

VERONICA ANDREANI\*

*Le poetesse del Cinquecento e la metafora della navigazione*

La metafora del viaggio per mare è una delle più feconde dell'immaginario letterario. Utilizzata come rappresentazione della vita, dell'esperienza amorosa e della scrittura stessa, è spesso collocata in luoghi cruciali della narrazione, nei quali assume un importante valore simbolico: si pensi all'*incipit* della *Commedia* e alla sua prima similitudine, in cui Dante paragona se stesso a un uomo scampato al naufragio (*Inf.* I, vv. 21-27); oppure all'ultimo canto dell'*Orlando Furioso*, in cui Ariosto, dopo il lungo percorso del poema, immagina di essere finalmente giunto in porto, dove trova ad attenderlo tanti personaggi desiderosi di festeggiarlo (*OF XLVI*, 1-2)<sup>1</sup>. All'interno di alcune opere, la metafora compare poi con notevole frequenza, come avviene ad esempio nei *Rerum vulgarium fragmenta*:

Se c'è nel *Canzoniere* petrarchesco una metafora che si possa considerare come emblematica della drammatica esperienza umana e letteraria che il libro descrive, questa è sicuramente la metafora del viaggio per mare. Naturalmente la relazione analogica fra il campo metaforico della «navigazione» e il campo semantico della «vita» (o dell'«opera»), fra ciò che è conosciuto storicamente e ciò che si vuole arrivare a decifrare spiritualmente, non rappresenta per Petrarca l'esibizione di una conquista individuale, bensì il ricorso ad un'eredità comune. Nel momento stesso, cioè, che Petrarca accoglie la metafora della nave come struttura portante del *Canzoniere*, egli è perfettamente cosciente della sua natura di *topos* letterario, di schema culturale depositato nella memoria collettiva. Ora, questa metafora che era diventata senza tempo, Petrarca intende temporalizzarla; su questo tema che era considerato proprietà di tutti, egli vuole apporre il marchio della propria personalità.<sup>2</sup>

---

\* Università Ca' Foscari Venezia.

<sup>1</sup> Per l'immagine nautica usata in funzione di metafora testuale si rimanda al classico studio di E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 147-150.

<sup>2</sup> M. PICONE, *Il motivo della «navigatio» nel canzoniere del Petrarca*, in «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n. s., LI, 1989, pp. 291-310, a p. 291. Cfr. anche ID., *Il sonetto CLXXXIX*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere

Data la sua pervasiva presenza nel *Canzoniere*, e per tramite di quella stessa forma di trasmissione di uno «schema culturale depositato» di cui parla Picone, la metafora è utilizzata copiosamente anche nella poesia petrarchista, che riprende con molteplici variazioni i *topoi* più fortunati del testo-modello. In questo studio ci si propone di indagare la diffusione dell'immagine nautica nella lirica femminile del Cinquecento, all'interno di un campione di autrici rappresentative costituito da Vittoria Colonna, Chiara Matraini, Gaspara Stampa e Olimpia Malipiero. Così come Picone notava che questa metafora «senza tempo» e di «proprietà di tutti» è stata «temporalizzata» da Petrarca, che vi ha apposto il sigillo della «propria personalità» e della propria visione del mondo, allo stesso modo in questa indagine si cercherà di mostrare come le poetesse si siano appropriate del *topos* rendendolo funzionale alle loro peculiari esigenze di autorappresentazione, in aperto dialogo con il modello ma anche proponendo forme di rielaborazione più individuali e soggettive. La rosa delle scrittrici prescelte muove da Vittoria Colonna per il suo ruolo fondativo nell'ambito del petrarchismo femminile cinquecentesco; prosegue poi con due figure l'una più vicina al modello colonniano – ovvero Chiara Matraini, autrice di un canzoniere di compianto per l'amato caratterizzato da una forte impronta spirituale –, e l'altra contraddistinta da un'ispirazione più laica – ovvero Gaspara Stampa, autrice di un canzoniere dalla limitata tensione religiosa dedicato a due amori che si avvicinano l'un l'altro –; si conclude infine con Olimpia Malipiero, di cui non si conserva una raccolta organica di liriche pubblicata a suo nome ma che all'interno della sua produzione tratta temi alternativi a quello amoroso, attribuendo alla metafora della navigazione anche significati di tipo metaletterario.

\*\*\*

---

ed Arti», Memorie della Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, vol. 102 (1989-1990), III, *Lectura Petrarce*, pp. 151-177: «Il mare è l'elemento naturale che Petrarca sente, per così dire, come omorganico alla sua personalità. Il campo semantico del viaggio per mare gli offre la possibilità di rappresentare, con la massima precisione e completezza possibili, il pianeta sconosciuto, instabile e contraddittorio della sua anima» (p. 155). Su questo *topos* in Petrarca si vedano anche P. RIGO, *Fluctuatio animi. Studio sull'immaginario petrarchesco*, Cesati, Firenze 2018, pp. 33-44 e 211-235 e, da ultimo, R. MOROSINI, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Viella, Roma 2020 (in particolare pp. 303-318): «Il Canzoniere è costellato di immagini marine di un mare sempre procelloso. [...] È normale [...] che quando Petrarca vuole dare "figura" al suo mondo interiore [...] trovi nel mare il figurante più adatto a passare dal sentimento alla sua rappresentazione». Il «*Mare Francisci*» è quello di «un viaggiatore che fingendo di solcarlo ha [...] preso spunto dalle sue tempeste per esplorare i fondali della propria anima» (pp. 304, 316 e 318).

In uno dei primi sonetti delle rime vedovili, Vittoria Colonna usa l'immagine del viaggio per mare per spiegare come sia cambiata la sua vita in seguito all'evento discriminante della perdita del marito:

Oh che tranquillo mar, che placide onde  
solcavo un tempo in ben spalmata barca!  
Di bei presidi e d'util merce carica  
l'aer sereno avea, l'aure seconde;

il ciel, ch'or suoi benigni lumi asconde,  
dava luce di nubi e d'ombre scarca;  
non de' creder alcun che sicur varca  
mentre al principio il fin non corrisponde.

L'avversa stella mia, l'empia fortuna  
scoverser poi l'irate inique fronti  
dal cui furor cruda procella insorge;

venti, piogge, saette il ciel aduna,  
mostri d'intorno a divorarmi pronti,  
ma l'alma ancor sua tramontana scorge.<sup>3</sup>

La poetessa paragona la sua vita ad una «ben spalmata barca» (v. 2) che nel passato solcava un mare «tranquillo», dalle «placide onde» (v. 1). Il destino avverso («l'avversa stella mia», v. 9) ha però mutato la sua condizione, scatenando una tempesta («cruda procella», v. 11) che ancora persiste: infatti, il cielo ha nascosto i «benigni lumi» (v. 5) del consorte, e ora la vita della poetessa è in balia di un'«empia fortuna» (v. 9) che continua a tormentarla. Nonostante la situazione sia drammatica, e l'io lirico veda ovunque attorno a sé dei «mostri» che potrebbero «divorarla» (v. 13), la forte avversativa che apre l'ultimo verso chiude il componimento su una nota di speranza: benché scossa, l'anima «scorge» ancora la «sua tramontana»<sup>4</sup> (v. 14), e dunque la poetessa riesce a non perdere di vista il marito

<sup>3</sup> Si cita qui e in seguito da V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Laterza, Bari 1982, p. 7 (son. A1: 9). Il componimento è presente fin dalla *princeps* delle rime amorose: V. COLONNA, *Rime*, Viotti, Parma 1538, c. 2r (n. 6).

<sup>4</sup> Nel senso di «stella che orienta i naviganti». Il lemma, non petrarchesco, compare però con questa accezione nell'*incipit* del *Filostrato* («Tu, donna, se' la luce chiara e bella / per cui nel tenebroso mondo accorto / vivo; tu se' la tramontana stella / la quale io seguo per venire a porto», I, 2, vv. 1-4) e anche negli *Asolani*, all'interno di un coerente sfondo marinairesco («Ohimè, quanto amare sono le lontananze, nelle quali niun riso si vede mai nell'amante, niuna festa il tocca, niun giuoco; ma fisso alla sua donna stando ad ogni hora col pensiero, quasi con gli occhi alla tramontana, passa quella fortuna della sua vita

defunto quale guida del proprio cammino esistenziale.

Il componimento è caratterizzato da una fitta trama di riferimenti petrarcheschi<sup>5</sup>, e in particolare Michelangelo Picone ne ha indicato quale fonte più diretta la seconda stanza della canzone CCCXXIII dei *Rvf* (cosiddetta “delle visioni”)<sup>6</sup>:

Indi per alto mar vidi una nave,  
con le sarte di seta, et d'òr la vela,  
tutta d'avorio et d'ebeno contesta;  
e 'l mar tranquillo, et l'aura era soave,  
e 'l ciel qual è se nulla nube il vela,  
ella carca di ricca merce honesta:  
poi repente tempesta  
oriental turbò sì l'aere et l'onde,  
che la nave percosse ad uno scoglio.  
O che grave cordoglio!  
Breve hora oppresse, et poco spatio asconde,  
l'alte ricchezze a nul'altre seconde.<sup>7</sup>  
(vv. 13-24)

Diversamente da Colonna, Petrarca non fa qui della «nave» (v. 13) un emblema della propria vita, ma, unico caso in tutto il *Canzoniere*<sup>8</sup>, collega l'immagine a Laura, rappresentando simbolicamente l'evento della sua morte con un'imbarcazione finemente addobbata e carica di merci preziose che, mentre naviga in un mare tranquillo, è investita da un'improvvisa tempesta che la porta al naufragio. Colonna riprende dunque questa visione applicando il figurante a se stessa e alla propria personale esperienza. Come sottolineato da Picone, le due versioni della

---

in dubbio del suo stato», I. 31). In luogo di «tramontana», nel cod. 897 (D.VI.38) della Biblioteca Casanatense di Roma è attestata la variante «fida stella» (cfr. COLONNA, *Rime*, cit., p. 424)

<sup>5</sup> Si noti ad esempio la rima *barca* : *carca*, desunta da *Rvf* CXXXII: «Fra sì contrari vènti in frale barca / mi trovo in alto mar senza governo, / sì lieve di saver, d'error sì carca / ch'ì medesimo non so quel ch'io mi voglio» (vv. 10-13). In questo caso la «barca» di Petrarca è carica di «error» e non di «util merce», come invece in Colonna (che incrocia quindi questo recupero con *Rvf* CCCXXIII, v. 18: «carca di ricca merce honesta», cfr. subito *infra*).

<sup>6</sup> Cfr. M. PICONE, *Petrarchiste del Cinquecento*, in «Luna et l'altra chiave». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo (4-5 giugno 2004), a cura di T. Crivelli, G. Nicoli, M. Santi, Salerno, Roma 2005, pp. 17-30, alle pp. 25-27.

<sup>7</sup> I testi petrarcheschi si citano qui e in seguito da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Einaudi, Torino 1996.

<sup>8</sup> Come notato da Marco Santagata nel commento a PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 1248.

metafora si distinguono inoltre per il fatto che Colonna contrappone al «grave cordoglio» (v. 22) dell'autore trecentesco, disperato perché incapace di accettare la morte di Laura, un sentimento di maggiore fiducia nei confronti della vita e del destino: «benché morto, l'uomo amato da Vittoria Colonna, [...] continua a guidare la sua donna: la sua «fida stella» permette alla fragile «barca» della poetessa non solo di evitare il naufragio, ma anche di poter sperare nel raggiungimento del porto. Quel porto che rimaneva per sempre inaccessibile al poeta dei *Rvf*»<sup>9</sup>.

All'interno delle rime vedovili, la metafora nautica torna anche in altri due luoghi, ovvero l'ultima terzina del sonetto A1: 28, *Già desiai che fosse il mio bel Sole*, e nel sonetto A1: 53, *Provo tra duri scogli e fiero vento*<sup>10</sup>. Nel primo caso la nave è di nuovo metafora della vita della poetessa, la quale ancora auspica di poter essere guidata da Ferrante tra le insidie che minacciano di farla naufragare: «Così il bel lume de' suoi santi ardori / guidi mia nave in queste turbide onde, / tra scogli e tra sirene empie nimiche» (vv. 12-14). Nel sonetto A1: 53 il figurante è usato in modo analogo, all'interno però di un'immagine che torna ad estendersi in tutto il componimento:

Provo tra duri scogli e fiero vento  
l'onde di questa vita in fragil legno;  
l'alto presidio e 'l mio fido sostegno  
tolse l'acerba morte in un momento.

Veggio il mio male e 'l mio rimedio spento,  
il mar turbato e l'aer d'ira pregno,  
d'atra tempesta un infallibil segno,  
e 'l valor proprio al mio soccorso lento.

Non ch'io sommerga in le commosse arene  
temo, né rompa in perigliose sponde,  
ma duolmi il navigar priva di spene.

Almen se morte il ver porto m'asconde,  
mostrimi il falso suo, ché chiare e amene  
ne parran le sue irate e turbide onde.

La poetessa sperimenta le «onde» della «vita» trovandosi a viaggiare in un «fragil legno» (v. 2), che non la mette al riparo dal pericolo del

<sup>9</sup> Cfr. PICONE, *Petrarchiste del Cinquecento*, cit., p. 27.

<sup>10</sup> Oltre che nei versi iniziali della canzone A1: 89, dove indica che la poetessa è rimasta sola senza il conforto (e la guida) dell'amato: «Mentre la nave mia, lungi dal porto, / priva del suo nocchier che vive in Cielo, / fugge l'onde turbate in questo scoglio» (vv. 1-3).

naufragio. Anche in questo caso lo scenario è caratterizzato dal «mar turbato» (v. 6) e da un'«atra tempesta» (v. 7), conseguenti all'«acerba morte» che «in un momento» (v. 4) ha tolto «l'alto presidio» e «l' [...] fido sostegno» (v. 3) del marito. Nella prima terzina l'autrice ribadisce anche in questo caso di non temere il naufragio («Non ch'io sommerga in le commosse arene / temo, né rompa in perigliose sponde», vv. 9-10), quanto piuttosto di andare alla deriva senza speranza, ormai privata della sua guida; l'ultima strofa esprime infine con un tono più dolente un desiderio di morte: impossibilitata a dirigersi verso il «ver porto» (v. 12) di Ferrante, la poetessa si augura infatti di giungere al «falso» (v. 13) approdo della fine della vita, che per lo meno farà cessare le sue sofferenze.

I componimenti vedovili di Colonna in cui è presente il motivo della *navigatio* mostrano quindi come vi sia tra loro una fondamentale unità, rimarcata non solo dal comune uso del *topos* quale emblema della vita della poetessa, bensì anche da numerosi contatti lessicali, relativi innanzitutto al figurante dell'imbarcazione («ben spalmata barca», A1: 9, v. 2; «mia nave», A1: 28, v. 12; «fragil legno», A1: 53, v. 2) e all'apparire della burrasca («cruda procella», «venti, saette e pioggia il ciel aduna», A1: 9, v. 11-12; «turbide onde», A1: 28, v. 13; «atra tempesta», «irate e turbide onde», A1: 53, v. 7 e 14)<sup>11</sup>.

In Colonna, la metafora del viaggio per mare si trova anche nelle rime spirituali:

Quando il turbato mar s'alza e circonda  
con impeto e furor ben fermo scoglio,  
se saldo il trova il procelloso orgoglio  
si frange, e cade in se medesma l'onda;

tal io, s'incontra a me vien la profonda

<sup>11</sup> Presumibilmente sulla base di queste analogie Rinaldo Corso decise di rendere tali testi contigui all'interno della sua edizione commentata delle *Rime* della Marchesa (*Tutte le rime della Illustriss. Et Excellentiss. Signora Vittoria Colonna [...] Con l'Espositione del Signor Rinaldo Corso*, Sessa, Venezia 1558), mentre essi si trovavano distanti nelle precedenti edizioni (ad esempio, nella *princeps* del 1538 i testi erano, in ordine, i nn. 6, 50, 76; nell'edizione Zoppino del 1540 erano i nn. 30, 74, 100). Corso li dispose invece in sequenza, dal n. XXXIV al n. XXXVI, mettendo al primo posto il sonetto A1: 28, dove la metafora nautica occupa solo l'ultima terzina, e poi A1: 9 e A1: 53, dove il motivo occupa tutto il componimento. Tale scelta ben esemplifica come Corso si proponesse di «procurare, ai fini pratici, una più facile leggibilità del testo, una sua fruizione in chiave essenzialmente narrativa» (G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 113-134, a p. 117). Sulla *dispositio* di Corso nella sua edizione cfr. M. BIANCO, *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*, in «Italique», I, 1998, pp. 35-45.

acqua mondana irata, come soglio  
 levo al Ciel gli occhi, e tanto più la spoglio  
 del suo vigor quanto più forte abonda.

E se talor il vento del desio  
 ritenta nova guerra io corro al lido,  
 e d'un laccio d'amor con fede attorto

lego il mio legno a quella in cui mi fido  
 viva pietra, Gesù, sì che quand'io  
 voglio posso ad ognor ritrarmi in porto.<sup>12</sup>

Il sonetto, che entra anche nel manoscritto delle rime donato a Michelangelo<sup>13</sup>, è una sorta di bilancio esistenziale che ha come modello *Rvf* CLXXXIX, *Passa la nave mia colma d'oblio*, il più celebre componimento petrarchesco basato sulla metafora nautica. Torna l'immagine della «nave» (qui «mio legno», v. 12) come figura dell'io lirico e lo scenario del mare in tempesta («turbato mar», v. 1; «aspro mare» in *Rvf* CLXXXIX, v. 2); risalta la spia lessicale delle parole rima *attorto* : *porto*, presenti in identica posizione nel modello (cfr. *Rvf* CLXXXIX, vv. 11 e 14). Anche in questo caso, però, l'atteggiamento di Colonna appare più fiducioso rispetto a quanto accade nell'ipotesto: se infatti nel sonetto petrarchesco il viaggio per mare rappresenta il percorso accidentato del poeta che si sente avviato al naufragio, segnando uno dei momenti di massima crisi interiore del *Canzoniere*<sup>14</sup>, la Marchesa descrive il suo «legno» come ancorato alla «viva pietra» (v. 13) del Signore, e dunque sempre in grado di ritrarsi in «porto» (v. 14). Inoltre, Colonna non si paragona più solo alla «nave» del testo modello, ma anche, nelle quartine, allo «scoglio» che resiste all'abbattersi dei flutti, impresa che la poetessa riesce a compiere rivolgendo lo sguardo «al Ciel» (v. 7), e dunque non più alla «tramontana» (v. 14) di A1: 9, che rappresentava Ferrante, bensì direttamente a Dio, secondo quel percorso

<sup>12</sup> COLONNA, *Rime*, cit., p. 126 (S1: 82).

<sup>13</sup> Cfr. V. COLONNA, *La raccolta di rime per Michelangelo*, a cura di V. Copello, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2020, p. 241 (n. 97 di 103 componimenti, in posizione quasi conclusiva).

<sup>14</sup> Come notato da Picone, nella «forma Chigi» dei *Rerum vulgariarum fragmenta* «Petarca aveva deciso di affidare al sonetto *Passa la nave mia* [...] il ruolo privilegiato di pezzo di chiusura della prima parte (quella relativa alle rime «in vita» di Madonna Laura) [...]. Evidentemente una simile funzione demarcativa attribuita al sonetto era dovuta, oltre che a ragioni formali, anche a ragioni contenutistiche: alla considerazione cioè che esso descrive il momento della crisi spirituale forse decisiva, crisi racchiusa dentro la letteratissima metafora della nave» (PICONE, *Il sonetto CLXXXIX*, cit., pp. 151-152).

che è stato ben illuminato dalla critica recente per cui l'amore terreno viene superato dall'amore per il Padre, in cui quella prima fiamma si inverte e si compie<sup>15</sup>. La situazione della poetessa è quindi molto diversa da quella di Petrarca: per l'io del *Canzoniere* le condizioni avverse sembrano averla vinta ed egli dispera di poter rivedere il porto; Colonna afferma invece che, nelle medesime circostanze, il suo rapporto con il Signore le permette di rimanere sicura e salda nella fede<sup>16</sup>.

Il paragone con il «ben fermo scoglio» (v. 2) ben caratterizza, quindi, l'approccio della Marchesa nei confronti della vita e della spiritualità, ed è significativamente ripreso da Paolo Giovio nel profilo che egli dedica a Colonna nel suo *Dialogo delle imprese militari e amorose* (1555):

Essa signora, ancora che tenesse vita secondo la disciplina cristiana, pudica e mortificata e fusse pia e liberale verso ognuno, non le mancarono però invidiosi e maligni che le davano molestia e disturbavano i suoi altissimi concetti. Ma si consolava che quei tali, credendo nuocere a lei, nuocevano a se stessi e fu più che vero per molte ragioni che ora non accade dire. Per il ch'io feci certi scogli in mezzo il mar turbato che gli batte con l'onde procellose, con un motto di sopra che diceva: *Conantia frangere frangunt*, quasi volesse dire che gli scogli della sua fermissima virtù ribattevano indietro le furie del mare con romperle e risolverle in schiuma.<sup>17</sup>

L'impresa immaginata da Giovio per Colonna recupera dunque proprio

<sup>15</sup> Cfr. tra gli altri V. COPELLO, «*Con quel picciol mio sol, ch'ancor mi luce*». Il petrarchismo spirituale di Vittoria Colonna, in «Quaderni Ginevrini d'Italianistica», II, *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XIII-XX). Dieci progetti di dottorato di ricerca all'Università di Ginevra*, a cura di M. Danzi, Pensa MultiMedia, Lecce-Rovato 2014, pp. 89-122.

<sup>16</sup> Cfr. in proposito anche V. COPELLO, *Commento a COLONNA, La raccolta di rime per Michelangelo*, cit., p. 241. A livello variantistico, è interessante il percorso che porta dalla versione tramandata dalla raccolta per Michelangelo, datata al 1540-1541, a quella presente nella *princeps* delle *Rime spirituali* (ed. Valgrisi 1546). Nel manoscritto, infatti, così recitano le terzine: «E se talor la barca del desio / vuol tentar nova guerra, io corro al lido / e d'un laccio d'amor con fede attorto / la lego prima a quella in cui mi fido / viva pietra, Gesù, sì che quand'io / voglio posso ad ogni or ritrarla in porto» (vv. 9-14). Nel testo non è dunque presente l'immagine petrarchesca della «nave» come raffigurazione della vita, bensì il sintagma «barca del desio», dove l'imbarcazione rappresenta il potere deviante dei desideri mondani. Nell'edizione Valgrisi il sintagma si modifica in «vento del desio», evidenziando la volontà di aderire maggiormente all'ipotesto petrarchesco (cfr. *Rvf* CLXXXIX, vv. 7-8: «la vela rompe un vento humido eterno / di sospir', di speranze et di desio»), di cui, come detto, si recupera anche l'immagine della «nave» quale metafora della propria vita («mio legno», v. 12).

<sup>17</sup> P. GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Bulzoni, Roma 1978, pp. 110-111.

la metafora dello «scoglio» resistente ai flutti, associazione che doveva essere diffusa tra i letterati coevi come dimostrato anche dai versi con cui Bembo si rivolge alla Marchesa in uno dei suoi testi di corrispondenza a lei indirizzati: «Alta Colonna et ferma a le tempeste / del ciel turbato»<sup>18</sup>.

\*\*\*

Anche Chiara Matraini utilizza la metafora della *navigatio* per descrivere la propria condizione esistenziale dopo la scomparsa dell'amato, circostanza che costituisce petrarchescamente lo spartiacque del suo canzoniere<sup>19</sup>. Si consideri ad esempio il sonetto 47 delle sue *Rime*:

Ahi come presto, libera e spedita,  
sazia di questo ben fallace e 'ndegno,  
anima bella, dal terrestre regno  
sei veloce anzi tempo al Ciel salita!

Or vegg'io ben come l'umana vita  
è polve ed ombra; e quasi sol, ch'a sdegno  
avendo il nostro dì, cangia disegno,  
onde fa qui da noi tosto partita,

tu fuor d'ogni tempesta hai preso il porto  
e col celeste tuo Nocchier ti vivi,  
godendo l'aura sua lieta e tranquilla.

Ma io qual nave in mar, per camin torto  
rimasta son, con gli occhi in tutto privi  
di te, chiara del Cielo alma favilla.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> P. BEMBO, *Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno 2008, son. 126, vv. 1-2.

<sup>19</sup> L'opera poetica di Matraini vede la luce in tre diverse edizioni (1555, 1595, 1597) nelle quali resta costante la suddivisione tra una prima parte 'in vita' e una seconda 'in morte' dell'amato, bipartizione già presente fin dal 1555 anche se non visibile a livello tipografico e poi espressamente segnalata nelle redazioni del 1595 e 1597 (cfr. in proposito G. RABITTI, *La metafora e l'esistenza nella poesia di Chiara Matraini*, in «Studi e problemi di critica testuale», 27, 1983, pp. 109-145, a p. 109).

<sup>20</sup> Si cita qui e in seguito da C. MATRAINI, *Lettere e Rime*, introduzione e commento a cura di C. Acucella, Firenze University Press, Firenze 2018, p. 361. Questa edizione pone a testo base le *Rime* del 1597. Si dispone anche dell'edizione critica basata sulla *princeps* del 1555 (C. MATRAINI, *Rime e Lettere*, a cura di G. Rabitti, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1989). Per un'analisi dell'*iter* compositivo ed evolutivo del canzoniere matrainiano si rimanda a C. ACUCELLA, *Introduzione e passim* nel commento ai singoli componimenti in MATRAINI, *Lettere e Rime*, cit.

Nel componimento, che compare a partire dalla seconda edizione del 1595, la «nave in mar» che procede «per camin torto» (v. 12) rappresenta anche in questo caso, come in Colonna, la vita della poetessa dopo la morte dell'amato. A quest'ultimo ci si riferisce infatti nella fronte del sonetto, dove è spiegato come la sua «anima bella» (v. 3) sia precocemente «salita» (v. 4) in cielo «dal terrestre regno» (v. 3). Egli quindi, al contrario dell'io lirico, si trova ora «fuor d'ogni tempesta» (v. 9), avendo finalmente raggiunto «il porto» (v. 9) in cui può bearsi dell'«aura [...] lieta e tranquilla» (v. 11) del «celeste [...] Nocchier» (v. 10), ovvero Dio. La poetessa, dal canto suo, è smarrita, avendo perso la luce luminosa e benefica («alma favilla», v. 14) che prima orientava il suo cammino<sup>21</sup>.

In termini analoghi è descritta anche la condizione di lontananza dell'io lirico dall'amato in *Rime* 25:

Questi venti contrarî e così fieri,  
che sospingon qui l'onde in questi scogli,  
sembran de' miei nemici i grandi orgogli  
contra a gli alti miei stabili pensieri.

E quegli orridi nemi e così neri  
là 've più 'l tempo rio par che si accogli,  
sembran li spessi miei gravi cordogli  
contra ad ogni mia pace empî guerrieri.

E quella stanca e debol navicella  
a cui si vede trônco arbore e sarte,  
senza nocchiero in fra l'orribil onde,  
sembra l'alma mia afflitta, e di sua stella  
priva, e di tutte sue speranze sparte,  
poiché l'alma sua luce il Ciel gli asconde.

Qui è l'anima sofferente della poetessa («l'alma mia afflitta», v. 12) ad essere paragonata ad una «stanca e debol navicella» (9) in balia della tempesta, con l'albero spezzato e le vele lacerate, privata della «stella» (v. 12) che il Cielo le ha nascosto. Gli altri figuranti («venti contrarî e così fieri», «orridi nemi e così neri», vv. 1 e 5), che nel quadro descrittivo della tempesta rendono pertinente il successivo richiamo alla metafora della navigazione,

<sup>21</sup> Acucella sottolinea come la conclusione del sonetto sia «fondata sul contrasto tra la condizione dell'amato e quella dell'amante; il primo ha infatti abbandonato le 'tempeste' del mondo, mentre la seconda continua a versare in uno stato di smarrimento, raffigurato dal percorso tortuoso della nave [...]. A ciò si accompagna l'idea di una privazione radicale dell'amato-guida, concetto espresso con *enjambement* ("privi / di te", vv. 13-14), e significativa sospensione che ritarda in *rejet* "di te"» (MATRAINI, *Lettere e Rime*, cit., p. 362).

alludono alle vicissitudini personali dell'autrice e ai rovesci di fortuna subiti. A livello lessicale, il testo ha in comune con il precedente anche la figura del *nocchiero*, che però nel sonetto 47 è Dio («celeste [...] Nocchier», v. 10) mentre qui, invece, è ancora l'amato (definito anche «stella» al v. 12), capace di orientare il percorso dell'amante. Questa differenza è rivelatrice di come nella seconda parte del canzoniere di Matraini si assista ad una sublimazione analoga a quella notata in Colonna: la luce cui ci si affida nel proprio percorso esistenziale passa dalla figura dell'amato a Dio stesso.

Quest'ultimo cambiamento è ben visibile all'interno del sonetto 58, che tra tutti i testi matrainiani è anche quello più scopertamente modellato su *Rvf*CLXXXIX:

Mentre la nave mia colma d'oblio  
solcando andava in questo mar di pianto  
e stava a udir delle Sirene il canto,  
scôrta dal vago suo cieco desio,

Tu solo, immenso, alto, e pietoso Iddio  
dal Ciel mandasti il tuo bel lume santo,  
che sgombrò dalle nebbie oscure il manto  
onde me non vedeva e 'l fallir mio.

Grazie dunque ti rendo, ed infiniti  
preghi ti porgo, che 'l mio stanco legno  
con la sant'aura tua conduchi al porto.

Fa' che stian sempre i miei pensieri uniti  
a Te solo, e 'l mio cor, l'opra, e l'ingegno,  
sì che non resti al fin dall'onde assorto.

Mentre la «nave» della poetessa, petrarchescamente «colma d'oblio» (v. 1), era sul punto di fare naufragio, sospinta dalle «Sirene» (v. 3) e da un «cieco desio» (v. 4), Dio ha mandato dall'alto il suo «bel lume santo» (v. 6) per sgombrare le «nebbie oscure» (v. 7) che impedivano all'io lirico di vedere il proprio errore, permettendole di ritrovare la giusta direzione. Rendendo «grazie» (v. 9) per questo intervento, la poetessa continua quindi a pregare che il suo «stanco legno» (v. 10) sia condotto «al porto» dalla «sant'aura» (v. 11) divina, e non venga invece sommerso («assorto», v. 14) dai flutti. Una variazione su questo medesimo tema compare infine nella sesta strofa del componimento 86, una canzone-preghiera di congedo, scritta in «un registro alto e di lode» che si unisce «al tono elegiaco e accorato della peccatrice contrita»<sup>22</sup>, contenente una richiesta

<sup>22</sup> ACUCELLA, commento a MATRAINI, *Lettere e Rime*, cit., p. 472.

di perdono a Dio nella sua infinita misericordia. Qui Matraini si rivolge alla divinità con toni molto vicini a quelli del sonetto 58, chiedendo di essere guidata verso il porto della salvezza, e recupera anche la metafora del «celeste [...] Nocchier» del sonetto 47:

Tu vedi, alto Nocchier saggio e celeste,  
 ch'io son qual nave in mar senz'alcun vento,  
 e che mover me stessa unqua non posso  
 se non secondo l'onde ognor di queste  
 fallaci voglie, a cui soggiacer sento  
 lo spirito, di valor spogliato e scosso,  
 se da Te non è mosso  
 e tirato al tuo lieto e divin porto,  
 prima che cieco altrui desire il mene  
 ove l'impie Sirene  
 l'abbian nell'alto mar profondo assorto.  
 Scopriti dunque, omai, Luce divina,  
 e quest'anima al Ciel scorgi e 'ncamina.  
 (vv. 66-78)

La «nave» dell'io lirico è anche qui bloccata «in mar senz'alcun vento» (v. 67), così come nel sonetto 58 l'invocazione al Signore auspicava che la sua «sant'aura» (v. 11) giungesse a sospingerla verso il bene; compagno di nuovo le «Sirene» (v. 75), che rappresentano le tentazioni mondane e il peccato. Lo stretto legame tra i due testi è evidenziato anche dall'uso della medesima rima *porto* : *assorto*, sintesi delle possibilità antitetiche relative alla conclusione del viaggio: la prima, ovvero il raggiungimento della mèta, e la seconda, al contrario, l'inabissamento (il participio *assorto* è infatti usato nell'accezione antica e letteraria di 'inghiottito, trascinato al fondo', anche in senso figurato<sup>23</sup>). C'è però una differenza significativa riguardante il momento dell'intervento salvifico della divinità: il sonetto 58 descrive l'aiuto divino come già concesso («dal Ciel mandasti il tuo bel lume santo», v. 6), mentre nella canzone 86 l'autrice si professa ancora in attesa di ricevere l'aiuto del Padre («Scopriti dunque omai, Luce divina, / e quest'anima al Ciel scorgi e 'ncamina», vv. 77-78), e dunque la stanza si chiude con l'appello accorato a Dio affinché manifesti la sua presenza e si offra come scorta. Da ultimo, anche in questo caso il lume-guida non è più come nel sonetto 47 l'«alma favilla» (v. 14) dell'amato defunto, né come nel sonetto 25 la «stella» che produceva «alma [...] luce» (vv. 12

<sup>23</sup> Cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, UTET, Torino 1961-2009, *ad vocem*.

e 14): analogamente a quanto accade in Colonna, anche nelle rime di Matraini la luce di Dio viene a sostituirsi a quella degli occhi dell'amato. Rispetto però alla salda fiducia nutrita dalla Marchesa, Matraini esibisce ancora una richiesta di aiuto, scelta forse motivata anche dalla posizione finale del componimento nell'architettura del canzoniere<sup>24</sup>.

\*\*\*

Nella lirica di Gaspara Stampa, ancor prima del *topos* della *navigatio* è in generale l'elemento acquatico ad essere molto presente. La poetessa usa ad esempio lo pseudonimo pastorale di Anassilla, derivante da uno dei nomi latini del Piave (*Anaxum*), per segnalare il legame con l'amato Collaltino di Collalto, i cui feudi nel trevigiano erano bagnati da tale fiume. La canzone 68, *Chiaro e famoso mare*, è una riscrittura della petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* CXXVI), nella quale al fiume Sorga si sostituisce laguna veneziana<sup>25</sup>. Inoltre, le sofferenze della poetessa per il suo amore malamente corrisposto si esprimono spesso attraverso il pianto, il quale ha nell'elemento acquatico un suo correlativo privilegiato<sup>26</sup>. Si veda ad esempio il sonetto 72:

La mia vita è un mar: l'acqua è 'l mio pianto,  
i venti sono l'aure de' sospiri,  
la speranza è la nave, i miei desiri

<sup>24</sup> Ultima canzone della silloge, è «di fatto [...] conclusiva, dal momento che l'ultimo componimento, l'LXXXVII, costituisce una sorta di *explicit* 'esterno' al canzoniere stesso, per via della sua funzione liminare» (ACUCELLA, commento a MATRAINI, *Lettere e Rime*, cit., p. 472). Risente certamente dell'influsso della canzone finale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, preghiera alla Vergine (cfr. in particolare *Rvf* CCCLXVI, vv. 66-72, invocazione a Maria con successiva richiesta di aiuto: «Vergine chiara et stabile in eterno, / di questo tempestoso mare stella, / d'ogni fedel nocchier fidata guida, / pon' mente in che terribile procella / i' mi ritrovo sol, senza governo, / et ò già da vicin l'ultime strida. / Ma pur in te l'anima mia si fida»).

<sup>25</sup> Tale scenario, teatro dell'amore con il conte Collaltino, è frequentemente evocato nelle *Rime*: cfr. «io qui sovr'Adria piango e mi lamento (69, 5); «se fin gli scogli d'Adria, i lidi e l'acque / san che voi sète il mio solo sostegno» (77, vv. 7-8); «Quando fia mai ch'io vegga un di pietosi / gli occhi, che per mio mal da prima vidi / in queste rive d'Adria, in questi lidi / ov'Amor mille lacci aveva ascosi?» (143, vv. 1-4); «Tal qui, fra questi d'Adria almi soggiorni, / io misera Anassilla, d'Amor preda, / notte e dì chiamo i miei due lumi adorni» (146, vv. 12-14). Si cita qui e in seguito da G. STAMPA – V. FRANCO, *Rime*, a cura di A. Salza, Laterza, Bari 1913.

<sup>26</sup> Sulla metaforica legata all'acqua e al mare nella poesia di Stampa cfr. D. ACCIARINO, *Per un lessico metaforico nelle Rime d'amore di Gaspara Stampa*, in «*Nova salamandra al mondo*». *Studi per il centenario di Gaspara Stampa*, in «*Rivista di Letteratura italiana*», numero monografico a cura di D. Perocco, XLI/3, 2023, pp. 75-100, alle pp. 80-83.

la vela e i remi, che la caccian tanto.

La tramontana mia è il lume santo  
de' miei duo chiari, duo stellanti giri,  
a' quai convien ch'ancor lontana i' miri  
senza timon, senza nocchier a canto.

Le perigliose e sùbite tempeste  
son le teme e le fredde gelosie,  
al dipartirsi tarde, al venir preste.

Bonacce non vi son, perché dal die  
che voi, conte, da me lontan vi feste,  
partîr con voi l'òre serene mie.

Si tratta di un sonetto di lontananza in cui la poetessa piange l'assenza dell'amato che si trova in Francia per una campagna militare. L'associazione iperbolica tra «pianto» e «mar» (v. 1) dà avvio ad una serie di immagini che sviluppano in modo paratattico e descrittivo la consueta metafora della navigazione. I «venti» sono dunque i «sospiri» (v. 2)<sup>27</sup>; la «nave» è la «speranza» (v. 3); «la vela e i remi» (v. 4) sono i desideri che sospingono l'imbarcazione nel suo viaggio. La «tramontana» (v. 5) è lo sguardo dell'amato, guida di un percorso che è condotto «senza timon, senza nocchier a canto» (v. 8), data la sua assenza fisica. Le «tempeste» (v. 9) sono le paure e le «gelosie» (v. 10) provate dall'io lirico; le «bonacce» (v. 12) sono assenti, perché da quando Collatino è partito, per la poetessa sono finiti i giorni sereni. Nel sonetto, dunque, le difficoltà della navigazione rappresentano le sofferenze patite a causa dell'assenza dell'amato: la poesia di Stampa descrive la dimensione terrena della passione e, a differenza di quanto accade in *Rvf* CLXXXIX, il *topos* non è metafora di un tormento esistenziale legato al rischio che l'esperienza amorosa distolga dalle mète ultime della vita cristiana.

Nel canzoniere stampiano la metafora è usata anche per descrivere la gioia del ricongiungimento con l'amato dopo la sua lunga assenza (sestina 108):

Poi che m'ha reso Amor le vive stelle,  
che mi guidano al ciel per dritta via,  
e ne le molte mie gravi tempeste,  
m'hanno mai sempre ricondotta in porto  
di questo chiaro e fortunato mare,  
ch'indarno turban le procelle e i venti;

udite, benigne aure, amici venti,

<sup>27</sup> Come in *Rvf* CLXXXIX, vv. 7-8.

e voi, occhi del cielo, ardenti stelle;  
 mentre qui sovra questo altero mare,  
 da la mia lunga e faticosa via,  
 la mercede d'Amor, tornata in porto,  
 lodo di lui gli strazi e le tempeste.

[...]

Menami, Amor, omai per questa via,  
 fin che quest'alma giunga a l'altro porto,  
 ch'io non vo' navigar con altri venti,  
 né di questo cercar più largo mare,  
 né nel viaggio mio vo' ch'altre stelle  
 mi sieno scorte, e sgombrin le tempeste.

Aspre tempeste ed importuni venti  
 non n'impediran più del mar la via,  
 or che le stelle mie m'han mostro il porto.  
 (vv. 1-12; 31-39)

Amore ha restituito alla poetessa «le vive stelle» (v. 1) degli occhi di Collaltino, che tornano a guidare il suo percorso esistenziale mostrandole quell'approdo che né «aspre tempeste» né «importuni venti» (v. 37) potranno turbare. Per la scelta del metro e per la comune centralità del *topos* della *navigatio*, il componimento evidenzia il dialogo dell'autrice con *RvfLXXX*, quarta sestina del *Canzoniere*. Ma, di nuovo, se il testo di Petrarca parla delle aspirazioni cristiane del poeta e del conflitto tra l'amore per la creatura e l'amore per Dio<sup>28</sup>, concludendosi con l'invocazione finale alla divinità («Signor de la mia fine et de la vita, / prima ch'i' fiacchi il legno tra li scogli / drizza a buon porto l'affannata vela», vv. 37-39), nel testo stampiano questa prospettiva palinodica è assente, e la stessa parolatura «porto» – condivisa con il testo-modello – non rappresenta qui la salvezza cristiana, bensì il ricongiungimento con l'amato. La petrarchesca sestina *LXXX* è dunque rielaborata da Stampa secondo la propria visione dell'esperienza amorosa, in cui non si manifesta un dissidio interiore di tipo religioso come quello vissuto da Petrarca.

C'è un caso nel *canzoniere* in cui la metafora assume dei connotati

<sup>28</sup> Cfr. *RvfLXXX*, vv. 7-12: «L'aura soave a cui governo et vela / commisi entrando a l'amorosa vita / et sperando venire a miglior porto, / poi mi condusse in più di mille scogli; / et le cagion' del mio doglioso fine / non pur d'intorno avea, ma dentro al legno»; il «legno» è detto anche «cieco» al v. 13. Su questo testo petrarchesco cfr. PICONE, *Il sonetto CLXXXIX*, cit., pp. 157-158; C. PERRUS, *La sextine LXXX du Canzoniere*, in «Chroniques italiennes» 61, 2000, pp. 5-15; J. BARTUSCHAT, *Il ritratto di Laura (Rvf 76-80)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale (Lectura Petrarcae Turicensis)*, a cura di M. Picone, Longo editore, Ravenna 2007, pp. 207-223: 209-212.

diversi. Si tratta del sonetto 201, posizionato tra i componimenti 'di transizione' tra la fine del primo amore e l'inizio del secondo:

Poi che per mio destin volgeste in parte  
 piedi e voler, onde perdei la spene  
 di riveder più mai quelle serene  
 luci, c'ho già lodate in tante carte,

io mi volsi al gran Sole, e con quell'arte  
 e quella luce, che da lui sol viene,  
 trassi fuor da le sirti e da l'arene  
 il legno mio per via di remi e sarte.

La ragion fu le sarte, e i remi fùro  
 la volontà, che a l'ira ed a l'orgoglio  
 d'Amor si fece poi argine e muro.

Così, senza temer di dar in scoglio,  
 mi vivo in porto omai queto e sicuro;  
 d'un sol mi lodo, e di nessun mi doglio.

Persa la possibilità di rivedere le «luci» (v. 4) dell'amato, da cui è stata abbandonata, Stampa afferma di essersi rivolta a Dio («gran Sole», v. 5) per salvare il suo «legno» (v. 8) dall'incagliamento («da le sirti e da l'arene», v. 7). Guidata da «ragion» (v. 9) e «volontà» (v. 10), è dunque giunta al «porto [...] queto e sicuro» (v. 13) in cui gioisce solo della presenza del Signore, non lamentandosi più della propria condizione di amante infelice. Si tratta però di una condizione temporanea: infatti, nel sonetto 221, conclusivo della sezione amorosa del canzoniere, l'immagine della *navigatio* torna ad indicare che la poetessa è stata ricondotta nel «mare» della passione:

A mezzo il mare, ch'io varcai tre anni  
 fra dubbi venti, ed era quasi in porto,  
 m'ha ricondotta Amor, che a sì gran torto  
 è ne' travagli miei pronto e ne' danni;  
 e per doppiare a' miei disiri i vanni  
 un sì chiaro oriente agli occhi ha porto,  
 che, rimirando lui, prendo conforto,  
 e par che manco il travagliar m'affanni.  
 (vv. 1-8)

Dopo «tre anni» (v. 1) di tormentata relazione con Collaltino, vissuti «fra dubbi venti» (v. 2), quando pensava ormai di aver quasi raggiunto il «porto»

(v. 2) evocato nel sonetto religioso precedente, la poetessa constata invece di trovarsi di nuovo «a mezzo il mare» (v. 1), poiché Amore, sempre pronto ad arrecarle danno, ha acceso per lei un'altra luce («un sì chiaro oriente», v. 6) che ha rinfocolato i suoi «disiri» (v. 5). In chiusura della sezione amorosa delle *Rime*, l'immagine nautica è riproposta quindi come correlativo simbolico di un'esperienza d'amore vissuta dalla poetessa in un orizzonte prettamente terreno, senza slanci verso il trascendente.

\*\*\*

Poetessa di origini veneziane vissuta a lungo a Firenze a causa dell'esilio comminato alla sua famiglia dalla Serenissima, Olimpia Malipiero entra nel novero delle autrici inserite da Lodovico Domenichi nella pionieristica antologia di lirica femminile *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne* (1559), dove è seconda solo a Virginia Martini Salvi per numero di testi presenti<sup>29</sup>. Il *topos* della *navigatio* compare proprio nel testo d'apertura della sezione a lei dedicata all'interno della silloge:

Quanto lontan mio basso ingegno varca  
dal mar profondo di quel saper vero,  
che l'uom, quantunque chiuso in picciol'arca,  
tien vivo in questo e nell'altro emispero,

tanto alla fragil mia spalmata barca  
Nettun si mostra più sdegnoso e fero,  
onde di gioia priva e di duol carica  
il porto riveder omai despero.

Ma se tu, sacro Apollo, un vivo raggio  
mi porgi, spero co' l tuo chiaro lume  
volger in dritto 'l torto mio viaggio;

e fuor del pigro usato mio costume,  
cantando a pie' d'un bel lauro o d'un faggio,

<sup>29</sup> Sulla silloge di Domenichi cfr. da ultimo C. STELLA, *Lodovico Domenichi e le Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, Garnier, Paris 2022, e M.C. TARSI, *Un'antologia al femminile: le Rime diverse d'alcune nobilissime... donne (1559)*, in EAD., *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, I libri di Emil, Bologna 2018, pp. 179-205. Per la figura di Olimpia Malipiero si rimanda a C. STELLA, *Tra «Vinegia» e Arno. La biografia in versi di Olimpia Malipiero*, in «Il Campiello», 2, 2017, pp. 6-31. Sull'argomento si attende un nuovo contributo di Clara Stella, che nel convegno di chiusura del Prin 2022 "PoetRi" «Le poetesse del Rinascimento. Contesti culturali e officine letterarie» (Roma, 15-16 gennaio 2026) ha presentato una relazione nella quale ha ricostruito i motivi dell'allontanamento forzato della famiglia di Olimpia Malipiero da Venezia.

ergermi lieta, u' l'alma or non presume.<sup>30</sup>

Il testo si apre con una similitudine in cui il «basso ingegno» (v. 1) della poetessa viene rappresentato come una «fragil [...] barca» (v. 5) che cerca di attraversare il «mar profondo» del «saper vero» (v. 2), subendo però l'ostilità del dio Nettuno, «sdegnoso e fero» (v. 6). In altre parole, l'io lirico è consapevole dei propri limiti nel compiere un «viaggio» (v. 11) che qui non è né amoroso né più genericamente esistenziale, bensì emblema della *quête* poetica. In linea con il *topos* diffuso della proclamazione di inadeguatezza dei propri mezzi espressivi, il «porto» (v. 8) che Malipiero dispera di poter raggiungere è quello di un'arte praticata con successo. Ecco allora che nelle terzine l'invocazione è rivolta alla luce salvifica di Apollo, dio della poesia, che con un «vivo raggio» (v. 9) del suo «chiaro lume» (v. 10) può trasformare il «viaggio» da «torto» in «dritto» (v. 11). Le numerose tessere petrarchesche<sup>31</sup> si intrecciano qui non a caso con luoghi memorabili della *Commedia* in cui l'immagine della *navigatio* è impiegata in contesti metaletterari, in cui Dante parla del processo creativo e della scrittura<sup>32</sup>. Diversamente da quanto accade nelle altre versioni del *topos* analizzate fino a qui, è significativo che Malipiero non rivolga il suo appello né ad un amato lontano, defunto o incostante, né a Dio padre, bensì ad un dio pagano che incarna l'aspirazione alla gloria poetica, il quale è chiamato a far da guida alla scrittrice fino alla conquista del «bel lauro» (v. 13).

La metafora nautica compare anche in altro sonetto di Malipiero:

D'un lustro un terzo è già passato intero,  
che da te lungi e mesta ognor soggiorno,  
Vinegia mia, né mai visto ho più giorno  
da indi in qua se non malvagio e fero.

Come affannato in mar stanco nocchiero,  
cui stringa oscura notte d'ogni intorno,  
brama di pigliar porto e far ritorno

<sup>30</sup> Si cita qui e in seguito da *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, a cura di L. Domenichi, Busdraghi, Lucca 1559 (sonetto a p. 130).

<sup>31</sup> Fra le altre, si notino anche qui la rima *barca* : *carca*, desunta da *Rvf*CXXXII (cfr. *supra*, nota 5), e *raggio* : *viaggio* : *faggio*, da *Rvf*XXIII e LIV (per queste osservazioni cfr. anche STELLA, *Tra «Vinegia» e Arno*, cit., pp. 15-16).

<sup>32</sup> Cfr. *Pg* I, vv. 1-3: «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno» e *Pd* II, vv. 1-9: «O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. / L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse».

al desiato suo dolce emispero,

tal io vorrei l'altrui lito lasciare  
e 'l dubbio navigar delle trist'onde,  
ed in te, amata patria, il cor posare:

onde mai sempre liete aure seconde  
prego mi scorghin fide al dolce mare,  
che felice ti cinge ambe le sponde.<sup>33</sup>

Si tratta di un componimento d'anniversario in cui la poetessa parla dell'ormai lunga («D'un lustro un terzo è già passato intero», v. 1) lontananza dalla madrepatria («Vinegia mia», v. 2), la quale viene ricordata nella prima quartina con malinconica nostalgia. Nelle strofe seguenti, all'interno di un'estesa similitudine, l'io lirico si paragona ad un «nocchiero» (v. 5) che desidera tornare a casa e rivedere il «desiato suo dolce emispero» (v. 8). La poetessa vorrebbe quindi lasciare la terra straniera («l'altrui lito», v. 9) e fare finalmente ritorno al «dolce mare» (v. 13) della laguna veneziana. L'«oscura notte» che cinge «d'ogni intorno» (v. 6) richiama sottilmente *Rvf*CLXXXIX, laddove Petrarca afferma che la «nave [...] colma d'oblio» si muove «a mezza notte» (v. 2), in un'oscurità che lì allude a tenebre morali e in Malipiero rinvia invece implicitamente alla dolorosa condizione dell'esilio. L'immagine della *navigatio* si lega dunque ad una peculiare vicenda autobiografica, in una rielaborazione tematica molto personale che rinvigorisce la filigrana letteraria del *topos*.

\*\*\*

In conclusione, questa panoramica ha evidenziato come la metafora della navigazione sia molto presente nella lirica femminile cinquecentesca. In attesa di estendere la campionatura, si può intanto rilevare come le autrici si servano del *topos* adattandolo alle proprie esigenze espressive e alle proprie modalità di autorappresentazione – come già notava Picone nel caso di Petrarca –, motivo per cui esso può considerarsi un'efficace chiave d'accesso alle loro principali linee di poetica.

---

<sup>33</sup> *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, cit., p. 143.