Che d'un arbor ch'in ciel ha stesi i rami*  
*Parlarne mortal donna ardita vegna.*

[S. Colonna, *Risposte* 5. *Quando io movo*]<sup>29</sup>

Quando io *movo la mente a invocar voi*,  
 Alma mia duce, e scorta al vero amore,  
 Sempre mi vien da voi forza, e valore,  
 Che al suon mi porta degli accenti suoi.  
*Se il Sol degli occhi vostri io miro poi*,  
*Tutta m'infiammo di celeste ardore*,  
*Ancor che io senta dirmi: «Il farle onore*  
*È d'altri omeri soma, che da' tuoi».*  
 Pur a seguir quel sommo ben m'insegna  
 La voce istessa, e fa che ognor voi chiami,  
 O d'ogni riverenza e d'onor degna.  
 Così chiamarvi ogn'altro non si sdegna,  
 Anzi sua speme appoggia a' vostri rami,  
 Come a sola avvocata, che in Ciel regna.

[Colao, *Rime*]<sup>31</sup>

La stretta connessione tra la dismisura del trasporto emotivo prodotto durante l'atto quasi mistico di contemplazione («io miro ... tutta m'infiammo») e la necessità vitale di una sua espressione in forma di preghiera costituisce del resto la più compiuta correzione, da parte di Colao, all'*impasse* su cui si fonda l'intero discorso lirico

<sup>29</sup> [COLONNA], *I sonetti, le canzoni et i trionfi di m. Laura in risposta di m. Francesco Petrarca per le sue rime in vita di lei*, cit., c. 5r (corsivi miei).

<sup>30</sup> G. MALIPIERO, *Il Petrarcha spirituale*, Venezia, Marcolini, 1536, c. 10r (corsivi miei).

<sup>31</sup> Riporto la redazione del testo secondo la versione che compare a stampa in BERGALLI, *Componenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, cit., p. 1 (corsivi miei). La stampa accoglie le correzioni riportate, nel *corpus* principale del codice trevigiano (cc. 45v-46r e 60r), alle due versioni della presente riscrittura.

petrarchesco. Mi riferisco all'ossimorica, paradossale *fluctuatio animi* tra il desiderio di possedere Laura e di fuggire dal suo dominio, *fluctuatio* che s'incarna nell'incapacità e/o nella non-volontà dell'io lirico petrarchesco di conservare e ordinare – e dunque comprendere, illustrare, cantare – i *frammenti* memoriali dell'amata *sparsi*, senza soluzione di continuità, nel paesaggio fenomenico esterno e nella propria interiorità psichica. Alla messa in scena di una situazione di solitudine e stallo vengono contrapposti in Colao l'urgente desiderio di dire, e la fede nel fondamentale aiuto divino. Paradigmatica in tal senso è la riscrittura del *fragmentum* 20:

*Sì mi sprona il desir che più non taccia,  
 Vergine eccelsa, tua bellezza in rima,  
 E dica come simil non fu prima  
 A te, né sarà mai, che tanto piaccia.  
 Ma tal peso non è da umane braccia,  
 Né opra da pulir con nostra lima,  
 E chi per te lodar sua forza estima,  
 Nell'operazion tutto si agghiaccia.  
 Però, se a dir di Te mie labbra apersi,  
 Fu perché tanto abbondi nel mio petto,  
 Non che per me salir possa tant'alto.  
 Se la mano alla penna in scriver versi  
 Porrò, dal tuo bel lume il mio intelletto  
 Sarà soccorso con benigno assalto<sup>32</sup>.*

Valida testimonianza della persistenza della fortuna di Vittoria Colonna anche in età post-tridentina, nonché del valore di legittimante modello stilistico e tematico riconosciuto alla sua esperienza lirica di matrice spirituale, possiamo accostare il testo di Colao al quarto sonetto delle *Rime spirituali* della Marchesa per la comune ripresa della sequenza rimica *rima:prima:lima:estima* e l'elaborazione del motivo della scrittura poetica quale reazione alla sovrabbondante presenza del divino nell'umano; ma anche al sonetto 53 della medesima raccolta per la dialettica tra ardore dell'ispirazione ed estrema difficoltà del canto di lode:

S'in man prender non soglio unqua la *lima*  
 del buon giudizio, e, ricercando intorno

Vorrei che 'l vero Sol, cui sempre invoco,  
 mandasse un lampo eterno entro la mente,

<sup>32</sup> Riporto la redazione del testo secondo la versione che compare a stampa in BERGALLI, *Componenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, cit., p. 3 (corsivi miei). La stampa accoglie le correzioni riportate, nel *corpus* principale del codice trevigiano (c. 49r), all'unica versione della presente riscrittura.

con occhio disdegnoso, io non adorno  
né tergo la mia rozza incolta *rima*,  
nasce perché non è mia cura *prima*  
procacciar di ciò lode, o fuggir scorno,  
né che, dopo il mio lieto al ciel ritorno,  
viva ella al mondo in più onorata *stima*;  
*ma dal foco divin, che 'l mio intelletto,*  
*sua mercé, infiamma, convien ch'escan fore*  
*mal mio grado talor queste faville;*  
e s'alcuna di lor un gentil core  
avien che scaldi mille volte e mille  
Ringraziar debbo il mio felice errore<sup>33</sup>.

e non sì breve raggio che sovente  
la va girando intorno a poco a poco,  
ma riscaldasse il cor quel santo foco  
che serba dentro in sé viva ed ardente  
fiamma, e queste faville tarde e lente  
m'ardessero molto in ogni tempo e loco.  
*Lo spirito è ben dal caldo ardor compunto,*  
*e sereno dal bel lume il desio,*  
*ma non ho da me forze a l'alta impresa.*  
deh, fa', Signor, con un miracol, ch'io  
mi veggia intorno lucida in un punto  
e tutta dentro in ogni parte accesa<sup>34</sup>!

In Colao non rimane traccia del sentimento di vergogna suscitato nell'io lirico petrarchesco (ma anche in quello di Malipiero: «Vergognando talor ch'ancor si taccia») dal silenzio poetico che lo squilibrio tra eccellenza dell'oggetto di lode (Laura o Cristo) e potenzialità del cantore va a imporre:

Vergognando talor ch'ancor si taccia,  
donna, per me vostra bellezza in rima,  
*ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima,*  
tal che null'altra fia mai che mi piaccia.  
*Ma trovo peso non da le mie braccia,*  
né ovra da polir colla mia lima:  
però l'ingegno che sua forza estima  
ne l'operazion tutto s'agghiaccia.  
*Più volte già per dir le labbra apersi,*  
poi rimase la voce in mezzo 'l pecto:  
*ma qual sòn poria mai salir tant'alto?*  
*Più volte incominciai di scriver versi:*  
*ma la penna e la mano e l'intelletto*  
rimaser vinti nel primier assalto.

[Petarca, *Rvf* 20 (corsivi miei)]

Vergognando talhor ch'ancor si taccia,  
Signor, per me tua gran bontade in rima,  
Vorrei narrar come sei causa prima,  
Tal ch'altro oggetto non fia che mi piaccia.  
*Ma trovo peso non de le mie braccia,*  
Non opra da polir con la mia lima;  
Però l'ingegno, che sua forza estima,  
Ne l'operazion tutto s'agghiaccia.  
*Più volte già per dir, le labra apersi,*  
Poi rimase la voce in mezzo 'l petto.  
*Ma qual suon poria mai salir tant'alto?*  
*Più volte incominciai di scriver versi,*  
*Ma la penna e la mano e l'intelletto*  
Rimaser vinti nel primier assalto.

[Malipiero, *Petrarcha spirituale* 18]<sup>35</sup>

Con maggior originalità rispetto al precedente di Malipiero, Colao decide infatti di smontare l'impalcatura logico-retorica del modello – quel *patiner sur place* garantito

<sup>33</sup> V. COLONNA, *Rime. Rime spirituali* 4, a cura di A. BULLOCK, Bari, Laterza, 1982, p. 87 (corsivi miei). Non va forse dimenticato che Colonna stessa è autrice di una riscrittura di Petrarca, attraverso al tecnica dell'intarsio centonario, nel sonetto 15 delle *Rime amorose* («Occhi miei oscurato è il nostro sole»). Su questa esperienza poetica si veda F. ERSPAMER, *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, cit., pp. 463-495.

<sup>34</sup> COLONNA, *Rime. Rime spirituali* 53, cit., p. 111 (corsivi miei).

<sup>35</sup> MALIPIERO, *Il Petrarcha spirituale*, cit., c. 13v (corsivi miei).

dalle ripetute correlazioni contrastive: «ricorro...Ma...Più volte...ma...Più volte...ma» – e di riorganizzare il discorso intorno a un desiderio di fare poesia in lode della Vergine («Sì mi sprona il desir che più non taccia») che nelle terzine non trova più a ostacolarlo l'amplificazione del motivo dell'inadeguatezza delle «umane braccia», bensì a supportarlo la percepita contiguità con l'oggetto di lode («perché tanto abbondi nel mio petto»). Come spesso accade nei sonetti petrarcheschi, spetta a una congiunzione avversativa (qui il «Però» del v. 9) marcare il cambio di prospettiva della riflessione poetica tra le quartine e le terzine: al ricordo paralizzante di Laura subentra dunque la presenza salvifica di Maria, e al vorrei-ma-non-posso la risoluta scelta della (ri)scrittura. Sicché la naturale connessione ispirativa intelletto-mano-penna può ricominciare a funzionare («Se la mano alla penna in scriver versi | porrò, dal tuo bel lume il mio intelletto | sarà soccorso con benigno assalto»).

Conformemente a quanto constatato nelle altre riscritture spirituali del Canzoniere, la revisione dell'ipotesto petrarchesco passa anche attraverso una riconfigurazione del concetto di spazio. Un terreno di confronto ideale è senza dubbio il *fragmentum* 35, sonetto di svolta fra un'idea di poesia debitrice dei classici e dell'esperienza stilnovista e un'idea della poesia come progressiva interiorizzazione della tematica amorosa; questo testo partecipa fin dalla prima forma alla sede d'apertura del *liber fragmentorum* e offre una rappresentazione dell'idea di solitudine come autoesclusione dal consorzio umano<sup>36</sup>:

Solo e pensoso i più deserti campi  
vo mesurando a passi tardi e lenti,  
e gli occhi porto per fuggire intenti  
ove vestigio uman l'arena stampi.  
Altro schermo non trovo che mi scampi  
dal manifesto accorger de le genti,  
perché negli atti d'alegrezza spenti  
di fuor si legge com'io dentro avampi:  
sí ch'io mi credo omai che monti e piagge  
e fiumi e selve sappian di che tempre  
sia la mia vita, ch'è celata altrui.  
Ma pur sí aspre vie né sí selvagge

Solo e pensoso i più deserti campi  
Vo misurando a passi tardi e lenti,  
E gli occhi porto per fuggire intenti  
Ove vestigio human la rena stampi.  
Altro schermo non trovo, che mi scampi  
*Dal vano error de le volgari genti,*  
Se non che i spirti fuor mostrando spenti,  
Dentro di casto amor il cor avampi.  
*Mentre errando andai per monti e piagge,*  
*Fu la mia vita di sí amare tempre,*  
Ch'una tal sorte mai non fu in altrui.  
Ma ad hor constante in cose aspre e selvagge

<sup>36</sup> Per una lettura comparata delle versioni di questo *fragmentum* offerte da Malipiero, Colonna e Bongiovanni si veda R. FEDI, *Sole e pensosi. Censura, parodia, fortuna di un sonetto petrarchesco (RVF XXXV)*, «Lingua e stile», XXVI, 1991, 3, pp. 465-481.

cercar non so, ch'Amor non venga sempre  
ragionando con meco, e io con lui.

[Petrarca, *Rvf* 35]

Mi rende di Iesu l'amor, che sempre  
Sta meco fermo, et io lieto con lui.

[Malipiero, *Petrarcha spirituale* 28]<sup>37</sup>

In Malipiero assistiamo alla fedele conservazione dell'ipotesto nella parte narrativa iniziale, al fine di attivare la memoria poetica del lettore e alimentarne un orizzonte d'attesa poi frustrato, al v. 5, dall'immissione delle ideologiche *keywords* «vano error» e «volgari genti»: la banalizzazione del dettato introspettivo petrarchesco (con la fuga dal consorzio umano trasferita su un puro piano metaforico) serve però in Malipiero a stigmatizzare la figura dell'io lirico perso in un vagare che è la finta soluzione ai suoi roveli interiori. Nelle *Risposte di madonna Laura* il simulato io lirico femminile trasferisce su di sé l'identificazione con la figura mitica del solitario e giustifica la sua autoesclusione dal consorzio umano come necessaria fuga dai vizi del mondo terreno:

Per monti, colli, boschi, valli e campi  
Con l'alma pronta e passi fermi e lenti,  
Con gli occhi lagrimosi al ciel intenti,  
Ch'a pena veggio dove l'orme stampi,  
Perché luogo non ho nel qual mi scampi  
Dal periglioso viver de le genti,  
Sola vo con pensier di gioia spenti,  
Fuor dimostrando quanto dentro avvampi.  
Onde che d'ogni intorno rivi e piagge  
Omai conoscer posson di che tempore  
A me sia vita per fuggir altrui.  
Né strade i' so pensar tanto selvagge,  
O mio Signor, che travagliando sempre  
Meco non venga il mondo et io con lui.

[S. Colonna, *Risposte* 35. *Solo e pensoso*]<sup>38</sup>

Solo sperando, i suoi fecondi campi  
Solca l'agricoltore a passi lenti,  
E gli occhi fermi tien, mirando intenti  
Come l'aratro suo la terra stampi.  
Così del mio bel Sole i chiari lampi  
Miro, bench'io mi trovi tra le genti;  
E tanto sono i sensi miei contenti  
Che il cor d'un dolce foco par che avvampi.  
Onde per tal diletto e monti, e piagge  
E fiumi, e selve, e le più chiare tempore  
Seguir mi piace, e quanto sprezza altrui.  
E quelle vie, stimate aspre e selvagge,  
Soavi e piane si mostrasser sempre,  
Che il mio Lume stia meco, et io con Lui.

[Colao, *Rime*]<sup>39</sup>

In Colao invece la situazione narrativa dell'ipotesto e degli altri ipertesti varia considerevolmente, poiché la solitudine viene presentata come una conquista interiore del soggetto lirico femminile e devoto, che affidandosi con la meditazione a Dio riesce a

<sup>37</sup> MALIPIERO, *Il Petrarcha spirituale*, cit., c. 16r (corsivi miei).

<sup>38</sup> [COLONNA], *I sonetti, le canzoni et i triumphs di m. Laura in risposta di m. Francesco Petrarca per le sue rime in vita di lei*, cit., c. 18v (corsivi miei).

<sup>39</sup> Riporto la redazione del testo secondo la versione che compare a stampa in BERGALLI, *Componenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, cit., p. 4 (corsivi miei). La stampa accoglie le correzioni riportate, nel *corpus* principale (cc. 54v-55r) e nella sezione di fogli sciolti (c. 4v) del codice trevigiano, alle due versioni della presente riscrittura.

sentirsi felicemente sola anche entro il consorzio umano e ad affrontare con gioia qualsiasi pericoloso cammino: come l'intensità estatica della meditazione («Miro...par che avvampi») consente alla Colao-agens di sentirsi sola con Dio nonostante si «trovi tra le genti», così la stessa esperienza di preghiera annulla invece la sensazione di solitudine del soggetto immerso in un paesaggio da altri disprezzato e da lei stimato «soave e piano» (e si veda ancora il dialogo con Stefano Colonna).

L'espressione poetica della solitudine viene qui pienamente riconfigurata in senso cristiano come occasione di ascesi contemplativa, e forse la spiazzante similitudine d'apertura (con tutta la sua memoria evangelica) vale proprio da immagine mentale che guida la meditazione del soggetto lirico. All'agricoltore solitario, che osserva i solchi dei propri campi con la speranza di veder presto sorgere da essi il frutto del duro lavoro (già di per sé memoria evangelica dotata di un articolato *pedigree* iconografico), corrisponde l'io lirico che, nella solitudine della contemplazione di Cristo crocifisso, fissa il proprio sguardo nelle ferite del suo corpo passionato, quasi solchi da cui dovrebbe germogliare nuova vita, o anche occhi, sorgenti di luce, in cui rispecchiarsi per interrogare la propria memoria. I «chiari lampi» di Colao guardano, con ogni probabilità, alla «vera ed invisibil luce» che «fra l'aperte sue piaghe a noi traluce» del sonetto spirituale 61 di Vittoria Colonna, e partecipano forse dell'«intrinsechezza» di costei «con moduli espressivi, tematico-lessicali, ochiniani e della spiritualità valdesiana»<sup>40</sup>. Non diversamente, la sovrapponibilità tra le immagini della ferita e del solco consente di affiancare la similitudine di Colao alla chiusa del sonetto spirituale 74 della stessa Colonna, dove la «piaga» offerta all'incredulo Tommaso si riflette nel «ciel a lui ... aperto» e nell'«orma» lasciata ad ogni fedele.

Poi che la *vera ed invisibil luce*  
 n'apparve chiara in Cristo, ond'or per fede  
 l'eterna eredità, l'ampia mercede  
*fra l'aperte Sue piaghe a noi traluce,*  
 qual scorta infida e vano error ne 'nduce  
 a por su l'alta gloriosa sede  
 de l'alma il senso, che sol ombra vede,  
 lasciando il vero Sol, ch'al Ciel conduce,  
 la cui virtù *con l'orma e con l'exempio,*

A la durezza di Tomaso offerse  
 il buon Signor *la piaga*, e tai li diede  
 ardenti rai ch'a vera ed umil fede  
 l'indurato suo cor tosto converse.  
 L'antica e nova legge li scoverse  
 in un momento, ond'ei si vide erede  
 del Ciel, dicendo: «è mio ciò ch'EI possede!  
 Sì, è Quel mio che tanto ben m'aperse!».  
 Ond'EI li disse poi: «Maggior è il merto

<sup>40</sup> G. BARDAZZI, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, «Italique», IV, 2001, pp. 62-101, cit. a p. 86.

con la moderna istoria e con l'antica,  
ne chiama a sprona al dextro ed erto calle?  
Ma questo labirinto obliquo ed empio,  
che porta sempre in più profonda valle  
il cieco veder nostro ognora intrica<sup>41</sup>.

di creder l'invisibile per quella  
virtù che non ha in sé ragione umana».  
*Il Ciel fu a lui col bel costato aperto;*  
*a noi la strada assai più corta e piana,*  
*per fede, di trovar l'orma Sua bella<sup>42</sup>.*

All'interno del discorso sacro cinque-secentesco, e in specie nella lirica spirituale, l'immagine delle stimate si presenta, del resto, nella forma di un concetto sintetico che per valore e finalità stratifica in sé più variazioni figurali dell'idea di segno, e si offre quale espressione privilegiata del duplice registro metaforico della memoria (come scrittura e come spazio) nonché come occasione di testualizzazione del corpo e della realtà fenomenica<sup>43</sup>. Pur mantenendo lo schema ipotestuale del dialogo interiore tra due stati dell'Io lirico (passionale e razionale), la riscrittura del *fragmentum* 242, ad esempio, sostituisce il generico «colle», che distante ospita Laura, con il colle del Golgota dominato dal «segno» della croce e dall'«aperto lago» della ferita cristica, dentro cui viene indirizzato il «cor vago» («Entra tu là, ch'io d'esser qui m'appago»):

- Mira quel *colle*, o stanco mio cor vago:  
ivi lasciammo ier lei, ch'alcun tempo ebbe  
qualche cura di noi, e le ne 'ncrebbe:  
or vorria trar de li occhi nostri un lago.  
Torna tu in là, ch'io d'esser sol m'appago;  
tenta se forse ancor tempo sarebbe  
da scemar nostro duol, che 'nfin qui crebbe,  
o del mio mal partecipe e presago.  
- Or tu ch'hai posto te stesso in oblio  
e parli al cor pur come e' fusse or teco,  
miser, e pien di pensier vani e sciocchi!  
ch'al dipartir dal tuo sommo desio  
tu te n'andasti, e' si rimase seco,  
e si nascose dentro a' suoi belli occhi.

[Petarca, *Rvf*242]

- Mira quel *segno*, o stanco mio cor vago,  
Ivi si pose quel che tanto n'ebbe  
In pregio e stima, e sì di noi gl'increbbe,  
*Che fece del suo sangue aperto lago.*  
*Entra tu là, ch'io d'esser qui m'appago,*  
E come vuol ragion, tempo sarebbe  
Di pianger nostro error, che tanto crebbe  
Quanto fosti partecipe e presago.  
- A te, Donna, convien porre in oblio  
L'ambizion che spesso porti teco -,  
Dice egli - e ' tuoi disdegni vani, e sciocchi.  
Così ti accenderai d'un bel desio,  
Con quella che dal Ciel ne invita seco,  
Se tanto ti diletta suoi begli occhi.

[Colao, *Rime*]<sup>44</sup>

<sup>41</sup> COLONNA, *Rime. Rime spirituali* 61, cit., p. 115 (corsivi miei).

<sup>42</sup> COLONNA, *Rime. Rime spirituali* 118, cit., p. 143 (corsivi miei).

<sup>43</sup> Per la presenza e i significati di questo motivo nella poesia e nell'oratoria sacra cinque-secentesca mi permetto di rinviare ad A. TORRE, *Corpo ferito, memoria aperta*, in *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, a cura di F. BONDI e N. CATELLI, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2009, pp. 183-201.

<sup>44</sup> Riporto la redazione del testo secondo la versione che compare a stampa in BERGALLI, *Componenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, cit., p. 10 (corsivi miei). La stampa accoglie le correzioni riportate, nella sezione di fogli sciolti (c. 5r) del codice trevigiano, all'unica versione manoscritta della presente riscrittura.



Assistiamo qui alle stesse declinazioni figurali della stimate quale fonte di salvezza o quale dimora protetta dell'anima credente che si rinvergono rispettivamente nei sonetti *Penso ch'in ciel, con puri e lieti canti* (*Rime spirituali disperse* 192) e *Ovunque giro gli occhi o fermo il core* (*Rime spirituali* 69) di Vittoria Colonna. In quest'ultimo, in particolare, insistendo sui deittici, la Marchesa plasma la ferite cristiche come autonomo spazio interiore, «sicuro porto» ove l'anima «s'appaga e vive, ivi s'onora | per umil fede, ivi tutta si strugge | per rinnovarsi a l'altra miglior vita»<sup>45</sup>.

Il rinnovamento in una «miglior vita» è reso possibile anche dalla revisione del ricordo della vita passata, e proprio sulle parallele riconfigurazioni della memoria individuale dell'io lirico e della memoria poetica collettiva si gioca gran parte del senso delle operazioni di riscrittura spirituale, anche di quella di Colao. Se la memoria del Petrarca-*agens* è assediata da innumerevoli e resistenti immagini dell'amata, come un «terreno» pieno delle «orme» dei suoi passi (secondo la felice immagine del *fragmentum* 108), la memoria del nuovo soggetto lirico cristiano deve necessariamente riplasmare il proprio spazio memoriale attraverso l'ordinata struttura e le efficaci immagini che Cristo ha lasciato durante la sua Passione, collocando «esempi e norme sante» lungo il «santo giro» della *via crucis* (secondo l'altrettanto felice immagine della relativa riscrittura di Colao):

Aventuroso più d'altro terreno,  
 ov' Amor vidi già fermar le piante  
 ver' me volgendo quelle luci sante  
 che fanno intorno a sé l'aere sereno,  
 prima poria per tempo venir meno  
 un' imagine salda di diamante  
 che l'atto dolce non mi stia davante  
 del qual ho la memoria e 'l cor sì pieno:  
 né tante volte ti vedrò già mai  
 ch' i' non m'inchini a ricercar de l'orme  
 che 'l bel pie' fece in quel cortese giro.  
 Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme,  
 prega, Sennuccio mio, quando 'l vedrai,  
 di qualche lagrimetta, o d'un sospiro.

Avventuroso più d'altro terreno,  
 dove il mio almo Signor fermò le piante,  
 lasciando in quello esempi e norme sante,  
 e 'l tenebroso di chiaro, e sereno.  
 Deh, perché ogni mio senso non vien meno,  
 e mi trasforma, come vero amante,  
 sì ch' altro obbietto non mi stia davante,  
 ma lo spirito sia in lui contento a pieno?  
 Benché non sperì di veder già mai  
 quel sacro monte, pur seguendo l'orme  
 vo con la mente per quel santo giro.  
 E se in cor valoroso amor non dorme,  
 spirito gentile, e tu che leggerai,  
 manda, ti prego, al Ciel qualche sospiro.

<sup>45</sup> COLONNA, *Rime. Rime spirituali* 69, cit., p. 119.

E se il Petrarca-*auctor* chiedeva al destinatario individuato del suo componimento (l'amico Sennuccio del Bene) di piangere e sospirare per Laura, Colao prega gli spiriti gentili che la leggeranno (ossia le «Donne gentili» dell'*incipit*) di condividere il suo cammino «con la mente» al «sacro monte», di levare al cielo un meditativo canto di preghiera, di trasformarsi insomma da lettrici in scrittrici. Come lei stessa aveva fatto di fronte alla poesia di Petrarca. Come Gaspara Stampa auspicava, prima di lei, in quella esplicita riscrittura petrarchesca che è il sonetto proemiale del suo canzoniere, convocando entro la scena del testo la voce della sua lettrice ideale (v. 9: «E spero ancor che debba dir qualcuna...»)<sup>47</sup>. Come a tutte, in fine, aveva insegnato a fare Vittoria Colonna, decidendo di scrivere «ad altrui quel ch'ei sostenne»<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Riporto la redazione del testo secondo la versione che compare nel codice 683 di Vittorio Veneto alla c. 119r (corsivi miei).

<sup>47</sup> Cito dal testo antologizzato in *Liriche del Cinquecento*, a cura di M. FARNETTI e L. FORTINI, Roma, Iacobelli Editore, 2014, p. 240.

<sup>48</sup> V. COLONNA, *Sonnets for Michelangelo. A Bilingual Edition*, 1, v. 8, edited and translated by A. BRUNDIN, Chicago, Chicago University Press, 2005, p. 56; e a commento di questo breve passaggio poetico: «È degno di nota anche il fatto che, all'inizio del manoscritto donato a Michelangelo, l'autrice intenda stabilire una conversazione: ella scrive infatti "ad altrui" (una variante rispetto alle edizioni a stampa del sonetto nelle quali il verso suona "Si ch'io scriva per me") e fa ricorso alla propria esperienza come a uno strumento per comunicare con gli altri» (A. BRUNDIN, *Poesia come devozione: leggere le rime di Vittoria Colonna*, in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M.S. SAPEGNO, Roma, Viella, 2016, pp. 161-175, cit. a p. 165). Su questo codice si vedano: C. SCARPATI, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna nel codice Vaticano donato a Michelangelo*, «Aevum», XXVII, 2004, pp. 693-717; G. BARDAZZI, *Intorno alle rime spirituali di Vittoria Colonna per Michelangelo*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. CREMANTE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 83-105. Nell'attività poetica di Vittoria Colonna si assiste alla progressiva focalizzazione di un Io lirico sulla dimensione dell'interiorità e su una forma nuova di poesia/meditazione/preghiera, che sia grazie all'immediata forte esemplarità della sua figura di laica (che diviene modello devoto e autrice di una poesia che si può configurare come un atto di culto), sia attraverso i canali della cultura della stampa (che contribuivano a depotenziare la divisione tra letteratura d'élite e letteratura di massa) va a definire e alimentare un nuovo pubblico di lettori, aperto alla scrittura delle donne e alla poesia spirituale, che si impone come fenomeno di lunga durata: «La funzionalità e l'utilità culturale del modello offerto da Colonna è dimostrato in maniera sorprendente dal fatto che essa continuò a figurare come esempio positivo anche nella cultura posttridentina. Visti gli stretti legami fra Colonna e pensatori e uomini di Chiesa vicini alla Riforma, si poteva presumere che dopo il Concilio di Trento sarebbe diventata un *exemplum* negativo di come la curiosità intellettuale e spirituale potessero condurre una donna a speculazioni religiose inappropriate. In pratica, però, tutto ciò non sembra essere accaduto. Al contrario, Colonna ha continuato a servire come un modello legittimante per le donne letterate fino alla fine del Cinquecento e oltre» (V. COX, *Vittoria Colonna e l'esemplarità*, in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, cit., pp. 17-56, cit. a p. 21). L'attività di riscrittura spirituale del Canzoniere petrarchesco perseguita con ingegno e costanza da Lucia Colao rappresenta un'ulteriore conferma di tale constatazione.

APPENDICE

Tavola comparativa delle versioni delle riscritture spirituali di Colao presenti nei tre testimoni della sua produzione lirica.

RVF	Ms. 3125, Biblioteca di Treviso (post 1578) R= rilegati S= sciolti	Antologia Bergalli (1726)	Ms. 683, Biblioteca di Vittorio Veneto (post 1732?)
1	R33, R66, R73, S66		1
2	R34 e R65		
3	R35 e R67		36
4	R36 e R75		
5	R37 e R74	1	
6	R38 e R85		66
7	R39	2	
8	R40		67
9	R41		
10	R42		2
11	R43, R76 e S55		
12	R45	3	
13	R46		3
14	R14		
15	R47		
16	R48	5	23
17	R49		68
18	R50		
19	R51		
20	R52	4	
21	R53 e S37		56
22	R54 e S38 (parz.)		
23	R1, R80, R83, R93, S54		Canzone 3
25	R 55	6	
26	R56		
28	R2 e R57		
29	R3, R58, S2, S63 (par.)		Canzone 10
30	R4		
31	R60 e S9		
32	R62 e S11	10	
33	R61 e S10		11
34	R63 e S12		12
35	R64 e S13	7	
36	S14		
37	R5 e R68		Canzone 2
38	S3		39

39	S4	9	
40	R71 e S5	18	
41	S6 e S7		57
42	S8		
44	R73		
45	S80		
46	S81		
47	S82		13
48	S83		
49	R31		
50	R7, R78 e S84		Canzone 1
51	R32		
53	R24 e S79		
54	S57		
61			58
65			16
66	R26 e R81		
69	S35		45
70	R8, R69 e S64	23	
71	R9, R87 e S59 e S77		Canzone 5
72	R10, R88 e S70		Canzone 6
73	R11, R89 e S71		Canzone 7
76			17
79			14
80	R12 e S69		Canzone 4
81			18
85	S62		19
86		8	
87			35
88		17	
89	S36		
90	S1		
91			59
92	S27		46
93			60
94	S31		
95		22	
98		11	
101		12	8
103	S75		9 (2 red.)
105	R84 e R29 (parz.)		
107			55
108			10 (2 red.)
109		13	
110		14	
116			24

119	R13, R86 e S68		Canzone 12
120			25
125	S53		
126	R14		
127	R15		Canzone 9
128	R16 e S58		
129	R17, R70, R77	24	
131	S40		
132	S41		
133	S42		
134	S43	25	
135	R20, R82, R90 e S60		Canzone 8
136	S44		
137	S45		
138	S46		26
139	S47		
140	S48		
141	S49		
143	S50		
145			27
149	S56 e S65		
150	S32		
153	S30		20
154	S33		
161			21
163			6
164			7
167		26	
168	S39		
171			4
172			5
178			22
181			30
182			15
184			31
188			32
190			28
191	S34		44
192	S61		
194			29
196	S28		65
198	S29	21	
201			33
202			34
203			40
205			61

206	S67 (2 versioni) e S76		
207	R22 e S78		Canzone 11
208			41
209			42
211			43
213			47
214	R25		
217			48
222			49
226			50
228			51
231	S21		52
233	S22 e S74	16	
234	S23 e S75		
235	S24 e S72	20	
236	S25 e S73		38
237	R21, R27, R92		
238	S26 e S51 e S52	15	
239	R28		
240	S15		
241	S16		
242	S17	19	
243	S18		
244	S19		37
245	S20		
248			62
257			53
261			54
264	R18, R19, R79		