

MATTEO PETRICCIONE*

Un viaggio nel mare, un viaggio nella memoria:
Mentre la nave mia, lungi dal porto di Vittoria Colonna

La canzone *Mentre la nave mia, lungi dal porto* di Vittoria Colonna (A1, 89 nella numerazione Bullock) si configura come un confronto tra la memoria letteraria e quella biografica della poetessa, secondo un modello chiaramente petrarchesco. Tale sovrapposizione è sorretta da una riflessione sul significato dell'esperienza amorosa e sull'eccezionalità di quella sperimentata dall'io lirico, che sorge dal confronto con le storie del passato. Sullo sfondo del discorso poetico si staglia l'immagine del mare su cui si apre il componimento, la quale, come si intende dimostrare, si riverbera in tutta la canzone, incarnandone emblematicamente il significato. L'obiettivo di questo intervento sarà dunque porre in evidenza come in *Mentre la nave mia* il tema del viaggio per mare rappresenti una chiave di lettura visiva del percorso lirico e memoriale descritto nella canzone¹.

Nell'incipit del componimento il motivo marittimo compare attraverso il *topos* petrarchesco della nave in tempesta («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). Questo nei *Fragmenta* si faceva allegoria del tormento prodotto dalla fortuna e della condizione incerta dell'amante²: le stesse tematiche vengono riprese da Colonna, la quale nella prima stanza parla di «nimica Fortuna e d'Amor empio» (v. 8) per la sua vita e per quella degli *exempla* di cui si appresta a discutere. Il rimando della poetessa, tuttavia non è esclusivamente topico, ma si riferisce a un preciso componimento del canzoniere petrarchesco, ossia *Rvf* 189, che funge da modello per la

* Università dell'Aquila.

¹ Per il tema della memoria ed il legame di questo con la lirica petrarchesca in Vittoria Colonna si veda L. BORSETTO, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni e appunti*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio 1983, pp. 171-233, alle pp. 188-195.

² Cfr. L. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo: mitologia e allegoria in Petrarca*, Cesati, Firenze 2003, pp. 107-123 e R. MOROSINI, *Naufragio con spettatore (a bordo). Petrarca "nocchiere della sua nave"*, in «Engramma», CXLVII, 2017, pp. 31-50.

prima stanza della canzone: «Passa **la nave mia** colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno, / enfra Scilla et Caribdi; **et al governo / siede 'l signore**, anzi 'l nimico mio» (*Rvf* 189, vv. 1-4), si noti in tal senso la medesima posizione metrica del sintagma “nave mia” nei componimenti e la menzione di colui che guida la nave, anche se nel caso di Colonna corrisponde al marito Ferrante, mentre in Petrarca è il «nimico» Amore. Ad accomunare i testi è anche il tema del porto, ma mentre in *Rvf* 189 esso è lontano (vv. 13-14: «morta fra l'onde è la ragion et l'arte, / tal ch' incomincio a desperar del porto»), al contrario Colonna trova rifugio «in questo scoglio» (v. 3), ossia il castello di Ischia, dove la Marchesa risiedette tra il 1509 e il 1536, mentre il marito era in vita, ma anche dopo la sua morte³. Il rifugio ischitano, dunque, rappresenta un punto fermo, seppur temporaneo, nella tempesta, un luogo privilegiato della meditazione e della riflessione, come avviene in altri componimenti⁴.

In questa condizione di riposo può svolgersi la contemplazione interiore degli *exempla* del passato su cui è incentrata la canzone: il confronto tra questi e la condizione dell'io si realizza in una *comparatio* tra la sofferenza sperimentata da Colonna, da poco vedova del marito (morto nel 1525)⁵, e quella delle donne del passato, «acciò che 'l duro scempio» subito dalla poetessa «conosca il mondo non aver exempio» (vv. 11-12) simile⁶. In questa dichiarazione programmatica viene esplicitato anche l'obiettivo del componimento, ossia «dar al lungo mal breve conforto» (v. 4). Tale conforto, tuttavia, non viene perseguito solo attraverso il canto, «perché cantando il duol si disacerba» (*Rvf* 23, v. 4) avrebbe detto Petrarca, ma soprattutto attraverso la narrazione dei casi amorosi del passato, infatti Colonna afferma chiaramente: «vorrei narrar con puro acceso zelo / parte de la cagion ond'io mi doglio» (vv. 5-6).

Per comprendere la natura di questo conforto è però necessario

³ Cfr. A. DONATI, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, Etgraphiae, Roma 2019, pp. 18-21.

⁴ Si vedano in tal senso nelle *Rime amorose disperse*: *Excelso mio Signor, questa ti scrivo* (1), vv. 70-75; *Quando io dal caro scoglio guardo intorno* (13); *Vivo su questo scoglio orrido e solo* (15); *Sperai che 'l tempo i caldi alti desiri* (29); nelle *Rime spirituali*: *Donna accesa animosa, e da l'errante* (121). Per una ricognizione sul tema si veda G. OTTAVIANI, «*Il fiore del bel giardino ov'io piangendo godo*»: *Vittoria Colonna, le "Rime" e Ischia*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Adi editore, Roma 2017.

⁵ Cfr. DONATI, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, cit., pp. 62-63.

⁶ Cfr. V. COX, *Vittoria Colonna e l'esemplarità*, in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, Viella, Roma 2016, p. 37.

riflettere sulle fonti letterarie del componimento: Maria Serena Sapegno in tal senso rimanda alle *Heroides* ovidiane e allarga le possibili fonti anche al *De mulieribus claris* e all'*Elegia di madonna Fiammetta* di Boccaccio⁷. Tuttavia, almeno a conoscenza di chi scrive, la critica non si è soffermata con attenzione su quello che appare un importante modello della canzone, ossia i *Triumphs* petrarcheschi, pure ben presenti nella critica delle fonti per la poesia colonnese⁸. Molte sono le tracce in tal senso: innanzitutto la poetessa afferma chiaramente di visualizzare i personaggi che nomina all'interno di una schiera (v. 50: «Ir ne veggio mill'altre in varia schiera»), così come avviene nel poema di Petrarca. Aggiunge poi che queste figure hanno sofferto «degne o ingiuste pene» (v. 55) e da ciò è possibile dedurre due elementi: il primo riguarda il fatto che la schiera non vuole rappresentare una dimensione oltremondana come quelle della *Commedia*, ma piuttosto viene visualizzata in quanto serie di *exempla* di condizioni esistenziali, come avviene nei *Triumphs*⁹. Se infatti i personaggi venissero rappresentati nel loro destino dopo la morte non potrebbero essere soggetti a «ingiuste pene». Il secondo elemento riguarda l'origine di tale visualizzazione: la poetessa, infatti, afferma di aver tratto le storie dalle «antiche charte» (v. 61), così come Petrarca ricorda di aver incontrato i personaggi che compongono la schiera della Fama nelle medesime «antiche carte» (*TF* II, v. 4), suggerendo che essi abbiano preso forma a partire dalla sua esperienza letteraria. Ancora, la divisione proposta nella canzone colonnese tra la categoria degli antichi, suggerita dal richiamo osservato alle «antiche carte», e quella dei moderni, innominati ma facenti parte della «schiera moderna» (v. 63), appare

⁷ Cfr. M.S. SAPEGNO, *La costruzione d'un 'io' poetico al femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, in «Versants», XLVI, 2003, pp. 15-48, alle pp. 34-37.

⁸ Si vedano in tal senso C. VECCE, *Vittoria Colonna: il codice 'epistolare' della poesia femminile*, in «Critica letteraria», LXXVIII, 1993, pp. 3-34, in particolare a p. 19 si nomina *Mentre la nave mia*; G. FORNI, *Vittoria Colonna, la Canzone alla vergine e la poesia spirituale*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 63-94; C. MAZZONCINI, «*Con la scorta gentil del raggio ardente*». *L'immaginario filosofico delle Rime di Vittoria Colonna*, Vecchiarelli Editore, Manziana 2024, p. 87.

⁹ Cfr. F. FINOTTI, *The Poem of Memory (Triumphs)*, in *Petrarch, A Critical Guide to the Complete Works*, a cura di V. Kirkham e A. Maggi, The University of Chicago Press, Chicago 2009, pp. 63-84, alle pp. 65-66: «The herds of people Dante meets are bearers of historical experience destined to be interpreted with the allegory of the theologians. Within human truth, the *Commedia* seeks to indicate, there is always a superior divine truth. The herds Petrarch meets are, in contrast, representative of a truth that is and will remain human. They allow Petrarch to objectify his personal experience, to give it a more general sense, yet without transcending earthly limits. [...] Petrarch, then, does not look for the greater theological meaning in each character but seeks the more memorable meaning».

riprendere l'organizzazione macroscopica delle schiere trionfali¹⁰. Anche la dimensione visionaria della canzone appare ricalcata su quella dei *Triumphs*. Ciò si nota osservando un calco testuale di Colonna da *TC IV*, dove Petrarca vedeva i personaggi illustri come «lunga pittura in tempo breve» (*TC IV*, v. 165), così la poetessa riguardo alle figure afferma: «Tutte spente le *scorgo* in tempo breve» (v. 57, corsivo mio) e si noti ancora il medesimo sintagma nella stessa posizione metrica. Si osservi poi che i *nomina* elencati nel componimento di Colonna ricorrono tutti, seppure non raggruppati, nel *Triumphus Cupidinis*: in *TC I* si incontrano Laodamia (v. 142), Arianna, in gruppo con Fedra e Teseo (vv. 116-117), e Medea in coppia con Giasone (v. 128); mentre in *TC III* si rintracciano Penelope (vv. 22-24, ma anche in *TP*, v. 133) e Porzia di nuovo in *TC III* (v. 31).

A fronte dei richiami strutturali e formali individuati, è necessario notare che esiste una differenza importante tra il poema petrarchesco e il componimento di Colonna: il confronto tra l'io e gli *exempla* così come descritto in *TP*, infatti, reca tracce di autoassoluzione del poeta rispetto alla visualizzazione delle storie amorose narrate in *TC*: «i' presi esempio de' lor stati rei, / facendo mio profitto l'altrui male / in consolar i casi e i dolor mei» (*TP*, vv. 4-6). Al contrario la formula «puro acceso zelo» (v. 5) utilizzata da Colonna ha la funzione di chiarire che la consolazione apportata dall'evocazione delle storie del passato non corrisponde ad un'evasione di tipo letterario, o, ancor peggio, erotico: la poetessa non si sta intrattenendo per rendere più sopportabile il suo dolore e neanche per assolversi, come faceva il Petrarca di *TP*, ma piuttosto per comprendere il significato della propria esperienza amorosa¹¹. In tal senso Colonna si avvicina maggiormente a un più canonico utilizzo morale dell'*exemplum* rispetto ai *Triumphs*¹². D'altro canto questa operazione morale si svolge in una forma poetica di particolare interesse nella canzone: il petrarchismo di Colonna, infatti, acquisisce delle caratteristiche peculiari, che non testimoniano unicamente l'adesione ad un modello, ma piuttosto tradiscono un fine lavoro di contaminazione e

¹⁰ C. VECCE, *La «lunga pictura»: visione e rappresentazione nei Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario, Bologna 1999, pp. 299-315.

¹¹ Cfr. SAPEGNO, *La costruzione d'un 'io' poetico al femminile*, cit., p. 32: «La canzone 89 [...], con la quale si chiudeva il manoscritto Della Torre, costituisce [...] una rilettura della tradizione alla ricerca di modelli immortali utili alla definizione dell'io, e lo fa nella posizione assai rilevante di chiusura e congedo del "libro d'amore"».

¹² Si vedano in tal senso almeno T. HAMPTON, *Writing form History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1990; F. A. YATES, *L'arte della memoria*, trad. it. A. Biondi, Einaudi, Torino 1979 (1a ed. *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, London 1966); M. J. CARRUTHERS, *The book of memory*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

rielaborazione delle fonti poetiche e un'efficace organizzazione retorica del discorso.

Infatti, dopo la presentazione dell'argomento che occupa la prima stanza, le tre successive appaiono organizzate strutturalmente in una sapiente sintesi di elementi tratti dai *Triumphs* e dai *Fragmenta*¹³. È innanzitutto necessario notare, come fa Vecce, che la struttura metrica della canzone è basata sui modelli di *Rvf* 23 e 323¹⁴. Nella canzone di Colonna è inoltre possibile osservare una suddivisione interna alla seconda, terza e quarta strofa: nella prima parte si presentano i personaggi illustri, mentre nella seconda la condizione di tali personaggi viene posta in relazione a quella della poetessa (la divisione delle strofe in due parti è indicata nella trascrizione da una linea orizzontale):

Penelope e Laodamia un casto ardente
pensier mi rappresenta, e veggio l'una
aspettar molto in dolorose tempre,
e l'altra aver, con le speranze spente,
il desir vivo, e d'ogni ben digiuna
convenirle di mal nudrirsi sempre;

**ma par la speme a quella il duol contempre,
quest' il fin lieto fa beata, ond'io
non veggio il danno lor mostrarsi eterno,
e 'l mio tormento interno
sperar non fa minor, né toglie oblio,
ma col tempo il duol cresce, arde il desio.**
(vv. 13-24)

Arianna e Medea, dogliose erranti,
odo di molto ardir, di poca fede
dolersi, invan biasmando il proprio errore;
ma se d'un tal servir da tali amanti
fu il guiderdone d'aspra e ria mercede
disdegno e crudeltà tolse il dolore;

¹³ Per un'analisi linguistica del petrarchismo di Vittoria Colonna si veda Cfr. S. CERRUTO, *Proposte per una lettura linguistica del petrarchismo femminile del XVI secolo: primi sondaggi su Veronica Gambara, Vittoria Colonna e Gaspara Stampa*, in «Italiano LinguaDue», I, 2024, pp. 1003-1026.

¹⁴ Cfr. VECCE, *Vittoria Colonna: il codice 'epistolare' della poesia femminile*, cit., p. 34.

e 'l mio bel Sol ognor pena ed ardore
manda dal Ciel coi rai nel miser petto,
di fiamma oggi e di fede albergo vero;
né sdegno unqua il pensiero,
né speranza o timor, pena o diletto
volse dal primo mio divino obietto.
(vv. 25-36)

Porzia sovra d'ogn'altra me rivolse
tant'al suo danno che sovente insieme
piansi l'acerbo martir nostro equale;

ma parmi il tempo che costei si dolse
quasi un breve sospir; con poca speme
d'altra vita miglior le diede altr'ale;
e nel mio cor dolor vivo e mortale
siede mai sempre, e de l'alma serena
vita immortal questa speranza toglie
forza a l'ardite voglie;
né pur sol il timor d'eterna pena,
ma 'l gir lungi al mio Sol la man raffrena.
(vv. 37-48)

Tale schema finisce per contaminare l'*elencatio* degli *exempla* tratto dai *Triumph*i con un andamento lirico, analogo a quello osservabile ad esempio in *Rvf* 50, in cui Petrarca volta per volta presenta una scena nella quale la notte porta pace e, in contrasto, espone la propria condizione tormentata. In *Rvf* 50, così come nel componimento colonnese, lo spazio riservato all'io in ogni stanza appare crescente e tale dinamica è ricorrente nelle cosiddette "canzoni a polittico"¹⁵, tra cui rientrano *Rvf* 23 e 323 presi a modello dalla poetessa: queste, assieme ai *Triumph*i fungono da modello per la narrazione per quadri che caratterizza le prime tre stanze della canzone

¹⁵ Cfr. F. MONTANARI, *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Studium, Roma 1958, p. 96; C. BERRA, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «GSLI», CLXIII, 1986, pp. 161-199, a p. 163; M. PICONE, *I paradossi e i prodigi dell'amore passione («Rvf» 130-40)*, in *Il Canzoniere, lettura micro e macrotestuale. Lectura Petrarcae Turicensis*, a cura di Id., Longo, Ravenna 2007, pp. 313-334, a p. 320.

di Colonna. Come nota Chiappelli, infatti, anche *Ruf* 323, dove tra l'altro ricorre l'immagine della nave in tempesta (vv. 13-21: «Indi per alto mar vidi una nave, / con le sarte di seta, et d'òr la vela, [...] poi repente tempesta / oriental turbò sí l'aere et l'onde, / che la nave percosse ad uno scoglio»), è caratterizzata da un graduale incremento di importanza dell'io nella sua immersione all'interno delle visioni¹⁶. Tale *climax* ascendente, come si osserverà, viene ripreso da Colonna nel graduale avvicinamento della storia esemplare alla propria esperienza biografica. In questo modo l'*elencatio* narrativa, diversamente rispetto ai *Triumph*i, si accompagna a una riflessione lirica, grazie alla quale la canzone si allontana dall'eruditismo trionfale, aprendosi ad una dimensione morale e visionaria, che anticipa l'esperienza delle *Rime spirituali*. Così gli schemi associativi sottesi alla menzione dei diversi casi amorosi non prendono a modello l'enciclopedismo petrarchesco, ma si fanno piuttosto una riflessione *per exempla* sulla sofferenza d'amore, rientrando in una dimensione morale, più che culturale. In tal senso Colonna sembra rifarsi maggiormente alla tradizione della letteratura morale cristiana, piuttosto che al modello trionfale, o, per meglio dire, Colonna nella canzone sembra leggere i *Triumph*i attraverso la lente della tradizione cristiana, piuttosto che di quella erudita ed enciclopedica.

Un esempio della contaminazione tra *elencatio* degli *exempla* e lirica si rintraccia già nei primi due casi esposti, ossia quelli di Penelope e Laodamia. Ciò che accomuna le due figure femminili è l'essere mogli di eroi troiani, in particolare di Ulisse e Protesilao. D'altro canto a distinguerle sono le contingenze legate ai singoli casi: Penelope aspetta «molto in dolorose tempore» (v. 15), mentre Laodamia «con le speranze spente» (v. 16), in quanto il marito è morto, vive un «desir vivo» (v. 17), ma insaziabile (*ibidem*: «d'ogni ben digiuna») che la porta a «mal nudrirsi» (v. 18), giacendo con l'effigie dell'amato. Si noti dunque come, a partire da un'associazione prettamente narrativa e letteraria, Colonna instauri un'antitesi tra i personaggi basata sulla presenza o l'assenza della speranza di ricongiungersi al marito. Queste somiglianze e queste contrapposizioni, che si pongono in relazione all'inimicizia della Fortuna e all'empietà dell'Amore

¹⁶ Cfr. F. CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Petrarca: la canzone delle visioni*, L. S. Olschki, Firenze 1971, p. 45: «La canzone delle visioni non è concepita come una serie giustapposta di quadri equivalenti, bensì come un'organica evoluzione del soggetto per sviluppo successivo dei temi introdotti da ciascuna parte» e ivi, p. 207: «Ciascuna delle variazioni metamorfiche del simbolo determina una diversa partecipazione del soggetto: massimamente periferica, e limitata alle percezioni sensoriali quando è in rapporto col simbolo inanimato del lauro, e poi lentamente approssimata fino a quel rapporto di piena compartecipazione che è stabilito nell'ultima scena in cui entrambi gli elementi sono figure umane».

osservate nella prima strofa, apparentemente suggeriscono che la sofferenza sia sottesa a qualsiasi esperienza amorosa, ma allo stesso tempo finiscono per evidenziare l'eccezionalità del dolore sperimentato dall'io lirico, che supera queste categorizzazioni. Infatti mentre Penelope nell'attesa è consolata dalla speranza (v. 19: «par la speme a quella il duol contempre») e Laodamia pone fine al suo dolore (v. 20: «quest' il fin lieto fa beata»), né la speranza né la rassegnazione o la morte possono attenuare la sofferenza della poetessa (vv. 22-24: «E 'l mio tormento interno / Non raffrena sperar né toglie oblio, / Ma co l tempo il mio duol cresce, e 'l desio»), la quale in tal senso vive un'esperienza più dolorosa di quella degli *exempla* esposti. È però interessante anche soffermarsi su un dato: sullo sfondo di questi sviluppi tematici si scorge la presenza dell'«onde turbate» introdotte attraverso la metafora incipitaria, il mare che l'io lirico contempla, infatti, è il mare metaforico in cui sono disperse Penelope e Laodamia, ma anche quello che fisicamente segna la loro distanza da Ulisse e Protesilao. Si viene dunque a profilare il mare come un'immagine memoriale, uno sfondo, visivo e narrativo, dei casi amorosi evocati dalla poetessa.

La successiva coppia di *exempla* è composta da Arianna e Medea, figure accomunate dall'aver tradito i propri familiari per seguire i loro amanti, per essere poi a loro volta tradite. In questi due casi la sofferenza amorosa si tramuta in sdegno e biasimo di sé: «ma se d'un tal servir da tali amanti / fu il guiderdone d'aspra e ria mercede / *disdegno e crudeltà tolse il dolore*» (vv. 28-30, corsivo mio). Ciò non avviene invece nel caso di Colonna, il cui amore per Ferrante rimane intatto:

E 'l mio bel sol continuo pena, e ardore
Manda dal Ciel co i rai nel miser petto
Di fiamma hoggi, e di fede albergo vero,
Né sdegno unqua il pensiero
Né speranza o timor, pena, o diletto,
Volve dal primo mio divino obietto
(vv. 31-36)

In questi versi Colonna ancora descrive una sofferenza eccezionale prodotta da un amore straordinario, il quale di nuovo si afferma oltre le antitesi. Si noti infatti come la coppia chiasmica presentata al verso 35 esponga le direzioni verso cui può mutare il sentimento amoroso a seconda dei casi («speranza o timor, pena, o diletto»): ciò tuttavia non riguarda l'amore della poetessa, che superando queste antitesi non si volge dal suo «divino obietto»,

acuendo inevitabilmente il dolore della sua mancanza. Ora, la varietà delle direzioni verso cui il sentimento amoroso spinge gli amanti trova anche in questa strofa una traduzione metaforica nel viaggio per mare, parte centrale nelle storie di Medea e Arianna, definite «dogliose erranti» (v. 25), disperse tra l'«onde turbate» (v. 3) sia dal punto di vista narrativo che metaforico.

L'ultimo *exemplum* antico, ossia Porzia, viene esposto da Colonna nella quarta stanza ed è anche quello più vicino all'esperienza della poetessa:

Portia sopra d'ogni altra mi rivolse
 Tant'al suo danno, che sovente insieme
 Piansi l'acerbo martir nostro eguale
 (vv. 37-39)¹⁷

Si legge nella *Vita di Bruto* di Plutarco che la donna, moglie del condottiero romano, viveva un amore lontano durante il periodo in cui egli era esule prima in Gallia poi in Oriente, segnando di nuovo, almeno per il secondo luogo, una distanza prodotta dal mare¹⁸. Credendo che il marito fosse morto, la donna aveva ingerito carboni ardenti. A differire dall'esperienza di Colonna è il tempo della sofferenza sperimentata dalle due donne: il dolore di Porzia, infatti, appare alla poetessa come «un breve sospir» (v. 41), nel quale, privata della speranza di una vita migliore (vv. 41-42: «con poca speme / d'altra vita miglior»), Porzia trova «altr'ale» ricorrendo al suicidio (vv. 41-42). Al contrario un «dolor vivo e mortale» (v. 43) alberga nel cuore di Colonna, la quale se non si toglie la vita non è tanto per paura della dannazione (v. 47: «né pur sol il timor d'eterna pena»), quanto per il terrore di allontanarsi dal suo Sole, che, come veniva ricordato anche nell'incipit della canzone, vive in cielo (v. 48: «ma 'l gir lungi al mio Sol la man raffrena»).

¹⁷ L'*exemplum* ricorre anche in un passo simile a questi versi in *Veggio a mie' danni acceso e largo il Cielo* (A1, 78), vv. 9-11: «Felice lei che ne l'un foco estinse / l'altro più interno, e da l'ardita morte / fu 'l morir lungo in si brev'ora spento». Per una più ampia analisi della figura di Porzia nella produzione di Colonna si veda Cox, *Vittoria Colonna e l'esemplarità*, cit., pp. 43-47, dove si menziona anche il commento di Rinaldo Corso, in *Tutte le Rime della Illustriss. et Excellentiss. Signora Vittoria Colonna, Marchesana di Pescara*. Con l'esposizione di Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli. Con privilegio, In Venezia, per Giovan Battista et Melchior Sessa Fratelli, 1558, p. 382: «Eguale era il martire di Portia à quel di Vittoria, perché da due martiri nasce, Latini amendue, & in due petti Romani, & per morte, non per minore accidente. Oltre ciò Portia haveva perduto Bruno amico della libertà Romana, Vittoria il suo Sole difensor dell'Impero Romani, sustituito oggi in luogo di quella libertà».

¹⁸ Cox, *Vittoria Colonna e l'esemplarità*, cit., p. 43.

Da quanto fin qui osservato si nota che attraverso l'esposizione degli *exempla* la poetessa sviluppa dei rapporti di analogia e antitesi che hanno la funzione di descrivere la varietà delle esperienze amorose, ma soprattutto di delineare per contrapposizione l'eccezionalità della propria: per quanto questa possa somigliare a quelle del passato, è tuttavia sempre più dolorosa. Le ultime due strofe, a ben vedere, sviluppano il medesimo tema, non più attraverso gli *exempla*, ma in modo discorsivo. Nella quinta strofa, infatti, Colonna afferma che i casi d'amore e fortuna possono dispensare «indegne o giuste pene» (v. 55), possono portare allo sdegno verso la «mobil fede» (v. 56) dell'«animo [...] leve» (v. 58) che cambia l'oggetto dell'amore o al «furore» dell'animo «fiero» (vv. 58-59) che sceglie un'«impetuosa morte» (v. 56), ma tutte queste storie si chiudono in poco tempo («tutte spente le scorgo in tempo breve», v. 57). Al contrario, come la poetessa ricorda nella stanza successiva, il nocchiero della sua anima continua «su dal Ciel» a insegnargli «d'amar e sofferir» (vv. 70-71), immobilizzandola in un tempo eterno di sofferenza, ma anche di ricordo e contemplazione dell'unicità del proprio amore. In tal senso attraverso il percorso sviluppato dall'io lirico nella canzone si definisce sì un dolore insanabile, che supera tutti i casi narrati, ma si delinea anche *ex negativo* un amore che supera tutte le storie elencate, obliando le antitesi e vincendo la morte. È questa una coscienza che gradualmente sorge dal percorso nella memoria della poetessa attraverso il confronto della propria condizione con le storie antiche. È possibile dunque riconoscere la natura della consolazione ricercata tramite la poesia ed esposta nella prima stanza della canzone come la graduale presa di coscienza da parte della poetessa che il dolore da lei sperimentato è causato dall'eccezionalità del suo amore per Ferrante¹⁹.

Questo percorso, come si osservava, si snoda attraverso una visualizzazione memoriale attuata nel luogo della creazione poetica per eccellenza di Colonna, ossia Ischia: meditando sul paesaggio marittimo la poetessa visualizza gli *exempla* del passato, analogamente a quanto avveniva nella Valchiusa petrarchesca²⁰: ciò si deduce già dalla presentazione dei primi due casi, ossia quello di Laodamia e Penelope, le quali, scrive Colonna «un casto ardente / pensier **mi rappresenta**» (vv. 13-14), al punto che la poetessa

¹⁹ Cfr. *Quando Morte fra noi disciolse il nodo* (A1, 30), vv. 5-6: «Quest'è 'l legame bel ch'io prezzo e lodo, / dal qual sol nasce eterna gloria e onore». Si vedano in tal senso le riflessioni di SAPEGNO, *La costruzione d'un 'io' poetico al femminile*, cit., p. 23.

²⁰ TCI, vv. 7-13: «Amor, gli sdegni, e 'l pianto, e la stagione / ricondotto m'aveano al chiuso loco / ov'ogni fascio il cor lasso ripone. / Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco, / vinto dal sonno, vidi una gran luce, / e dentro, assai dolor con breve gioco, / vidi un vittorioso e sommo duce», corsivi miei.

afferma di vederle chiaramente (v. 14: «veggio»). Allo stesso modo ascolta i lamenti di Arianna e Medea (vv. 26-27: «**odo** di molto ardir, di poca fede / dolersi»), mentre la figura di Porzia attira la sua attenzione (v. 37: «Porzia sopra d'ogn'altra **me rivolve**»)²¹. Questi richiami sensoriali tradiscono una vera e propria dimensione visiva, come si comprende chiaramente nella quinta strofa, dove la poetessa afferma: «tutte spente le **scorgo** in tempo breve» (v. 57), evidenziando la sua visualizzazione degli *exempla* «in varia schiera» (v. 50), ancora sul modello dei *Triumphs*, come si osservava.

La visione che a partire dalla contemplazione del mare si snoda attraverso le stanze centrali della canzone si configura dunque come un immobile viaggio nella memoria poetica di Colonna, un viaggio dell'io nella propria sofferenza per raggiungere la coscienza del valore eccezionale della propria esperienza, come si diceva. È questo uno schema che, a partire dal sogno di Monica descritto nelle *Confessiones* agostiniane²², passando per i *Triumphs*²³ e per le declinazioni morali della mnemotecnica classica proposte dalla tradizione medievale, e poi più massicciamente da quella umanistica e rinascimentale, giunge fino a Colonna: è sufficiente una breve lettura delle *Rime spirituali* per notare come i meccanismi memoriali di costruzione e contemplazione dell'immagine siano largamente sfruttati dalla poetessa nella sua produzione²⁴. Ebbene, proprio in questo tipo di creazione poetica Carruthers nota anche la ricorrenza nell'applicazione letteraria di quello che Keuls nell'arte classica definisce *Bildeinsatz*²⁵ e che prende il nome di *pictura* nella tradizione letteraria quattrocentesca: essa corrisponde alla creazione di

²¹ Cfr. COX, *Vittoria Colonna e l'esemplarità*, cit., p. 43: «La costruzione grammaticale atipica di questi versi fa sì che Porzia occupi la posizione iniziale di soggetto e acquisti una singolare agentività: è lei che reclama l'attenzione della poetessa, invece di attendere passivamente il momento in cui sarà estratta dalle "pagine antiche" come le altre eroine».

²² *Conf.* III, 11, 19.

²³ Cfr. M.C. BERTOLANI, *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Carocci, Roma 2001, pp. 20-23.

²⁴ Cfr. V. COLONNA, *La raccolta di rime per Michelangelo*, a cura di V. Copello, Società editrice fiorentina, Firenze 2020; MAZZONCINI, «*Con la scorta gentil del raggio ardente*», cit.; S. ROLFE PRODAN, *Religious Desire in the Poetry of Vittoria Colonna: Insights into Early Modern Piety and Poetics*, in *Vittoria Colonna. Poetry, Religion, Art, Impact*, a cura di V. Cox and S. McHugh, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 153-172: «Vittoria Colonna instaura con il testo sacro [una rapporto basato sulla] lettura del testo, la riflessione, la contemplazione, l'azione» e A. VALERIO, *Cristianesimo al femminile. Donne protagoniste nella storia delle Chiese*, D'Auria, Napoli 1990, pp. 159-160.

²⁵ E.C. KEULS, *Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome*, in *Communication Arts in the Ancient World*, a cura di E. A. Havelock e J. B. Hershbell, Hastings House, New York 1978, pp. 169-184.

un'immagine introduttiva ad un testo che contiene in sé il significato di ciò che il lettore si appresta a leggere, un'immagine con un valore emblematico²⁶, utile alla fissazione memoriale del messaggio morale contenuto nell'opera²⁷.

Ebbene, se si considera sotto questo aspetto l'incipit di *Mentre la nave mia* ci si rende conto che essa contiene allegoricamente lo sviluppo tematico dell'intera canzone:

Mentre la nave mia, lungi dal porto,
 priva del suo nocchier che vive in Cielo,
 fugge l'onde turbate in questo scoglio,
 per dar al lungo mal breve conforto
 vorrei narrar con puro acceso zelo
 (vv. 1-5)

Si è osservato come lo scoglio ischitano di Colonna rappresenti un luogo privilegiato della meditazione poetica e amorosa. In tal senso esso si configura come la sede immobile del viaggio memoriale, da cui contemplare il mare in tempesta. Quest'ultimo, come si osservava, rappresenta la fortuna e la sofferenza amorosa, ma è anche presente in tutti i casi narrati: in tal senso dal proprio scoglio, posizione lontana e immobile, l'io lirico contempla il mare in tempesta, simbolo dei casi amorosi, nella loro varietà e nella molteplicità di sentimenti in cui l'amore si trasforma, dallo sdegno al desiderio di morte. L'osservazione di questo mare tempestoso si tramuta dunque in un viaggio nella memoria, una vera e propria visualizzazione fatta di incontri con personaggi del passato e trionfi di schiere composte da celebri figure. Tale viaggio ha la funzione di trasformare la sofferenza e la sensazione di immobilità della poetessa nella coscienza del suo sentimento amoroso: se l'io lirico è fermo nel proprio dolore è infatti perché il suo amore per Ferrante è ancora intatto, non è mutato seguendo la fortuna, come è successo in tutti i casi narrati. Ebbene, tutti questi temi, che attraversano la canzone, sono già presenti allegoricamente nell'immagine marina iniziale, per cui essa può essere interpretata come una *pictura* utile a fissare il discorso morale contenuto nel componimento.

In conclusione, si noti come a partire dal modello petrarchesco Colonna sviluppi nella canzone tre strumenti retorici fortemente legati alla memoria e

²⁶ Cfr. A. BENASSI, *La teoria e la prassi dell'emblema e dell'impresa*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Carocci, Roma 2019, pp. 113-146.

²⁷ Cfr. M.J. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, trad. it. L. Iseppi, Edizioni della Normale, Pisa 2006, p. 311.

alla meditazione morale, ossia la *pictura* iniziale, la visualizzazione memoriale e il confronto dell'io con gli *exempla*. Arrangiando queste strutture la poetessa sviluppa un fine gioco di analogie e antitesi tra i casi amorosi, riconoscendo e affermando l'eccezionalità del proprio. Questo percorso, sia dal punto di vista tecnico che da quello tematico, apre alla stagione delle *Rime spirituali*, alle loro suggestioni visionarie e alla loro fine e innovativa rielaborazione dello stile petrarchesco.