IL MARE COME SPAZIO POLITICO, PRIVATO E LETTERARIO NELLE POETESSE DEL RINASCIMENTO ITALIANO

4

COLLANA
POLIS

A CURA DI
Giulia Lanciotti
Serena Mauriello

RomaTrE-Press
2026

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Scienze Politiche - Dipartimento di Studi Umanistici

Volume stampato e messo *on line* in *open access* con i fondi del Progetto PRIN 2022 *PoetRi: Poetesse del Rinascimento*. Finanziato dall'Unione europea-Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 (CUP F53D23007570006).

Nella stessa Collana

1. F. Maiolo, L. Marcozzi, F. Silvestrini (a cura di), *Dante e la politica. Dal passato al presente*, 2022
2. L. Mitarotondo (a cura di), *Dis-ordine virale. Politica e linguaggi della crisi*, 2024
3. L. Marcozzi, P. Santoro (a cura di), *Antonio Gramsci e la letteratura. Percorsi critici tra giornali e 'Quaderni del carcere',* 2025

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Scienze Politiche - Dipartimento di Studi Umanistici

4
COLLANA
POLIS

IL MARE COME SPAZIO POLITICO, PRIVATO E LETTERARIO NELLE POETESSE DEL RINASCIMENTO ITALIANO

A CURA DI
Giulia Lanciotti
Serena Mauriello

RomaTrE-Press
2026

La Collana editoriale "POLIS" è stata istituita con lo scopo di raccogliere monografie e volumi miscellanei dedicati al rapporto tra letteratura, storia, società e pensiero politico. Con questa Collana si intende, inoltre, condividere e sostenere scientificamente il progetto di Roma Tr*E-Press*, che si propone di promuovere la cultura incentivando la ricerca e diffondendo la conoscenza mediante l'uso del formato digitale in *open access*.

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre.

Direzione della Collana:

Luca Marcozzi

Comitato scientifico della Collana:
Maria Luisa Ardizzone, New York University; Roberta Colombi, Università degli Studi Roma Tre; Emilia Fiandra, Università degli Studi Roma Tre; Laura Fotia, Università degli Studi Roma Tre; Daniele Fiorentino, Università degli Studi Roma Tre; Luigi Guarnieri Calò Carducci, Università degli Studi Roma Tre; Francesco Maiolo, Università degli Studi Roma Tre; Manfredi Merluzzi, Università degli Studi Roma Tre; Laura Mitarotondo, Università degli Studi di Bari Aldo Moro; Anna Pegoretti, University of Cambridge; Flavio Silvestrini, Università degli Studi Roma Tre; Donatella Stocchi-Perucchio, University of Rochester.

Collana pubblicata nel rispetto del Codice etico approvato in data 15 dicembre 2022.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: MOSQUITO. mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
Aquilone, Baskerville BT, Klavika (copertina e frontespizio)
Adobe Garamond Pro (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, marzo 2026
ISBN: 979-12-5977-573-3

http://romatrepress.uniroma3.it

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Indice

Premessa di Luca Marcozzi VII

Introduzione di Giulia Lanciotti, Serena Mauriello XI

Serena Mauriello, *Il mare crociato: politica e poetica di Veronica Gambara* 1

Angelo Chiarelli, *Un mare burrascoso. Le fonti dell'episodio della tempesta marina nella* Scanderbeide *di Margherita Sarrocchi* 17

Katie N. Sparrow, *Tra Terra Santa e sacri confini: spazio, spiritualità e potere nelle lettere di Paolo III a Vittoria Colonna* 33

Giulia Lanciotti, *Vittoria Colonna e lo scoglio ischitano* 49

Veronica Andreani, *Le poetesse del Cinquecento e la metafora della navigazione* 61

Matteo Petriccione, *Un viaggio nel mare, un viaggio nella memoria:* Mentre la nave mia, lungi dal porto *di Vittoria Colonna* 81

Indice dei nomi 95

Note biografiche 101

Premessa

Luca Marcozzi*

Il mare, nella lunga tradizione della letteratura italiana, non è solo scenario geografico ma grammatica profonda della creazione poetica, luogo simbolico dove l'umano misura la propria dimensione finita, luogo di desiderio e di memoria. Già nel poema dantesco il Mediterraneo e l'oceano appaiono come topografie della mente e dell'etica - il «mar che la terra inghirlanda» e l'ombra di Argo in Paradiso - mentre la metafora della poesia come navigazione innerva il testo dalla prima similitudine del naufrago sino allo stupore di Nettuno: la lettura sistematica recente di Donato Pirovano ha mostrato come l'acqua, più che elemento decorativo, sia principio strutturante per il poema dantesco, in termini di retorica e visione, oltre che campo metaforico per la forma del testo inteso come viaggio[1]. Allo stesso modo il "naufragio" petrarchesco, la sua nave «colma d'oblio» assumono un'assoluta centralità come matrice della navigazione metaforica delle poetesse e dei poeti del Cinquecento che ne riprendono modi e stile. Le immagini della *navigatio* intessute nel canzoniere[2], che da *métaphore filée* si trasformano in fulcro allegorico dell'opera, riescono a influenzare profondamente anche le sue più acute transcodificazioni iconografiche nella illustrazione libraria del Quattrocento: si pensi al capolavoro di questa tradizione, il Parigino Ital. 548, commissionato da Lorenzo de' Medici e decorato da Francesco di Antonio del Chierico, che unisce metafora e vita, *navigatio* e immagine del poeta, in una interpretazione espressiva e singolare in cui si scorge Petrarca naufrago che si aggrappa a un lauro. Questo filo, che da Dante risale alle radici classiche dell'epica e della lirica, si riannoda nel Rinascimento nelle voci femminili che ripensano il mare come spazio politico, privato e letterario: Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Gaspara Stampa, Margherita Sarrocchi, studiate in questo volume, e altre come Chiara Matraini. Il

* Università Roma Tre.

1 D. Pirovano, *Dante e il mare*, Donzelli, Roma 2025.

2 Cfr. T.J. Cachey, *From Shipwreck to Port: Rvf 189 and the Making of the* Canzoniere, in «Modern Language Notes», CXX, 2005, pp. 30-49.

mare di Colonna è «scoglio» e porto interiore, paesaggio della meditazione e della perdita, ma anche soglia verso una navigazione spirituale: la poetessa trasforma l'antico *topos* della *navigatio* in bilancio esistenziale, mettendo in dialogo Petrarca con la propria «nave» lontana dal porto, priva del nocchiero che «vive in Cielo», fino all'ancoraggio nella «viva pietra» di Cristo. La recente edizione del carteggio e gli studi sulla raccolta per Michelangelo hanno chiarito la doppia traiettoria - pellegrinaggio mancato e pellegrinaggio interiore - dove la navigazione diventa arte della memoria e della fede. Veronica Gambara, dal canto suo, fa del mare l'orizzonte politico della crociata nei sonetti a Carlo V: tra invocazioni a Proteo e Tritoni e apostrofi al «non fabuloso Giove», la navigazione si fa metafora di imprese eroiche e potere politico, e la retorica marina si intreccia con la diplomazia familiare e imperiale. D'altra parte, le ricerche del Prin PoetRi, di cui questo volume è tra i frutti, mettono in luce per Gambara lo statuto di poetessa e assieme di donna di potere capace di ripensare in chiave encomiastica il modello petrarchesco[3]. In Gaspara Stampa, il mare è «mar di pianto» e «porto» terreno della passione: la sua *navigatio* rielabora la sestina petrarchesca con l'io che misura tempeste e bonacce del desiderio; la critica più recente ha mostrato come il suo petrarchismo si basi sul confronto diretto con l'architettura dei *Fragmenta*, anche attraverso la metafora del «pelago d'Amore» (già presente come «pelago profondo» in Colonna) come avvertimento e esemplarità per le lettrici[4]. Le *Lettere e Rime* di Matraini mostrano spesso una *nave* e un *porto* come immagini di disciplina interiore, declinata anche sul versante della ricerca stilistica, con la metafora nautica che contribuisce in maniera significativa alla costruzione dell'identità poetica dell'autrice[5].

Su questo asse, la tradizione classica del viaggio per mare, da Omero ai naufragi virgiliani, con le sue tempeste e le sue bonacce, rappresenta un archivio di forme e *topoi* cui la poesia attinge compiendo diverse variazioni di carattere etico. La critica del Novecento ha allargato la cartografia delle "letterature del mare" individuando l'ampia famiglia di metafore marittime - le *Schiffahrtsmetaphern* studiate da Curtius, la topica della navigazione - nella lunga durata, mostrando come la "poesia come viaggio" e l'*ars*

[3] Cfr. L. Marcozzi, *Trame politiche nella produzione letteraria di Veronica Gambara*, in *L'Esprit des femmes*, Journée d'étude (CESR, Tours, 17-18 Octobre 2024), a cura di S. Ferrara, E. Pierazzo, A. Turbil, Brepols, Turnhout i.c.s..

[4] Cfr. V. Andreani, *Commentare le "Rime" di Gaspara Stampa: sulle tracce di un canzoniere*, in «Schifanoia», LVIII-LIX, 2020, pp. 233-239.

[5] C. Matraini, *Lettere e rime*, introduzione e commento a cura di C. Acucella, Firenze University Press, Firenze 2018.

navis si traducano in dispositivi retorici, tipi emotivi e paradigmi formali che attraversano epoche e lingue. A questa mappa si sovrappongono gli orizzonti poetici del Mediterraneo, luogo dove la relazione con i porti e i popoli diversi e l'erranza disegnano arcipelaghi di senso e di ibridazioni culturali, messe in luce dai saggi sulla moltitudine di voci della cartografia poetica europea che hanno spostato l'attenzione sulle trame dei passaggi, dei contatti, delle memorie conflittuali[6], consentendo di rileggere anche le poetesse del Rinascimento in una prospettiva che attraversa confini di genere, di canone e di spazio simbolico. Su questo fondale, la presente miscellanea intende collocare le voci femminili rinascimentali nell'orizzonte denso del «mare come relazione»[7]: Colonna con lo «scoglio» ischitano che dal dolore elegiaco trasmuta in itinerario spirituale e in poetica della memoria; Gambara con la «crociata» che accorda nomi, acque e venti in un'economia simbolica e politica dell'Europa imperiale; Stampa con il «porto» della passione che non è salvezza teologica ma tregua sensibile del desiderio; Sarrocchi con una cartografia poetica innovativa che rimodella la tradizione in senso storico. In tutte, il mare diventa soggetto, corpo e confine della parola, spazio di autonomia e di alterità da cui l'io lirico riscrive identità e canone in una compresenza di codici - petrarchismo, intertesti scritturali e devoti, spazio encomiastico, agire politico - come forme di negoziazione culturale. Rispetto al tema marino, dunque, la poesia rinascimentale delle donne attraversa temi reciprocamente conflittuali (amore e fede, elegia e dottrina), lasciando intravedere, nel mare, il *medium* che più potentemente restituisce il senso di questa pluralità. Perciò, da Dante a Petrarca fino a Colonna e Gambara, passando per Stampa e Sarrocchi, il mare evolve da spazio mitico a confine mentale e infine a soggettività complessa, dalla similitudine del naufrago alla «viva pietra» del porto interiore, dalla «bonaccia» della fede alla «procella» del desiderio. Con queste premesse, il volume si colloca su una soglia critica - tra filologia, critica e storia letteraria - per mostrare come la poesia delle donne nel Rinascimento abbia rinnovato la metafora marina trasformandola in chiave affettiva, in figura dell'esperienza e del sapere, in luogo di soggettività che, nell'acqua, trova una lingua capace di tenere insieme perdita e memoria, etica e estetica, tradizione e invenzione.

[6] Cfr. I. Chambers, *Le molte voci del Mediterraneo*, Cortina, Milano 2007; R. Morosini, *Il mare salato: il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Viella, Roma 2020.
[7] Cfr. É. Glissant, *Poetics of Relation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

Introduzione

Giulia Lanciotti, Serena Mauriello

Questo volume nasce dalla collaborazione tra l'Università degli Studi Roma Tre, l'Università Ca' Foscari Venezia e l'Università della Calabria in occasione del PRIN "PoetRi – Poetesse del Rinascimento". L'attività svolta dal 2022 al 2025 in stretta collaborazione tra le sedi di ricerca è stata indirizzata a investigare la storia della scrittura femminile nel Cinquecento, dando nuova luce al profilo artistico-culturale delle poetesse italiane e ricostruendone il contesto storico-letterario. A settembre 2024, i membri del PRIN hanno avuto modo di partecipare al XXVII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024) *Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella letteratura italiana*, contribuendo con il panel *Rotte mediterranee e limiti del canone: geografia e storia delle poetesse del Rinascimento*.

L'incontro palermitano ha offerto una proficua occasione per riflettere su un referente topico della storia della letteratura italiana di ogni tempo: il mare. Quest'ultimo, inteso sia come luogo geografico sia come realtà immaginaria, è nella produzione lirica un dispositivo narrativo e poetico in grado di mediare molteplici livelli di significato. La miscellanea *Il mare come spazio politico, privato e letterario nelle poetesse del Rinascimento italiano* ha come obiettivo quello di far emergere la pluralità dei significati legati al *topos* marino nel *corpus* letterario di PoetRi, che include i testi poetici di donne dal Cinquecento ai primi decenni del Seicento.

Il percorso che si propone in questa sede mira a riflettere tale molteplicità. Gli interventi guardano a tre principali macroaree di indagine. In prima istanza il Mediterraneo è stato interpretato come spazio politico, teatro delle missioni crociate, luogo in cui le influenze di dominazione si scontrano e la storia prende forma. Il mare è stato interrogato, poi, come referente specchio della dimensione privata autoriale, metafora dei moti interiori e simbolo della distanza che si interpone tra gli amanti. In ultimo, lo spazio equoreo è indagato nelle sue forme topiche che hanno attraversato nei secoli la storia della letteratura, fornendo allo stesso tempo un terreno fertile di confronto con i modelli di scrittura e uno strumento

di affermazione della propria identità autoriale.

Il volume si apre con il saggio *Il mare crociato: politica e poetica di Veronica Gambara*, in cui Serena Mauriello intraprende un'indagine volta a mettere in luce il rapporto tra strategie governative e produzione lirica nella scrittura di Veronica Gambara. Partendo da una ricostruzione di natura storiografica e da una lettura dell'epistolario dell'autrice, la studiosa esamina poi la corona di sonetti inviati dalla poetessa a Carlo V negli anni '30 del Cinquecento. L'imperatore è, in questo periodo, impegnato nella guerra contro i Turchi, in cui il concetto e l'ideale di crociata è nutrito anche dalla necessità di stabilire una forma efficace di *custodia maris*, e ancora in cui Carlo V è destinatario di numerosi messaggi di nobili che lo incitano ad armarsi.

L'intervento di Angelo Chiarelli, dal titolo *Un mare burrascoso. Le fonti dell'episodio della tempesta marina nella Scanderbeide di Margherita Sarrocchi*, propone una lettura della *Scanderbeide* della scrittrice partenopea. Nel poema eroico il Mediterraneo è il luogo scenico in cui si svolgono le vicende narrate: è la storia dell'eroe albanese Giorgio Castriota, Scanderbeg, sottratto alla sua famiglia dal sultano Murad II ai tempi della conquista ottomana dell'Albania, e messo a capo, dopo la sua conversione alla religione musulmana, dei Giannizzeri. Sulle coste del Mediterraneo si consuma un conflitto cruento dagli importanti risvolti socio-politici. In questo contesto, Chiarelli dedica la sua lettura al *topos* della tempesta, proponendo un'analisi che evidenzia come storia, letteratura e potere convivono nelle pieghe del testo.

Katie Sparrow, in *Tra Terra Santa e sacri confini: spazio, spiritualità e potere nelle lettere di Paolo III a Vittoria Colonna*, mostra come nella vita della Marchesa di Pescara dimensione politica e privata si avvicinino fino a sovrapporsi. A partire da una lettura dello scambio epistolare tra papa Paolo III e Vittoria Colonna, e indagando le autorizzazioni progressivamente concesse alla poetessa, Sparrow si concentra sul desiderio colonnese di intraprendere un pellegrinaggio a Gerusalemme. Il pericoloso viaggio via mare avviato e mai compiuto offre dunque la possibilità di riflettere sul delicato equilibrio che si intesse tra spiritualità e potere.

Giulia Lanciotti in *Vittoria Colonna e lo scoglio ischitano* apre la riflessione a una dimensione intima e privata. Partendo dall'analisi dell'epistola in terza rima *Excelso mio Signor, questa ti scrivo* e dunque dalla prigionia di Ferrante d'Avalos dopo la disfatta di Ravenna del 1512, analizza il modo in cui lo scoglio ischitano si fa specchio della sua angosciosa attesa, ma anche luogo che si deforma seguendo tale angoscia.

L'isola non è solo uno spazio geografico, ma è il riflesso dei sentimenti della scrittrice e dunque è il testimone del mutamento della sua poesia, indirizzata verso una dimensione spirituale. Ischia è per Colonna il «procellarum animi […] portus» («il porto alle tempeste dell'animo», Fam. V 1, 5) petrarchesco che le permetterà di attraversare il mare della sofferenza e di raggiungere la pace dell'eternità.

Gli ultimi due interventi di Veronica Andreani e Matteo Petriccione riflettono, invece, sulla dimensione metaforica delle liriche delle poetesse cinquecentesche, concentrandosi sulla metafora nautica e su come questa è capace di intrecciarsi con la biografia delle stesse. Ne *Le poetesse del Cinquecento e la metafora della navigazione*, Andreani traccia una panoramica delle varie declinazioni della metafora nautica nelle autrici del Cinquecento, da Colonna a Matraini fino a Stampa e Malipiero, con l'obiettivo non solo di fornire una prima campionatura del *topos* letterario, ma anche di mettere in evidenza la dialettica tra la ricezione del modello petrarchesco e la personale reinterpretazione dell'immagine da parte delle autrici.

In *Un viaggio nel mare, un viaggio nella memoria*, Matteo Petriccione esamina la canzone *Mentre la nave mia lungi dal porto* di Vittoria Colonna che si configura come un confronto tra la memoria letteraria e la biografia della poetessa tracciato dal modello petrarchesco, contaminando l'*elencatio* degli *exempla* trionfali e l'andamento lirico dei *Fragmenta*. È proprio il mare, in questo caso, a fungere da sfondo mnemonico e meditativo, nonché da elemento narrativo. Questo viaggio, che la poetessa intraprende, ha lo scopo di mutare la sua sofferenza e la sensazione di immobilità, nella coscienza del suo sentimento amoroso.

Come emerge dai contributi presenti nel volume, la metafora nautica e l'immagine del mare non solo mettono in mostra la relazione di questo con il contesto storico e politico coevo, rappresentato *in primis* dalla figura di Carlo V, ma risultano strettamente legate alla dimensione privata e personale delle poetesse, che utilizzano questa metafora come emblema delle loro sofferenze amorose ed esistenziali.

Cogliamo l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume a partire dai relatori che hanno partecipato all'incontro palermitano, le tre unità del PRIN PoetRi, il P.I. Luca Marcozzi, e le responsabili delle unità locali Elisa Curti e Chiara Cassiani.

Serena Mauriello*

Il mare crociato: politica e poetica di Veronica Gambara

Quello di Veronica Gambara è un canzoniere virtuale, voluto e organizzato dai suoi lettori moderni. Come è noto, infatti, la poetessa non raccolse in vita le sue rime, né si occupò di diffonderle tramite la stampa. Al contrario, rimasero a prescindere dai loro contenuti in uno spazio privato, composto dalla sola condivisione manoscritta con un numero limitato di corrispondenti, fatta eccezione per le liriche che approdarono ai torchi su volontà di altri. Spetta agli studiosi moderni decidere come organizzare i sessantasei testi prodotti dalla governatrice di Correggio, costretti a una scelta che impone dall'alto le proprie logiche di uso e fruizione. Nella recente edizione bilingue a cura di Molly M. Martin e Paola Ugolini[1] l'ordinamento è condotto tematicamente e ricorre una sezione dedicata alla poesia di argomento politico che include dodici componimenti. Nell'introduzione non sono spiegate le scelte sulle basi delle quali è operata la scansione delle rime interna a ogni sezione, che se per ipotesi dovesse fondarsi sull'ordine cronologico non corrisponderebbe con la precedente edizione critica di Bullock, in cui i testi sono datati sulla base di riferimenti interni e disposti, appunto, per presunto ordine di composizione[2]. Dei dodici sonetti politici, sei compongono un nucleo compatto, dal momento che sono tutti rivolti all'imperatore Carlo V e trattano della delicata questione crociata. Maria Chiara Tarsi, che ha offerto una prima lettura d'insieme di questi componimenti, afferma che «complessivamente essi formano una sorta di 'corona' o, se si vuole, di 'microcanzoniere' in lode dell'imperatore»[3]. Le liriche, che sono presentate in forma sequenziale da Martin e Ugolini (sonetti 52-57[4]), non hanno scansione unitaria nell'edizione Bullock dal momento che il primo di questi testi, *Guida con la man forte al camin*

* Centre d'études supérieures de la Renaissance – Université de Tours.

[1] V. Gambara, *Complete Poems: A bilingual edition*, introduzione critica di M. Martin, edizione e traduzione di M. Martin, P. Ugolini, Iter, Toronto 2014.

[2] Gambara, *Le rime*, a cura di A. Bullock, Olschki, Firenze 1995.

[3] M.C. Tarsi, *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, I libri di Emil, Bologna 2018, p. 43.

[4] Le editrici non danno notizie in merito alle scelte di ordinamento interno ad ogni sezione tematica.

dritto, è datato al 1531 e numerato 40, mentre i successivi sono datati tutti 1535 e numerati da 44 a 47, con, per altro, anche un diverso ordinamento interno e la differente attribuzione di uno di essi (si veda la tab. 1). I componimenti non sono inclusi nella più recente edizione delle liriche dell'autrice, ovvero quella curata nel 2024 da Stefano Bianchi, che include solo 36 componimenti a tema amoroso[5]. Obiettivo di questo contributo è offrire una lettura critica dei sonetti a Carlo V, che prenda in considerazione l'elemento storico e l'applicazione poetica delle scelte politiche di Veronica Gambara.

Tab. 1 – Componimenti politici di Veronica Gambara

	Datazione Bullock	Numerazione Bullock	Numerazione Martin-Ugolini	A Carlo V
Guida con la man forte al camin dritto	1531	40	52	
Cantin le ninfe co' soavi accenti	1535	44	53	
Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto	1535	45	54	
Quella felice stella e 'n ciel fatale	1535	48	55	
Là dove più con le sue lucid'onde	1535	46	56	
Quel che di tutto il bel ricco orïente	1535	47	57	
In giovenil etate il mondo vinse	Post 1542-1544	60	58	
Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico	-	Espunto	59	
Tu che di Pietro il glorïoso manto	1540	59	60	
Ecco che già tre volte, Italia mia	1543	61	61	
Mira, Signor, la stanca navicella	1549	66	62	
La bella Flora, che da voi sol spera	1536	49	63	

1. *Veronica Gambara: il governo di Correggio e la scelta filoimperiale*

Il 26 agosto 1518, dopo una lunga malattia, muore Giberto X da Correggio. Un evento, questo, che segnerà la vita della sua consorte, Veronica Gambara: votata al lutto, non si risposerà mai e terrà le redini della famiglia, ma soprattutto del piccolo feudo Correggio, nel modenese, per oltre trent'anni[6]. Il 1519, anno in cui Gambara entra nel vivo del

[5] V. Gambara, *Rime d'amore*, a cura di S. Bianchi, Loffredo, Pisa-Roma 2024.

[6] Cfr. F. Pignatti, s.v. *Gambara, Veronica*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52,

suo impegno da governatrice, è segnato inoltre da un evento che avrà eco sugli equilibri politici europei: la morte dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo, a lui succede Carlo V[7]. La governatrice di Correggio sembra ben comprendere l'importanza di questi cambiamenti, con una sensibilità e una lungimiranza che si riflettono sulle sue scelte di gestione politica. Distaccandosi dall'orientamento filofrancese proprio dei feudatari padani, Gambara decide di legare il suo governo all'alleanza imperiale. Il 16 dicembre 1520, il feudo di Correggio riceve una nuova investitura da Carlo V – il territorio viene assegnato per metà ai due figli della poetessa Ippolito e Girolamo da Correggio, per l'altra parte ai cugini Manfredo II e Gianfrancesco II[8].

Le scelte politiche di Veronica Gambara si riflettono sulle pratiche di gestione feudale e familiare. In particolare, è fondamentale sottolineare che il figlio maggiore, Ippolito da Correggio, viene educato alle armi fin dalla prima giovinezza. Dal 1528 inizia la sua effettiva militanza per le truppe imperiali, e partecipa per tutto il corso della sua vita a numerose campagne, in stretto contatto con Alfonso d'Avalos marchese del Vasto. Nel 1534 gli è promessa in sposa Chiara da Correggio, allora quattordicenne e figlia erede universale del cugino Gianfrancesco. Il matrimonio si realizzerà nel dicembre del 1541, permettendo di mantenere salda l'unità del feudo correggese[9]. Nel 1567 Francesco Sansovino dedica proprio a Chiara da Correggio il suo *Simulacro di Carlo V*[10].

Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1999.

[7] Della ricca tradizione di studi su Carlo V, si rimanda almeno alle seguenti biografie: K. Brandi, *Carlo V* [1937], Einaudi, Torino 2011; A. Kohler, *Carlos V: 1500-1558. Una biografia*, Marcial Pons, Madrid 2000; P. Merlin, *La forza e la fede. Vita di Carlo V*, Laterza, Roma-Bari 2004. Sui rapporti tra Carlo V e l'Italia si rimanda invece almeno a: M. Fantoni (a cura di), *Carlo V e l'immagine dell'imperator*, in *Carlo V e l'Italia*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 77-101; E. Bonora, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Einaudi, Torino 2014; V. Leone, *Carlo V in Italia*, in *Il Rinascimento in Italia*, 1, *Storia, cultura e società*, a cura di G. Alfano, F. Tomasi, Carocci, Roma 2025, pp. 289-302.

[8] Cfr. variamente A. Ghidini, *La contea di Correggio ai tempi di Veronica Gambara*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Olschki, Firenze 1989, pp. 79-98. Ma sulla storia di Correggio si veda anche: O. Rombaldi, *Correggio città e Principato*, Modena 1979; *Correggio identità e storia di una città*, a cura di V. Masoni, Astrea, Parma 1991.

[9] A. Ghidini, s.v. *Correggio, Ippolito da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983.

[10] F. Sansovino, *Il simolacro di Carlo quinto imperadore*, In Venetia, appresso Francesco Franceschini, 1567.

Il fedele impegno alla corona di Veronica Gambara è fin da subito riconosciuto dall'imperatore, che il 7 marzo del 1521 le scrive da Worms una solenne lettera in latino, in cui è suggellata definitivamente l'alleanza e si auspica che possa durare nel tempo:

> Multorum relata audivimus que tua sit in nos et imperium sacrum animi promptitudo fides et singularis quedam observantia, quare quia nihil gratius a te nobis contingere possit facile sit ut et nos ad tua pariter comoda et beneficia propensiores reddamur. In presens nutem nihil institutis nostris alienum visum et si has ad te nostras litteras daremus ac te etiam atque etiam hortaremur ut diuturno huiusmodi animo velis persistere ac en tibi ubiquenque temporis conditio ferat a nobis polliceri que a minime ingrato principe ac Cesare sperati debent.[11]

A oggi non è stata individuata una risposta né alcuna forma di corrispondenza ulteriore con Carlo V. La lacuna riflette una più grande mancanza negli studi gambariani, ovvero l'assenza di un'edizione moderna del suo epistolario. Le circa centottanta lettere composte dalla governatrice di Correggio – mai da lei ordinate in una raccolta organica da intendersi per la diffusione – furono pubblicate in un primo nucleo nella nota edizione settecentesca *Rime e lettere* a cura di Felice Rizzardi, prima di allora solo ventidue erano note al pubblico[12]. Per tutto l'Ottocento numerosi studi si sono susseguiti portando alla luce piccoli gruppi di epistole inedite[13]. Le

[11] «da molti ci è stato riferito quale sia la spontanea devozione dell'animo tuo, la tua fedeltà e la tua straordinaria deferenza verso di noi e il nostro Sacro Impero. Perciò, poiché nulla può esserci più gradito, anche noi siamo a nostra volta ben disposti a favorirti. Quindi ben volentieri ti inviamo questa lettera e ti esortiamo caldamente a perseverare in questa disposizione dell'animo tuo e in questo atteggiamento che ti porterà a ricevere da noi quelle promesse che è giusto sperare da un principe tutt'altro che ingrato come è Cesare». Il testo si cita da *Rime e lettere di Veronica Gambara raccolte da Felice Rizzardi*, in Brescia, Dalle Stampe di Giammaria Rizzardi; DCCLIX. Con Licenza de' Superiori, p. XLIX (da ora in poi: Gambara-Rizzardi, *Rime e lettere*). La traduzione da D. Pizzagalli, *La signora della poesia: vita e passioni di Veronica Gambara, artista del Rinascimento*, Rizzoli, Milano 2004. Nell'edizione Rizzardi, il biografo Zamboni pubblica la lettera impiegando una propria copia e sottolineando che l'originale «con appesovi il sigillo imperiale tempo fa esisteva nelle mani d'un certo Flaminio canonico di Correggio», in Gambara-Rizzardi, *Rime e lettere*, cit., p. XLIX, nota 51.

[12] *Ibidem*.

[13] W.R. Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X*, tradotta e corredata di annotazioni e di alcuni documenti inediti dal conte Luigi Bossi, Milano, Sonzogno, to. x., 1827; L. Pungileoni, *Memorie intorno alla vita ed agli studj di Veronica Gambara,* Brescia, presso Federico Nicoli-Cristiani tipografo nel palazzo Avogadro a s. Alessandro, 1827; M. Valdrighi, C. Cavedoni, *Sei lettere di Veronica Gambara e tre sonetti di Torquato Tasso tratti dagli auto-*

raccolte sette-ottocentesche denunciano un «vistoso naufragio epistolare» e trasmettono «soltanto limitati ed incompleti carteggi»[14]. Nell'ultimo decennio, Stefano Bianchi e Veronica Andreani hanno gettato nuova luce sulla questione, in particolare quest'ultima concentrandosi sulle testimonianze epistolari autografe di Gambara[15]. Allo stato attuale, l'insieme delle epistole gambariane ammonta quindi a circa 180 unità, di cui 35 autografe[16]. Il numero dei corrispondenti risulta quasi quadruplicato rispetto alla stampa Rizzardi, per un totale di 46 destinatari. In attesa di un'edizione che raccolga la totalità delle lettere, è possibile procedere allo studio di questa corrispondenza dando dei risultati che da un lato forniscono una preziosa visione del pensiero di Gambara, ovvero di ascoltare direttamente la sua voce in testimonianze storiche prodotte all'interno di una conversazione di natura privata, ma che dall'altro ci impediscono di offrire uno studio

grafi, Per gli eredi Solani tipografi reali, Modena 1829; R. Corso, *Cenni biografici intorno a Veronica Gàmbara da Correggio e lettere della stessa*, Correggio, Coi Tipi di G. Cesare e Nemesio Palazzi, 1884; E. Costa, *Una lettera inedita di Veronica Gambara*, «Giornale storico della letteratura italiana», 9, 1887, p. 338; L. Amaduzzi, *Undici lettere inedite di Veronica Gambara e un'ode latina tradotta in volgare*, Guastalla, 1889; R. Renier, *Rassegna bibliografica* [recensione ad Amaduzzi 1889], «Giornale storico della letteratura italiana», 14, 1889, pp. 441-5; V. Cian, *Primizie epistolari di Veronica Gambara*, Alessandria, 1890 [Estratto dalla rivista «Intermezzo», a. I, n. 12]. Si aggiungono nel secolo successivo V. Rossi, *Due lettere cinquecentesche dagli autografi della Biblioteca civica di Trento*, Tip. Del Senato G. Bardi, Roma 1916; P. Guerrini, *Dieci lettere inedite dell'Archivio Gambara di Verolanuova*, Scuola tip. vescovile Artigianelli, Pavia 1927 e Id., *Una lettera giovanile di Veronica Gambara*, «La Martinella di Milano», 3, 1949, pp. 158-9.

[14] E. Selmi, *Per l'epistolario di Veronica Gambara*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, cit., pp. 143-81, a p. 169. Selmi ha fornito il primo quadro d'insieme affidabile sullo stato dell'epistolario di Veronica Gambara, correggendo il catalogo Manzotti che, in luce delle numerose imprecisioni, risulta oggi inservibile, cfr. F. Manzotti, *Cataloghi delle lettere di Veronica Gambara. Preceduti da un saggio critico (con lettere inedite)*, Ed. Nova Historia, Verona 1951.

[15] S. Bianchi, *Le rime e le lettere di Veronica Gambara e l'edizione bresciana del 1759*, «Critica letteraria», 46, 180/3, 2018, pp. 423-48; Id., *Veronica Gambara (1485-1550)*, in *Autographa II.1. Donne, sante e Madonne (da Matilde di Canossa ad Artemisia Gentileschi)*, a cura di G. Murano, La Mandragora, Imola 2018, pp. 120-6; V. Andreani, «*Il comandamento […] che già mi fece in Bollogna»: una lettera inedita di Veronica Gambara a Pietro Bembo (Correggio, 15 giugno 1532)*, in «Filologia e critica», XLIII, 2018, pp. 226-46, Ead., s.v. *Veronica Gambara*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, III, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Salerno, Roma 2022, pp. 239-49; Ead., *Le lettere di Veronica Gambara tra manoscritti e stampe: auspici per la riapertura di un cantiere*, in *Scrivere «a ventura» o «col compasso». Le lettere degli scrittori nel primo Cinquecento*, a cura di V. Andreani, V. Copello, Edizioni della Normale, Pisa 2024, pp. 73-104.

[16] Andreani, s.v. *Veronica Gambara*, cit.

completo e definitivo, che si scontra con il rischio dell'incertezza del sondaggio documentario.

Se, dunque, allo stato attuale non è possibile rintracciare alcuna corrispondenza con Carlo V (che, almeno per canali ufficiali, dovette esserci), è certo che la governatrice scrisse direttamente a importanti membri del partito imperiale. Già dall'edizione Rizzardi sono infatti note una lettera diretta a Francisco de los Cobos y Molina, segretario dell'imperatore[17], e una ad Alfonso d'Avalos, a capo delle truppe cesaree[18]. Entrambe sono scritte in occasione di un viaggio in Spagna di Michele Urbani, letterato e politico di cui il feudo Correggio si servì per numerose ambascerie[19], dunque probabilmente nel medesimo lasso di tempo. Nella prima, caratterizzata da toni di gratitudine e reverenza, Gambara sembra intercedere per alcuni affari legati alle attività del figlio maggiore. Nonostante l'assenza di una datazione esplicita, sembra possibile ipotizzare che la lettera sia stata scritta a seguito della già discussa investitura del 1521 dal momento che l'autrice dichiara che i figli sono ormai già servi per obbligo a Francisco de los Cobos:

> Venendo M. Michele Urbani in Ispagna per alcuni negozj comuni alli Signori miei figliuoli, ed ancora per uno partito particolare del Sig. Ippolito, come V.S. Eccellentis. intenderà da lui medesimo; non ho voluto, ch'egli venga senza queste poche parole […]. I miei figliuoli sono servitori affezionatissimi di V.E. come ella sa, né desiderano altro, che occasione di servirla, come sono obbligati, e le bacian riverentemente le mani, raccomandandole i loro negozj onestissimi, com'ella intenderà […]. Dico bene, che avendo servito il Sig. Ippolito del modo ch'ha fatto, e speso il suo, merita d'essere riconosciuto, ed ajutato dalla liberalità, e grandezza di Carlo Quinto. Non dico cosa alcuna della mia Contessa di Nuvolara, perch'ella medesima le scrive, ma sta bene, e così stanno i Signori tutti.[20]

[17] Per informazioni biografiche e il suo legame con Carlo V, vd. H. Keniston, *Francisco de los Cabos: Secretary of the Emperor Charles V*, Pittsburgh University Press, Pittsburgh 1960; S. Ramiro Ramirez, *Francisco de los Cabos y le artes en la corte del Carlo V*, Centro de Estudios Hispanico, Madrid 2021.

[18] Per un quadro d'insieme sulla vita di Alfonso d'Avalos e i suoi rapporti con l'esercito imperiale, vd. G. De Caro, s.v. *Avalos, Alfonso d', marchese del Vasto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 4, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962.

[19] Gambara-Rizzardi, *Rime e lettere*, cit., p. 117, n. 1.

[20] Ivi, p. 143. Secondo Maria Chiara Tarsi, la lettera sarebbe stata scritta «per rivendicare i meriti del figlio primogenito, secondo lei mal riconosciuti e poco premiati», M.C. Tarsi, *Poesia, arte e politica in Veronica Gambara*, in *La donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura, potere*. Atti del XIX Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Montepulciano, 20-22 luglio 2017), a cura di L. Secchi Tarugi, Cesati, Firenze 2019, p. 178.

La lettera dimostra l'attenta premura alle dinamiche familiari nella gestione dell'attività politica. Non a caso in questa sede parole sono spese in favore anche della figlia acquisita, Costanza di Correggio Contessa di Novellara, nata dal primo matrimonio del marito Giberto ma della cui educazione e del cui inserimento in società Gambara si occupò con grande premura[21].

La lettera ad Alfonso d'Avalos è datata Correggio, 31 ottobre 1540. I toni sono nuovamente di gratitudine e ossequio, ancora una volta la governatrice fa riferimento a questioni non meglio specificate relative alle attività di Ippolito e alla mediazione di Michele Urbani. La vicinanza nei contenuti e nei toni tra le due epistole può far congetturare che esse trattino in maniera allusiva di una medesima questione, ipotesi che porterebbe a datare la missiva a Covos nel periodo coevo a questa. Scrive Gambara al Marchese del Vasto:

> Illustriss. ed Eccelltiss. Signore. Intesi da M. Michele Urbani, quanto cortesemente V.S. Ecellentiss. Si degnò di compiacermi della grazia, che in nome mio egli le ricercò supplicandola; cosa certo, ch'io m'era sempre promessa dall'alta sua cortesia, conoscendola per molte prove, ed insieme la bellezza e grandezza del suo reale animo, e sapendo che nessuno ricorre ma indarno al ferilissimo e felicissimo fonte delle sue grazie, il quale è refrigerio e salute di tutti quelli che giustamente e puramente ricorrono a lui. […] Accetti dunque l'animo mio, il quale sarà ben sempre ardito e pronto a ricevere, e ricompensare quanto favori, e quante grazie ponno far tutti i Re del mondo insieme. E per non fastidirla tanto, mi rimetto a quel di più, che le dirà M. Michele; pregandola ancora che si degni non solamente di ascoltarlo volentieri, ma di tener memoria delle cose del Sig. Ippolito mio figliuolo, tanto servitore di V.E. quanto ella medesima sa, alla quale bacio le mani, desiderando felice fine a tutti gli altri suoi desideri.[22]

Lo storico Alberto Ghidini afferma che la fedeltà di Ippolito all'impero, come anche i suoi meriti militari, non furono in effetti «sollecitamente ricompensati dalla Spagna» e che «la madre dovette spedire un agente presso i ministri spagnoli per fargli ottenere il pagamento degli stipendi che gli erano dovuti», facendo probabilmente riferimento a questi passi[23]. A conferma del mancato riconoscimento, si può portare la circostanza che Carlo

[21] Documentazione originale e ufficiale in merito alla dote stipulata da Veronica Gambara per la figliastra si conserva oggi in Correggio, Archivio Storico Comunale, Memorie Patrie, filza 37, ff. non numerati.

[22] Gambara-Rizzardi, *Rime e lettere*, cit., pp. 145-6.

[23] Ghidini, s.v. *Correggio, Ippolito da*, cit.

V lo disimpegnò nel 1540 dalla carica di governatore delle armi in Velletri[24].

In maniera allusiva e oscura, riferimenti agli affari e alle politiche imperiali occorrono anche in altre lettere di Veronica Gambara. Nella sola epistola pervenutaci a Bernardo Tasso, priva di data e che lascia intendere la presenza di un più fitto scambio, la stessa preoccupazione provata dalla correggese per suo figlio sembra essere rivolta a questioni relative al suo destinatario: «Duolmi della molta fortuna vostra, ma spero che l'Imperatore giustissimo e benignissimo non comporterà cosa, che non convegna a quel regno, ch'è pure suo, et farà ancora qualche particolare favore al Sign. Principe vostro, considerando i meriti insieme con la divotione, ch'egli porta a S. Maestà»[25]. Riferimenti al delicato rapporto tra Carlo V e i luterani sono presenti in una epistola a Francesco Gonzaga del 16 luglio 1545, in cui uno sperato passaggio dell'imperatore in Italia è oscurato dal rischio di una guerra di religione[26]. Ricca è la corrispondenza con Agostino Ercolani, ambasciatore bolognese presso la Santa Sede. In essa Gambara fa a più riprese riferimento ad aspetti relativi all'equilibrio tra papato e impero[27], in particolar modo la sua preoccupazione sembra essere viva in relazione a questioni conciliari[28].

Tra Correggio e la corona si crea, dunque, un rapporto costante. Quando nel febbraio del 1530 – a seguito di trattative durate mesi – Carlo V è incoronato imperatore e re d'Italia a Bologna, con una cerimonia fastosa

[24] *Ibidem*.

[25] Selmi, *Per l'epistolario*, cit., pp. 164-5, a p. 164.

[26] «Si dice qui da noi largamente la guerra si farà contra Luterani e Cesare farà bon numero di gente e son certa che Cristo varrà punire quelli ribaldi sotto l'auspicio di Papa Paolo felicissimo, e di Cesare non men valoroso che fortunato sì che Dio ne dia grazia che presto vediamo li effetti. Dio volesse che l'Imperatore venisse in Italia, ma non mi par credibile volendo far la guerra contro quelli nemici di Cristo», Corso, *Cenni biografici*, cit., pp. 29-30.

[27] «Mentre ch'io scrivo, è venuto un mio da Reggio, il quale dice che jersera passarono tre corrieri poco distanti l'uno dall'altro, i quali dissero che l'illustrissimo signor cardinale de' Medici ha con le proprie mani ammazzato l'ambasciatore di S. M. Cesarea. La nuova mi pare così grande, ch'io non la posso credere; nondimeno sto sospesa assai, se fosse vera, che sarebbe la ruina del mondo manifesta. Di grazia fatemi sapere quello che se ne dice a Bologna, perché qui vi si dee saper meglio che non si sa a Reggio. Qualche cosa sarà ad ogni modo; ma non posso già credere un inconveniente così grande», Gambara-Rizzardi, *Rime e lettere*, cit., pp. 197-8.

[28] «Desidero anco sapere se è vero che sia venuto un protestante mandato dall'imperatore al concilio, siccome si dice e afferma in Mantova», Ivi, p. 256; «Le risposte al mio giudicio sono lecite ed oneste; ma è il diavolo a non volere se non quanto piace a se medesimo, non considerando punto al particolare altrui. Dubito che questo imperatore non voglia intendere se non quello che fa per lui. Di ci ponga la mano, che certo bisogna», ivi, p. 269.

dall'alto significato simbolico[29], Uberto Gambara, fratello di Veronica, è già dal 1528 governatore della città e ha una posizione di rilievo in questo contesto[30]. Nell'organizzazione delle celebrazioni che accompagnarono l'evento è coinvolto direttamente anche Ludovico Rossi, corrispondente fidato della correggese[31]. In questo periodo estremamente florido, Veronica Gambara decide dunque di raggiungere i propri fratelli – nella città era anche Brunoro[32] – a Bologna, sfruttando l'occasione sia dal punto di vista politico che letterario. Il suo primo biografo, Rinaldo Corso, narra che la sua dimora divenne un cenacolo frequentato dalle più importanti personalità del tempo[33] ed è anche questa l'occasione in cui si realizza l'assai desiderato incontro con Pietro Bembo[34]. Lasciando il luogo a seguito dell'incoronazione e dei cerimoniali di tale intenso periodo, Carlo V il 23 marzo 1530 è ospite a Correggio e lo è nuovamente nel gennaio del 1533, in un soggiorno italiano dovuto a un nuovo incontro con Clemente VII[35], occasioni in cui è discusso anche il peso politico del feudo nell'Italia Settentrionale. Il legame con l'impero è dunque prolifico e duraturo, segna non solo la vita politica e privata di Veronica Gambara, ma si riverbera nello spazio fisico correggese. Si consideri, a titolo d'esempio, che tra il 1546 e il 1550 «si fortificano le mura [della città] mediante l'erezione di due bastioni a spese di Carlo V

[29] Per la narrazione coeva dell'evento, si veda soprattutto: *Carlo V a Bologna: cronache e documenti dell'incoronazione (1530)*, a cura di R. Righi, Costa, Bologna 2000. Ma si consideri anche K. Eisenbichler, *Charles V in Bologna: the Self-Fashioning of a Man and a City*, in «Renaissance Studies», XIII, 1999, pp. 430-9 e G. Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Compositori, Bologna 2007.

[30] G. Brunelli, s.v. *Gambara, Uberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1999.

[31] Veronica Gambara gli indirizza almeno 31 lettere, edite in Gambara-Rizzardi, *Rime e lettere*, cit., pp. 149-97. Sul ruolo di Ludovico Rossi nell'organizzazione dei cerimoniali relativi all'incoronazione, vd. G. Conti, *L'incoronazione di Carlo V a Bologna*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei medici e l'italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Officina, Roma 1980, pp. 38-46.

[32] Cfr. G. Archetti, s.v. *Gambara, Brunoro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1999.

[33] «de' virtuosi ogni uom sa che 'n Bologna, quando [...] Carlo fu coronato dell'imperio da Clemente settimo, mentre quei Principi stettero ivi, che fu per alquanti mesi, la casa di Veronica era una Academia, ove ogni giorno si riducevano a discorrere di nobili quistion con lei il Bembo [...], il Capello, il Molza, il Mauro, e quanti uomini famosi di tutta Europa seguivan quelle corti», R. Corso, *Vita di Giberto iii di correggio detto il Difensore*, Ancona, de' Grandi, 1566, c. F*iv.*

[34] Sull'incontro con Pietro Bembo vd. Andreani, «*Il comandamento […] che già mi fece in Bollogna*», cit.

[35] Vd. Ghidini, *La contea di Correggio*, cit., pp. 89 e sgg; Pignatti, s.v. *Gambara, Veronica*, cit.

che consentono di classificare Correggio come fortezza di terza classe»[36]. La produzione poetica di Veronica Gambara, nei suoi contributi di argomento politico, è dunque lo specchio di un impegno curato nel corso della sua intera esistenza.

2. *La corona di sonetti a Carlo V*

Nel Medioevo cristiano, uno dei capisaldi della dottrina della guerra santa riconduce al ruolo difensivo non solo i territori terrestri, ma anche quelli acquatici. Alla *res publica christiana* spetta, quindi, l'ardito compito della *custodia maris* che, nel contesto di un rischio militare concreto, si realizza nell'impegno crociato[37]. A partire dal XV secolo, gli ideali di difesa del territorio cristiano trovano un contesto di sviluppo potenziale all'interno della penisola iberica, in cui il concetto e ideale di crociata è nutrito da numerose prospettive e «tra di esse l'urgenza di stabilire una forma efficace di *custodia maris* davanti all'impennata che la pirateria nordafricana conobbe in nome della riaccensione della guerra santa islamica, che si ebbe a fine Quattrocento sulla costa maghrebina»[38]. L'eredità che Carlo V raccoglie dalla sua famiglia è strettamente connessa a questa tradizione, «si comprende dunque perché la storiografia ispanica […] avrebbe sottolineato in Carlo una vocazione talassocratica […] celebrandola in toni magniloquenti»[39].

Nonostante una crociata generale non sia mai stata bandita da papa Paolo III[40], tra la prima metà degli anni '30 e il 1541, ovvero tra i preparativi dell'assedio di Tunisi che porta a un illusorio trionfo fino alla sconfitta di Algeri, si raggiunge il momento di massima attenzione alla guerra santa. La

[36] Ghidini, *La contea di Correggio*, cit., p. 89.

[37] J. Muldoon, *Popes, Lawyers and Infidels: The Church and the Non-Christian World*, 1250-1550, Liverpool University Press, Liverpool 1979; N. Housley, *The Later Crusades, 1274-1580. From Lyons to Alcazar*, Oxford University Press, Oxford 1992, p. 37; Id., *Crusading and the Ottoman Threat, 1453-1505*, Oxford University Press, Oxford 2012; M. Pellegrini, *Guerra santa contro i Turchi. La crociata impossibile di Carlo V*, il Mulino, Bologna 2015, p. 8.

[38] Ivi, p. 9, ma vd. anche: A. Vanoli, *Alle origini della «Reconquista». Pratiche e immagini della guerra tra cristianità e islam*, Aragno, Torino 2003; Id., La «Reconquista», Il Mulino, Bologna 2009, pp. 7-8.

[39] Pellegrini, *Guerra santa contro i Turchi*, cit., p. 70, ma vd. anche: F. López de Gómara, *Guerras de mar del Emperador Carlos V*, a cura di M.A. De Bunes Ibarra, N.E. Jiménez, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2000.

[40] K. Setton, *The Papacy and the Levant*, 1204-1571, vol. III, *The Sixteenth Century*, Amer Philosophical Society, Philadelphia 1976, p. 396.

crociata diviene un interesse di natura collettiva ed è proprio in questo giro di anni che Carlo V è destinatario di numerosi messaggi di nobili che lo incitano ad armarsi contro i turchi[41]. La figura dell'imperatore finisce per generare enormi aspettative, a volte anche messianiche, tra i suoi sudditi. A metà di questi anni si situa l'apice del sogno crociato mediterraneo: nel settembre 1535 Carlo V entra a Palermo di ritorno dall'impresa di Tunisi. Le cronache coeve lo descrivono nell'atto di accedere alla città sotto una pioggia di petali, a cavallo trionfante in armatura, seguito da migliaia di schiavi prigionieri musulmani e altrettanti schiavi cristiani liberati. I balconi sulle strade erano ornati con i colori gialli e rossi dalla casa d'Aragona e con una scenografia che poco aveva a invidiare agli antichi trionfi dei Cesari[42]. Le cronache sembrano rappresentare questi momenti come una grande festa pagana e cristiana insieme: Carlo V è in una sola persona al contempo un nuovo Goffredo di Buglione e Giulio Cesare[43].

Il *corpus* testuale di Veronica Gambara dedicato a Carlo V appartiene a questa precisa tradizione. Nei sette sonetti si assiste a un'immagine solo vincente dell'imperatore, aspetto che permette di datare i testi a un momento antecedente alla sua rovinosa sconfitta avvenuta ad Algeri del 1541. Nel sonetto *Guida con la man forte al camin dritto*, la poetessa indirizza un'invocazione a Dio affinché possa guidare con la sua mano l'impresa dell'imperatore, definito qui per la prima volta Cesare, rendendolo privo di ogni sconfitta («e per Tua gloria a far Cesare invitto»). Bullock e Rizzardi[44] datano il sonetto al 1531, ovvero il periodo di scontro tra ottomani e asburgici. Diversa è l'interpretazione di Maria Chiara Tarsi che

[41] Su questi vd. variamente M. Pellegrini, *La crociata nel Rinascimento. Mutazioni di un mito (1400-1600)*, Le lettere, Firenze 2014, per le testimonianze dal basso S. Lombardo, *L'ideale crociato nel mondo mediterraneo di Carlo V. L'imperatore come destinatarii degli appelli del ceto nobiliare (1535-1541)*, in *Carlo V imperatore tra religione e politica*, a cura di G. Civale, G. Italiano, in «Riforma e movimenti religiosi: rivista della società di studi valedesi», VII, 2020, pp. 47-86.

[42] J.M. Morales Folguera, *El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez*, in «Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual», VI, 2015 pp. 97-111, a pp. 100-2 e V. Saletta, *Il viaggio di Carlo v in Italia*, in «Studi meridionali», IX, pp. 286-327, a pp. 302-4.

[43] Sull'ingresso trionfale vd. A. Chastel, *Les entrées de Charles Quint en Italie*, in *Les Fêtes de la Renaissance*. II. *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, a cura di J. Jacquot, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Parigi 1960, pp. 197-206; M.A. Visceglia, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo politico en Europa (1530-8)*, Atti del Congresso Internazionale (Madrid, 3-6 luglio 2000), a cura di J. Martínex Millán, vol. 2, Sociedad Estatal para la Accion Cultural Exterior S.S., Madrid 2001, pp. 133-72; M. Capraro, *1 ottobre 1535: l'ingresso di Carlo V a Messina*, in «Lexicon», 5, 2007, pp. 95-102.

[44] Gambara-Rizzardi, *Rime e lettere*, cit., n. 40.

sembra da preferire per la consistenza delle ragioni addotte e che, pertanto, si intende seguire in questa sede:

> il riferimento alla «perduta gregge» del v. 10 (Barbarossa aveva conquistato Tunisi nel 1534), la definizione di «alta impresa» (v. 13) con calco di un sintagma petrarchesco (da *Rvf* XXVIII, v. 42, e in generale il tono solenne del discorso suggeriscono piuttosto di riferire il componimento alla guerra contro i Turchi del 1535. Il «noi» del v. 7, d'altra parte, fa pensare a una minaccia avvertita come imminente e vicina: potrebbe alludere all'assedio di Vienna del 1532, ma si spiega forse meglio se si ricorda che proprio nel 1535 i Turchi, già responsabili di numerosi saccheggi sulle coste meridionali d'Italia, avevano conquistato Capri e devastato Ischia, e che, soprattutto, si temeva che la presa di Tunisi potesse facilitare un eventuale attacco alla Sicilia.[45]

I toni impiegati da Gambara nel componimento corrispondono a pieno a quelli che caratterizzano i messaggi di invito alla crociata rivolti a Carlo V in questi anni. L'imperatore è rappresentato come massimo difensore della fede; rivolgendosi ancora a Dio, l'autrice invita a osservare con attenzione l'impegno che egli volge nel riconquistare le terre perdute: «Mira con pietoso occhio e vedrai quanto / per racquistar la già perduta gregge / s'affligga ed usi ogni arte il Pastor santo» (s. 40, vv. 9-11). L'*alta impresa* indicata nella seconda terzina comporta «onor a la cristiana legge» (v. 14), un riferimento questo che sembra rimandare a pieno al concetto di guerra santa e impegno crociato.

Il sonetto *Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico* è attribuito da Bullock a Vittoria Colonna, senza argomentazione invece Martin e Ugolini lo includono tra i componimenti di Gambara. In anni recenti Tobia Toscano lo ha con certezza riportato all'autorialità della poetessa correggese, proponendo un'edizione del testo con numerose varianti e compiendo alcuni ragionamenti in merito alla sua datazione[46]. Attribuendolo a Colonna, Bullock considera la composizione del sonetto legata all'inasprimento dei rapporti tra Spagna e Francia avvenuto dopo la campagna di Algeri del 1544[47]. Diversa datazione è invece proposta da Dilemmi (e seguita da

[45] Tarsi, *Studi sulla poesia femminile*, cit., p. 44.

[46] Cfr. T.R. Toscano, *Perduti e ritrovati. Per una giusta paternità. Su Veronica Gambara, Vittoria Colonna, Andrea Sannazzaro*, in «Critica letteraria», CXC/1, 2021, pp. 31-58, a pp. 50-53.

[47] A. Bullock, *Un sonetto inedito di Vittoria Colonna*, «Studi e problemi di critica testuale», II, 1971, pp. 229-235, a p. 231.

Ugolini e Martin), che attribuisce il componimento a Gambara e ritiene che sia testimonianza di un momento in cui questa «dimostrava una particolare sensibilità agli eventi internazionali e agli accadimenti della Curia pontificia», datandolo così al 1538[48]. Un'ulteriore conclusione è invece quella di Toscano, che retrodata *Vinca gli sdegni* al biennio 1530-1531, le ragioni principali sono due:

> l'evidente legame in tradizione con il sonetto "gemello" di Vittoria [Colonna] *Vincer i cor più saggi e i re più alteri* (E27), probabilmente letto da Bembo prima del 10 giugno 1539, allorché confidava a Gualteruzzi di aver «veduto il sonetto della Marchesa all'imperatore» aggiungendo con una punta di non dissimulato autocompiacimento: «Piacemi che ella è stata maggior poeta meco che con Sua Maestà». Il sonetto di Veronica sembra riflettere il diffuso clima di aspirazione alla pace, in Italia e nel mondo cristiano, insieme alla fiduciosa attesa della crociata che accompagnò il soggiorno italiano di Carlo V tra il 1529 e il 1530, ufficialmente sanzionato nel preambolo della *Declaratio* promulgata da Clemente VII il 6 ottobre 1529, il giorno prima di lasciare Roma per Bologna, allorché già evidenti erano le avvisaglie dell'invasione turca in Ungheria [...][49]

Il sonetto chiama in causa non solo Carlo V, ma anche Francesco I re di Francia, i cui nomi sono accostati a quello di Cristo («Carlo e Francesco, il nome sacro e santo / di Cristo, e di Sua fe' vi caglia tanto quanto / a voi più d'ogni altro è stato amico», vv. 2-4). Si tratta dunque dell'unico dei componimenti appartenenti alla serie non unicamente indirizzato all'imperatore. Sembra in effetti possibile condividere la posizione di Toscano, dal momento che l'idea generale che si ottiene dalla lettura dei versi è quella di una vittoria non ancora arrivata, ovvero di una grande missione europea ancora tutta da compiersi. La seconda quartina invita infatti il destinatario a preparare e tener pronte le armi per domare il nemico, in un'azione che appare ancora in sviluppo progressivo: «L'arme vostre a domar l'empio nimico / di lui sian pronte, e non tenete in pianto / non pur l'Italia, ma l'Europa, e quanto / bagna il mar, cinge valle o colle aprico» (vv. 5-8). La grandezza dell'impresa è riportata non alla difesa dell'Italia, ma dell'Europa intera, difesa dalla terra al mare (*mare*, *valle, colle*). La missione è voluta da Dio citato nel verso di apertura della prima terzina («il gran Pastor», v.

[48] G. Dilemmi, «*Ne videatur strepere anser inter olores*»: *le relazioni della Gambara con il Bembo*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, cit, pp. 23-35, a pp. 32-33.
[49] Toscano, *Perduti e ritrovati*, cit., p. 53.

9) e nel verso explicitario che si riferisce in maniera forte ed espressiva alla missione crociata nella dittologia sinonimica del secondo emistichio: «di vendicar chi Gesù sprezza o nega» (v. 14).

Nel sonetto *Cantin le ninfe co' soavi accenti* (s. 44) è particolarmente esplicito ed evidente l'aspetto marino dell'azione crociata. Il componimento sembra ancora databile prima dell'impresa di Tunisi, nonché in un momento antecedente al lungo e pericoloso viaggio via mare che avrebbe condotto l'esercito imperiale nel territorio nemico e che sembra essere presentato tuttavia come una realtà futura certa e programmata. La costruzione gambariana si basa su una commistione tra sacro e profano, un elemento questo che accomuna non solo molta della letteratura destinata a Carlo V, ma anche l'architettura delle sue celebrazioni[50]. L'io lirico rivolge un'invocazione alle divinità pagane di pertinenza marina affinché rendano le acque calme e agevoli durante il raggiungimento della meta da parte delle flotte imperiali. Il rischio mortifero delle onde diviene così un canto armonico ascoltato dalla stessa fauna acquatica («Cantin le ninfe co' soavi accenti, / e 'l tuo Proteo, Nettuno, e tuoi Tritoni / facciano a l'armonia de' dolci suoni / star l'onde, e i pesci ad ascoltar intenti», vv. 1-4). L'apostrofe è, però, subito dopo al Dio cristiano: «E tu, che reggi e sol comandi a' venti, / quelli che fanno le tempeste e i tuoni / legati serba, e uscir de le prigioni / chi fa tranquillo il mar lieto consenti» (svv. 4-8). La persona di Carlo V è sottoposta a un processo di innalzamento divinizzante, ma in senso totalmente cristiano: è «non fabuloso o finto Giove» ma «del secolo infelice unica speme» (vv. 11-12) nella sua fede autentica, in quanto destinatario del sapere divino; la salvezza della vita dell'imperatore nel corso del viaggio in direzione di Tunisi corrisponde alla salvezza dell'umanità intera («Dal divono saper tal grazia piove / che sol può far felice i nostri giorni, / e salvo lui fia il mondo salvo insieme», vv. 13-15).

Come ha rilevato Simone Lombardo[51], molte delle testimonianze epistolari rivolte a Carlo V a sostegno della guerra santa si riferiscono alla presa di Tunisi come evento funzionale alla caduta della Costantinopoli musulmana, e includono progetti di ripopolamento del continente secondo una prospettiva cristiana. Anche nella corona di sonetti questa specifica area geografica è nodale e tematizzata. In *Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto* (s. 45), che può essere inserito ancora nello stesso asse temporale di quelli ora analizzati, la persona di Carlo V è sovrapposta a quella di Cornelio Scipione già trionfante nell'Africa mediterranea: se dunque Dio concesse

[50] Cfr. Lombardo, *L'ideale crociato nel mondo mediterraneo*, cit., p. 48. Si vedano anche più in generale i resoconti dell'incoronazione e delle celebrazioni ad essa relative, per cui vd. n. 29 di questo studio.

[51] Ivi, p. 66.

a quest'ultimo le conquiste africane che gli portarono quella gloria tale da acquistare il nome di Scipione l'Africano, tanto più sarà meritevole l'Imperatore delle vittoria sulle stesse terre, e a lui, unico al mondo in senso assoluto, spetta il massimo delle grazie perché possa testimoniare l'eterna gloria cristiana («che se con Bursa insieme al gran Romano / desti l'Africa vinta, onde ritenne / de l'Africano poi sempre il cognome, // a questo, che nel mondo unqua non venne / simil a lui, per gloria del Tuo nome /dagli quanto poi dar con larga mano», vv. 9-14).

I componimenti successivi rimandano ancora alle ambizioni africane, ma si tratta questa volta di un'impresa già conclusa e vincente, dunque sono databili dopo il 1535. La celebrazione della vittoria in s. 46 è l'esplicitazione più alta del rapporto tra poetica e politica che si realizza nella corona di sonetti a Carlo V. Gambara immagina la costruzione di un tempio d'avorio in cui campeggia una statua d'oro dedicata all'imperatore con intorno le figure dei regnanti da lui sconfitti, ma soprattutto quella del Barbarossa infedele, messo in fuga da Tunisi:

Là dove più con le sue lucid'onde
la picciol Mela le campagne infiora
de la mia patria, e che, girando, onora
di verdi erbe e bei fiori ambe le sponde,

al gran nome real, che copre e asconde
le glorie nove e quelle antiche ancora,
farò un tempio d'avorio, e dentro e fora
mille cose vedransi alme e gioconde.

Starà nel mezzo una gran statua d'oro,
e dirà un scritto: «Questo è Carlo Augusto,
maggior di quanti mai ebber tal nome».

D'intorno i vinti regi, e al par di loro
fuggir vedrassi il Turco, empio ed ingiusto,
giungendo a' suoi trionfi altere some.

La prima quartina è dedicata alla descrizione della posizione geografica in cui la costruzione celebrativa vorrebbe essere collocata: non la città natale dell'imperatore, né gli ambienti della sua vittoria o del suo passaggio, ma nella campagna bresciana, sulle sponde del fiume Milla, luogo di nascita di Gambara. L'operazione encomiastica lega in maniera indissolubile la persona autoriale a quella di Carlo V, proiettando la luce del destinatario sulla mittente. Ancora una volta è possibile leggere in questi versi una

evidente patina classicheggiante: l'incisione immaginata sotto l'imponente statua definisce l'imperatore *augusto* e superiore a tutti quelli che lo hanno preceduto (s. 46, vv. 10-11)[52]. La struttura duale permane inoltre anche nel processo di amplificazione laudativa attraverso la forma contrastiva: la grandezza di Carlo V è dimostrata non solo grazie al confronto con coloro che positivamente lo hanno preceduto, ma anche tramite l'affiancamento fisico e immaginifico con i suoi effettivi nemici, che vengono posti concretamente intorno a lui nell'ideale tempio.

I sonetti 47 e 48 chiudono la corona a Carlo V suggellando la vittoria crociata con toni di eroismo classico. Nel primo di questi, ovvero *Quel che di tutto il bel ricco orïente*, ciò che distingue l'imperatore cristiano dai suoi antecedenti pagani è la capacità di vincere sui suoi nemici senza alcuna sconfitta e grandi perdite: «invitto» (s. 47, v. 9), riesce a dominare sul «gran nemico» (v. 13). Quest'ultima definizione delle forze di Barbarossa, calco dantesco da *Inferno* VI[53], suggella ancora la commistione tra mondo pagano e mondo cristiano, in una schiacciante superiorità del nuovo impero. Nel componimento conclusivo, *Quella felice stella e 'n ciel fatale*, Gambara immagina che la stella sotto la cui luce brillò la nascita di Augusto fosse ancora più lucente quando venne al mondo Carlo V, rendendolo così «un dio fra noi d'uomo mortale» (s. 48, v. 8). Eroe dei due mondi, egli è colui che è riuscito a riportare la pace in un mondo il cui equilibrio è continuamente messo a rischio dalla guerra.

L'insieme dei sonetti di Veronica Gambara a Carlo V mostra quanto la governatrice di Correggio ebbe nel corso della sua vita una profonda consapevolezza storica, che permise alle sue azioni di governo di trovare un'espressione in grado di riverberarsi oltre i confini della propria realtà editoriale. Al di là della dimensione intima e sentimentale, è possibile rilevare nelle rime, ma anche nelle lettere, di Gambara un'intenzione comunicativa rivolta all'esterno, pubblica e impegnata, in cui la realtà politica è commista alla tensione poetica. I sonetti a Carlo V rappresentano l'esempio più alto di un'azione governativa e letteraria basata su una fine progettazione a lungo termine.

[52] Su Carlo V e la figura dell'*imperatore*, con un completo regesto bibliografico, vd. Tarsi, *Studi sulla poesia femminile*, cit., pp. 50-2 e n.
[53] Su questo si veda ancora ivi, p. 48.

Angelo Chiarelli*

Un mare burrascoso. Le fonti dell'episodio della tempesta marina nella Scanderbeide *di Margherita Sarrocchi*

La stagione dell'epica seicentesca fu attraversata da spinte eterogenee e multiformi che contribuirono in modo sostanziale a ridisegnare gli orizzonti dell'*epos* moderno: il recupero di materie ritenute inadatte alla narrazione epica, come quelle desunte dalle Sacre Scritture – sul cui impiego anche Tasso, in una nota pagina dei *Discorsi dell'arte poetica*, esprime perplessità[1] – accanto all'utilizzo diffuso delle forme metriche più disparate (ottava rima, endecasillabi sciolti, prove, seppur sporadiche, di metrica barbara, etc.), contribuì in modo significativo a determinare la connotazione sfuggente della nozione di "eroico", adottata, in modo indiscriminato, per definire qualsiasi tipo di poema narrativo[2].

* Università della Calabria.

[1] Nel primo libro dei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, Tasso sottolinea l'impossibilità per il poeta di integrare nell'*inventio* del poema le «istorie» desunte dalla Sacra Scrittura «perché in esse il fingere non è lecito» (T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964, p. 9): remore, quelle tassiane, che non impediscono al poeta, di inserire nella *Liberata*, seppur a determinate condizioni, citazioni e allusioni al codice biblico (in merito vd. F. Ferretti, *Sacra Scrittura e riscrittura epica. Tasso, la Bibbia e la «Gerusalemme liberata»*, in *Sotto il cielo delle Scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI)*, a cura di C. Delcorno e G. Baffetti, Olschki, Firenze 2009, pp. 193-213 e O. Ghidini, *Tasso tra Liberata e Conquistata: la Bibbia, i Padri, la liturgi*, I Libri di Emil, Città di Castello 2019.

[2] Sulla questione vd. G. Arbizzoni, *Vicende e ambagi dell'epica secentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi, Urbino (15 e 16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 21-33 (l'intero volume miscellaneo raccoglie una serie di contributi utili a un inquadramento dell'epica post-tassiana). Fra i poemi (designati sin dal frontespizio con la dizione "poema eroico") in cui l'argomento sacro diventa oggetto epico si segnalano: il *Rosario della Madonna* di Capoleone Ghelfucci, ristampato più volte nel primo ventennio del Seicento e *Le lagrime di Maria Vergine* (Bologna, appresso Sebastiano Bonomi, 1618) di Rodolfo Campeggi. Su questi poemi cfr. M. Favaro, *Eroismo e codice epico nel 'Rosario della Madonna': poema eroico di Capoleone Guelfucci*, in *La poesia umbra dell'età barocca*, a cura di J. Butcher, Nuova Prhomos, Città di Castello 2022, pp. 59-72 e R. Ferro, *Preghiera in forma di "Lagrime": per un quadro del microgenere poetico nell'età di Tasso e Marino*, in *La preghiera nella letteratura italiana*, a cura di M. Ballarini, S. Brambilla e P. Frare, IPL, Milano 2024, pp. 237-248.

In questa stagione nevralgica della nostra tradizione letteraria si colloca l'esperienza epico-eroica di Margherita Sarrocchi, poetessa di origini napoletane, precocemente integrata nel *milieu* culturale della Roma tardo rinascimentale e barocca[3].

Sarrocchi decise di fondare il suo poema sulla lotta di liberazione albanese dal giogo turco-ottomano, guidata da Giorgio Castriota, detto Scanderbeg; un argomento storicamente accertato che offre raffronti sistematici con il contesto socio-politico contemporaneo: in un clima di lotta antiottomana che perdurava anche dopo l'effimero successo di Lepanto (1571) e che si sarebbe protratto fino alla battaglia di Vienna

[3] Nonostante la disorganicità e lacunosità dei dati biografici pervenuti, la critica più recente, attraverso lo studio analitico di documenti d'archivio inediti, ha proposto una ricostruzione convincente dei suoi rapporti sociali e intellettuali, delineando con maggiore precisione la sua attività letteraria. Nata a Gragnano intorno al 1560, Sarrocchi, dopo la morte precoce di entrambi i genitori, sarebbe stata educata dal cardinale Guglielmo Sirleto (1514-1585), bibliotecario apostolico dal 1570. Inconsistenti i dati relativi agli anni della sua formazione: fonti antiche e repertori sette-ottocenteschi confermano rapporti con importanti eruditi dell'epoca (come Rinaldo Corso, che avrebbe segnato la sua formazione letteraria e Luca Valerio, precettore negli studi di aritmetica, geometria e astrologia) senza, tuttavia, fornire adeguati riscontri oggettivi. Sulla questione vd. M. Mandalà, «Donna dottissima […] e d'ingegno acutissimo»*: per una biografia di Margherita Sarrocchi*, in «Studi sull'Oriente cristiano», XXVII, n. 1, 2023, pp. 108-112 e S. Mauriello, *Nello scrittoio di Margherita Sarrocchi*, in *L'Esprit des femmes*, Giornata di studi, (CESR, Tours, 17-18 ottobre 2024), a cura di S. Ferrara, E. Pierazzo, A. Touribil, Turnhout, Brepols, i.c.s.
Precoce sarebbe stato il suo estro letterario: Aldo Manuzio il Giovane nelle *Lettere volgari*, stampate a Venezia nel 1592, riferisce di una sua traduzione dal greco all'italiano del poemetto *Ero e Leandro* di Museo Grammatico, mentre Alessandro Tassoni nelle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, loda un commentario petrarchesco che la poetessa avrebbe composto in giovane età; di queste opere, purtroppo, non è rimasta traccia. In merito vd. Mandalà, *Donna dottissima*, cit., pp. 113-116. Alla scrittura lirica Sarrocchi si dedicò con trasporto fino all'età matura: in una lettera del 1594 indirizzata ad Ascanio Colonna (ArchCol, Sezione IV, Corrispondenza), la poetessa confessa di essere impegnata nella revisione dei testi in vista di un'edizione a stampa; sfortunatamente, solo pochi di questi componimenti, pubblicati in sillogi e antologie dell'epoca, sono pervenuti. Sulla produzione lirica dell'autrice segnalo il puntuale e ben documentato lavoro di Mauriello, *Nello scrittoio di Margherita Sarrocchi*, cit. Noti i suoi rapporti con Torquato Tasso, Galileo Galilei e Giovanbattista Marino e con le famiglie più eminenti del tempo, soprattutto con i Colonna, vicini al marito Carlo Birago, nobile milanese con il quale si sposò alla fine degli anni Ottanta, e i Farnese. La data della sua morte (29 ottobre 1617) si ricava da un'indicazione di Johannes Albertus Franciscus Orbaan (Id., *Documenti sul barocco in Roma raccolti da J. A. F. Orbaan con sette tavole in fototipia*, Società alla Biblioteca Vallicelliana, Roma 1920, n° 291). Fu sepolta nella Basilica di Santa Maria sopra Minerva a Roma. Sulla data di morte della poetessa e sulle composizioni celebrative in suo onore vd. Mandalà, *Donna dottissima*, cit., pp. 152-155.

(1683), le gesta del principe e generale albanese furono, infatti, mitizzate, in modo da favorire l'identificazione con l'*Athleta Christi* dell'Occidente, lo strenuo difensore della fede cristiana minacciata dall'avanzata inarrestabile degli infedeli.

Le ricostruzioni storiografiche umanistico-rinascimentali, non prive di elementi favolistici, puntarono, dunque, sull'idealizzazione della figura di Scanderbeg, esempio edificante di fortezza, temperanza e liberalità, virtù tipiche del perfetto cavaliere: si pensi, per esempio, alla fortunatissima *Historia de vita et gestis Scanderbegi, Epirotarum Principis*, prima biografia in ordine di tempo sull'eroe albanese, composta dal canonico e umanista Marin Barleti (1460-1512), edita a Roma intorno al 1508, ma più volte ristampata e tradotta; o al *Commentario delle cose de Turchi, et del S. Georgio Scanderbeg, principe di Epyrro* di Demetrio Franco (1443-1525), tesoriere e segretario di Castriota; o ancora ai *Fatti e la vita di Scanderbeg* di Andrea Cambini e Paolo Giovio, acclusa ai *Commentari de le cose dei Turchi* (Venezia, 1541)[4].

Questo il probabile retroterra cui Sarrocchi attinge per reperire i dati su cui istituire l'impalcatura storica della *Scanderbeide*, la sua opera di maggiore impegno, raffinata espressione dell'eroico seicentesco, della quale si apprezza una non trascurabile tensione innovatrice, ravvisabile non solo sul versante retorico-poetico, ma anche su quello ideologico[5]. Il poema, dopo una prima e parziale impressione (Roma, Lepido Faci, 1606) non autorizzata dall'autrice, ma incoraggiata dal non meglio noto Arrotato Academico Raffrontato, intento a esorcizzare il rischio di un possibile plagio[6], fu

[4] Su queste biografie cfr. G. Ghetti, *Giorgio Castriota Scanderbeg nella storiografia*, in «Shêjzat-Le Pleiadi», n. 12 (1-3), 1968, pp. 13-36; F. Pall, *Di nuovo sulle biografie scanderbegiane del XVI secolo*, in «Revuedes Etudes Sud-Est Européennes», n. 9, 1971, pp. 91-106 e A. Vaccaro, *Lo sviluppo degli studi su Giorgio Castriota Scanderbeg: dalle prime biografie alla storiografia recente*, in «Miscellanea di studi storici», n. 13, 2004-2005, pp. 173-248.

[5] A tal proposito Serena Pezzini individua nella *Scanderbeide* un passaggio, con progressiva decostruzione del modello tassiano, dalla tradizionale «ideologia della conquista» a una più sfumata «ideologia dell'accoglienza», nell'ottica della quale, secondo la studiosa, si tende a disconoscere lo statuto della diversità, attraverso un processo capillare di riduzione dell'«alterità» in «identità». A tal proposito vd. S. Pezzini, *Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi (1623)*, in «MLN», CXX, n. 1, 2005, pp. 190-222.

[6] LA SCANDERBEIDE | Poema heroico | Della Signora Margherita Sarrocchi. | Dedicato | all'Illma & Ecc^{ma} Sig.^{ra} D. Costanza | Colonna Sforza | Marchesa di Caravaggio. | Con Privilegio per anni xx | In Roma, Appresso Lepido Facij, MDCVI. | Con Licenza De' Superiori. La *princeps* consta di quattordici canti: i primi nove sono completi, il X e l'XI sono riassunti in una nota posta alla fine del IX canto, il XIII è assente, mentre il XIV risulta privo del finale. Nella dedicatoria a Costanza Colonna Sforza, marchesa di Caravaggio, l'accademico spiega dettagliatamente le ragioni che lo hanno spinto a

ristampato nel 1623, sempre a Roma, presso la stamperia di Andrea Fei, in una versione ampliata in ventitré canti, molto più organica sul piano linguistico e formale rispetto alla *princeps*, grazie all'impegno di Giovanni Latini, probabile nipote dell'autrice[7].

Queste pagine, con l'auspicio di stimolare ulteriori sviluppi, intendono approntare una prima indagine dell'episodio della tempesta marina presente nel XIX canto (1-61), da cui possano emergere elementi utili per analizzare, anche in rapporto con la tradizione, la presenza e la funzione del motivo equoreo nel poema[8].

L'episodio riveste nella *Scanderbeide* una funzione di primo piano,

pubblicare il poema senza il consenso dell'autrice: «Io ho sommamente desiderato d'essere servitore a V. S. d'effetti, sì come le sono et le sarò sempre e di voluntà, ma non mi s'è appresentata mai occasione d'effettuare questo mio desiderio, se non hora che mi sono venuti in mano alcuni canti della *Scanderbeide*, poema heroico della signora Margherita Sarrocchi. Mi è parso quantunque senza saputa di lei mandarli alla stampa, sì perché il poema, per l'eloquenza et per l'eruditione lo merita, sì ancora perché ho visto et inteso che molti che l'hanno letto et sentito si sono appropiate diverse sue inventioni et concetti, et se bene dall'opera ciascheduno apertamente vedrà che l'inventrice di cose maggiori più facilmente ha possuto ritrovare et fare le minori, nondimeno ho voluto con stamparle far riuscir vana a questi tali quella fiducia che eglino hanno presa co 'l darsi a credere che non si potesse mai stimare dal mondo ingegno d'una donna essere stato di ciò inventore e facitore».

[7] LA SCANDERBEIDE | Poema Heroico | della | SIG.RA MARGHERITA | Sarrocchi | Alla Principessa D. Givlia Da Este. | Dal Sig. Giovanni Latini | Con Privilegio della Santità di Nostro Signore, del Rè di Spagna, | e de' Prencipi d'Italia, dato alla Stampa | In Roma, Per Andrea Fei. MDCXXIII. | Con Licenza De' Superiori. Per la tradizione testuale del poema e per un'analisi del ruolo svolto dai vari personaggi coinvolti in questa intricata vicenda editoriale vd. M. Mandalà, *«Io vorrei che la [lingua] fusse toscana più che fusse possibile»: preliminari all'edizione critica de 'La Scanderbeide' di Margherita Sarrocchi*, in «Studi sull'Oriente Cristiano», 27, 2, 2023, pp. 105-161, in particolare pp. 124-154.

[8] *Topos* epico per eccellenza la tempesta si ritrova in tutti i maggiori poemi greci e latini (Omero, *Odissea*, V, 291-425; Virgilio, *Eneide*, I, 81- 156, III, 192-208 e V, 685-699; Ovidio, *Metamorfosi* I, 262-273; XI, 474-572; *Fast*. III, 585-600 e *Tristia* I, 2; Lucano, *Pharsalia* V, 560-676; Silio Italico, *Punica* XVII, 236-291 e Valerio Flacco, *Argonautica*, I, 574-656; VIII, 318-384) e italiani, si pensi, per esempio, a L. Pulci, *Morgante*, XX, 31-57, M.M. Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, III, iv, 1-7, L. Ariosto, *Furioso*, II, 28 -30; XVIII, 141-145, XIX, 43-53 e XLI, 8-24), Danese Cataneo, *Peregrinaggio di Rinaldo*, I, 51-60 e *Marfisa*, IX, 65-74 e T. Tasso, *Rinaldo*, X, 36-64. La bibliografia sull'argomento è vastissima, ma cfr. almeno G. Ponte, *Un esercizio stilistico dell'Ariosto: la tempesta di mare nel canto XLI del* Furioso, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di C. Segre, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 195-206, M. Di Maio, *Tempeste e naufragi*, in *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, (13-16 settembre 2004), Salerno, Roma 2006, pp. 199-214, M. Domenichelli, *Utopie marine, viaggi, naufragi, isole*, in *La letteratura del mare*, cit., pp. 183-198, T. Biggs – J. Blum, *Sea-storms in ancient epic*, in *Structures of Epic Poetry*, a cura di C. Reitz e S. Finkmann, 2019, vol. II, pp. 125-167.

dal momento che costituisce l'espediente offensivo delle forze del male di maggior impatto sul piano narrativo, il solo mezzo attraverso cui differire lo scioglimento del nodo. A tal proposito, va rilevata la quasi assoluta assenza nel poema della dialettica dicotomica fra Inferno e Cielo, su cui si fonda la *Liberata* di Tasso: le forze infernali risultano, in effetti, fiacche, irresolute, chiaroscurali, come lo stesso Satana, «un antagonista 'senza voce,' privo del diritto all'elaborazione di un discorso a sé», destituito di una «posizione antagonista strutturata», e incapace, per queste ragioni, di indire un concilio infernale equivalente a quello presentato nel IV canto del poema gerosolimitano[9]. Ciò determina anche l'obliterazione dal tessuto del racconto della tradizionale figura della maga incantatrice: una scelta controcorrente che segna uno scarto netto non solo rispetto al modello della *Liberata*, ma anche nei confronti della produzione post-tassiana, generalmente disposta ad accogliere «l'eredità di Armida»[10].

Al suo posto, nella *Scanderbeide*, si ritrova il mago Zabadeo, che pur essendo investito della medesima funzione di «disturbo dell'impresa», non sembra aderire incondizionatamente, in controtendenza con la *Liberata* e con la linea maggioritaria della tradizione epica secondo cinquecentesca[11],

[9] Pezzini, *Ideologia della conquista*, cit., p. 216. Come è noto il concilio infernale nella *Liberata*, costituisce un importante snodo narrativo. Lo suggerisce Tasso nella nota lettera dell'estate del 1576 indirizzata a Orazio Capponi: «Da questo canto, quasi da fonte, derivano quasi tutti gli episodi» cfr. T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1852-1855, vol. I, lett. n° 82, pp. 198-212, a p. 205, ma vd. anche Id., *Favola della Gerusalemme*, in C. Molinari, *La revisione fiorentina della "Liberata" (a proposito del codice 275 di Montpellier)*, in «Studi di Filologia italiana», LI, 1993, pp. 181-212, a p. 208. Sul meraviglioso nella *Liberata* e in generale nel poema cinquecentesco vd. G. Baldassarri, *«Inferno» e «cielo». Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Bulzoni, Roma 1977. Per la citazione vd. Pezzini, *Ideologia della conquista*, cit., p. 216.

[10] Su questo aspetto vd. Pezzini, *Ideologia della conquista,* cit., pp. 215-218. Sull'importanza delle macchinazioni di Armida vd. la lettera del 15 aprile 1575 inviata da Tasso a Scipione Gonzaga: «La contenzione in se stessa e le arti di Armida son *ex arte*, come quelle che procedono da un fonte, cioè dal consiglio infernale, e tendono a un fine medesimo e principalissimo, ch'è il disturbo dell'impresa» cfr. T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Fondazione Pietro Bembo, Milano 1995, lett. V, pp. 30-31.

[11] Oltre alla *Liberata* vanno citati almeno altri due poemi che attribuiscono un ruolo di primo piano allo scontro tra Inferno e Cielo: mi riferisco all'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo e alla *Vittoria della lega* di Tommaso Costo che opera una convincente commistione. Le scelte narrative di questi due autori segnano uno scarto rispetto alla tradizione precedente: si pensi, per esempio, alla caotica angelologia (due schiere paritarie di angeli governati da un Dio irresoluto e umorale) proposta da Giangiorgio Trissino nell'*Italia liberata da' Goti* e alla risemantizzazione della mitologia classica proposta da Giovan Battista Giraldi Cinzio nell'*Ercole* e da Francesco Bolognetti nel *Costante*. A tal proposito cfr. R. Bruscagli, *Vita d'eroe: L'Ercole del Giraldi*, in *Studi cavallereschi*,

a un superiore piano diabolico; egli esegue, piuttosto, in modo indolente le disposizioni del sultano Amuratte, che in una lettera gli chiede di scatenare, con l'ausilio delle sue arti magiche, una violenta tempesta che possa arrestare l'avanzata degli alleati di Scanderbeg, ormai prossimi alle coste dell'Epiro[12].

Il mago risiede in una remota e solitaria dimora situata nella zona di confine tra la Fenicia e l'isola di Cipro (*Scanderbeide*, XIX, 1, 1-4). Per raggiungere il suo «albergo», è necessario percorrere un sentiero rupestre («petroso calle»), non distante dal lido, che costeggia un «verdeggiante monte» dall'aspetto minaccioso, attorniato da due alte rupi che impediscono alla luce solare di filtrare. Sulla sommità («le fiorite cime») si estende a perdita d'occhio una «pianura soave» che allevia la fatica («piede lasso») del viaggiatore:

> […] pianura soave il piede lasso
> ristora, giunto a le fiorite cime.
> Fa grata sede più d'un vivo sasso,
> più d'un arbor ancor folto e sublime,
> con ombra densa al Sol toglie la luce,
> e diletto e orror insieme adduce.
>
> D'arbori chioma non men folta e verde,
> il dorso anco a le rupi adorno rende,
> e in cotal guisa l'una e l'altra inverde
> monti e inver d'esse ciascun monte pende,
> che intrecciando le frondi il Sol vi perde
> la luce, ond'al meriggio incerto splende
> sovra a la valle a cui le frondi fanno
> ombra maggior quando più luce l'anno.
> (*Scanderbeide*, XIX, 3, 3-8 – 4)

SEF, Firenze 2003, pp. 145-166; A.N. Mancini, *Funzione e tattica del meraviglioso nel «Costante» di Francesco Bolognetti*, in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a cura di G. Biasin, A. N. Mancini, N. J. Perella, Sen, Napoli 1985, pp. 181-207; A. Quondam, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in *Atti del convegno di Studi su G. Trissino (Vicenza, 31 marzo – 1 aprile 1979)*, a cura di N. Pozza, Accademia Olimpica, Vicenza 1980, pp. 67-109, a pp. 93-95; C. Gigante, *Un'interpretazione dell'Italia Liberata dai Goti*, in *Esperienze di filologia cinquecentesca*, Salerno, Roma 2003, pp. 80-95 e A. Chiarelli, *La penna dello scultore. La produzione epico-eroica di Danese Cataneo*, Ledizioni, Milano 2024, pp. 87-98.

[12] Di seguito il testo della lettera inviata da Amuratte a Zabadeo: «Le sue prighiere in carta a lui fur queste: / "Tu che sforzi natura, e gli elementi / commovi, prega [correggo così il "prego" dell'originale] i nembi e le tempeste, / le saette nel Ciel, ne l'onde i venti, / onde l'armata a noi nemica reste / assorta e i suoi guerrier di vita spenti. / Scoglio o flutto la rompa e la sommerga, / o turbo la divida e la disperga"» (*Scanderbeide*, XIX, 9).

Al centro esatto della valle è collocato un tavolo marmoreo di forma quadrata, che il mago utilizza per esercitare le sue abilità magiche:

Di fino marmo in mezzo ha quadra mensa
la valle e seggi pur di marmo intorno,
ove si ciba il mago, ove dispensa
ne l'ardente stagione il più del giorno.
Di lungi appar da nube oscura e densa
cinto mai sempre l'imo suo soggiorno.
Qui l'empio, al suon de l'essecrabil note,
i venti ferma, e le montagne scote,

spezza i sepolcri e con mirabil possa
par tragga l'alme dal Tartareo luogo.
Con esse i corpi estinti e l'ignud'ossa
uscir tepidi fa dal freddo rogo,
dal gemer l'aria e da l'urlar percossa
de l'orrend'ombre de l'eterno fuogo
s'ode ecco al suo imperar, ecco si vede
venir, ritrar obediente il piede.

Già fuga da le nubi il folto oscuro,
e rende al Ciel l'almo splendor primiero,
già gli ricopre il suo bel volto puro
d'un nembo più caliginoso e nero.
Ond'a l'età vetusta a quel ch'Arturo
E i suoi famosi le gran lodi diero,
tacciasi ch'assai fu costui maggiore,
e ben n'udì il tiranno [Amuratte] il gran valore.

E perché a le spelonche oscure e sole
a colli aprichi in luogo ermo e selvaggio
la caterva infernal invocar suole,
osservar de le stelle il moto e 'l raggio,
[…]
(*Scanderbeide*, XIX, 5, 7-8 – 7, 1-4)

Queste ottave presentano una forte vicinanza con il noto episodio della *Liberata* in cui Ismeno, stregone della corte di Aladino, si prepara a richiamare gli spiriti infernali. Riporto di seguito le consonanze lessicali più rilevanti:

[…] l'empio, *al suon de l'essecrabil note*,
i venti ferma, e le montagne scote.

Spezza i sepolcri e con mirabil possa
par *tragga l'alme dal Tartareo luogo*.
Con esse i corpi estinti e l'ignud'ossa
uscir tepidi fa dal freddo rogo,
dal gemer l'aria e da l'urlar percossa
de l'orrend'ombre de l'eterno fuogo
s'ode ecco al suo imperar, ecco si vede
venir, ritrar obediente il piede.
[…]
E perché a le spelonche oscure e sole
a colli aprichi in luogo ermo e selvaggio
la caterva infernal invocar suole,
osservar de le stelle il moto e 'l raggio,
[…]
(*Scanderbeide*, XIX, 5, 7-8 – 6; 7, 1-4)

[…]
soletto Ismeno un dì gli s'appresenta:
Ismen che *trar di sotto ai chiusi marmi*
può corpo estinto, e far che spiri e senta,
Ismen che *al suon de' mormoranti carmi*
sin nella reggia sua Pluton spaventa,
e i suoi demon negli empi uffici impiega
pur come servi, e gli discioglie e lega.

[…]
ed or *dalle spelonche, ove lontano*
dal vulgo essercitar suol l'arti ignote
[…]
(*Gerusalemme liberata*, II, 1, 2-8 – 3, 1-7)

Come si può constatare, le due scene indugiano sul potere evocativo del linguaggio magico, con particolare attenzione ai campi semantici del *murmur* e del *susurrus*, generando un «messaggio linguistico» privo di implicazioni sociali[13]. Zabadeo, tuttavia, non presenta la complessità psicologica e le sfaccettature caratteriali di Ismeno: alla natura di reietto del mago tassiano, capace di esercitare un controllo assoluto e discrezionale sui demoni infernali, si aggiungono, infatti, una serie di abilità accessorie (telepatia, preveggenza e divinazione), una gamma eterogenea di interessi scientifici (*arcana naturae*, chimica degli esplosivi etc.) e, soprattutto, il suo ambiguo *status* di apostata che non gli consente di liberarsi del tutto dai residui della fede che ha rinnegato («Questi or Macone adora, e fu cristiano, / ma i primi riti anco lasciar non pote»); peculiarità che non trovano riscontro nella figura di Zabadeo[14].

L'importanza del personaggio di Zabadeo risiede segnatamente nel compito che è chiamato a svolgere e nella profonda connessione che riesce a creare tra i demoni da lui evocati e l'insorgenza della tempesta: a loro è

[13] A tal proposito vd. quanto sostenuto da Fabio Giunta a proposito degli incantesimi di Ismeno in F. Giunta, *Magia e storia in Torquato Tasso*, Unicopli, Milano 2012, pp. 75-78.
[14] Sulla figura di Ismeno e sulla presenza della tipologia del mago nell'epica cinque-seicentesca cfr. l'appena citato Giunta, *Magia e storia in Torquato Tasso*, cit., A. Chiarelli, *La scienza incerta. Il magismo nel Messaggiero e nella Liberata di Tasso*, in «*Al suon de mormoranti carmi*». *Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, a cura di T. Artico e A. Chiarelli, Vecchiarelli, Roma 2019, pp. 41-55 e F. Samarini, *I nipoti di Ismeno: per una genealogia di maghi nell'epica del Seicento*, in «*Al suon de mormoranti carmi*», cit., pp. 137-163.

affidato, infatti, il compito di sovvertire gli equilibri naturali, di risvegliare la potenza latente dei venti e il furore delle forze occulte che riposano nelle profondità marine.

Il rituale magico di Zabadeo, descritto con cavillosità tecnica[15], preconizza un disastro imminente, ma prima di descriverne gli effetti, la narrazione si sposta, con un salto prospettico, sul porto da cui la flotta alleata si appresta a solcare, un paesaggio marino idilliaco, luminoso, pervaso da vivaci cromatismi, che crea un evidente contrasto tonale con le ottave precedenti e con quelle successive:

> La fida armata ogni suo legno avea
> già sciolto al suo camin dal lito ameno.
> Lieta del suo candor l'Alba ridea,
> specchiandosi entro al bel ceruleo seno:
> del Ciel l'imago il mar puro rendea,
> del mar l'imago emulo il Ciel sereno,
> onde la terra ornar sembrava allora
> doppio mar, doppio Cielo e doppia Aurora.
>
> A le cadenti ruggiadose brine,
> emule l'onde rotte alzan le spume,
> mentre ingemma l'Aurora il suo bel crine,
> e scuote in parte il cristallino lume.
> (*Scanderbeide*, XIX, 20 – 21, 1-4)

L'inizio del viaggio per mare è segnato dalla descrizione dell'Alba, in cui si ravvisa l'assenza del *topos* 'matrimoniale' omerico e virgiliano – nella prospettiva del quale l'Aurora è rappresentata mentre si allontana dal *croceum*

[15] «In tanto sussurrò note sommesse / con essecrabil rito al ministero / prendendo verga a la cui cima impresse / la testa e 'l petto d'un marin destriero. / Circondò i fossi e 'l parlar indi espresse, / alzando grido al Ciel orrendo e fiero: / «Aprite, aprite le Tartaree porte, / principi voi del pianto e de la morte. | Voi ombre e voi che l'alme più nocenti / cocete in fiamme e accecate in fumi, / ch'al regno giù de le perdute genti / de i fossi eterni ministrate i fiumi. / Voi, anco voi, che le procelle e i venti / de i gran campi de l'aere o sacri numi / movete, e i tuoni e le saette atroci / correte obedienti a le mie voci. | […] […] / inferi aprite voi le porte interne / del mar profondo al boreal furore, / ond'egli più gorgoglia, onde più fragne / a guisa ora di valli or di montagne […] Onde appaia il valor debile e infermo / del lor Dio morto e le lor leggi immonde, / e quanto è il vostro Pluto a lui sovrano, senta per voi quel volgo ignaro e vano» (Sarrocchi, *Scanderbeide*, XIX, 14-15 – 17, 5-8 – 18, 5-8). Il passo denota, come si può vedere, una buona conoscenza dei rituali negromantici e divinatori da parte di Sarrocchi che sarebbe interessante studiare in modo circostanziato: vari erano, infatti, i repertori in cui reperire informazioni in merito, come, per esempio, il noto e più volte ristampato *Disquisitiones magicae* dell'umanista e teologo fiammingo gesuita Martin del Rio (1551-1608).

cubile del marito Titone – a fronte di una spinta al rinnovamento del tema sul modello delle *Metamorfosi* di Ovidio, variamente ripreso in epoca umanistico-rinascimentale, che per primo propone una personificazione elegiaca della bella dea priva di riferimenti e accenni al suo legame nuziale[16].

Nei versi della *Scanderbeide* l'Aurora è, infatti, descritta come una fanciulla candida e ridente («lieta del suo candor l'Alba ridea») nell'atto di acconciarsi le chiome («ingemma l'Aurora il suo bel crine») e di specchiarsi nel mare («ceruleo seno»): immagine di intonazione lirica, forse memore del madrigale tassiano *Ecco mormorar l'onde* («ecco già l'alba appare / e si specchia nel mare»), da cui deriva un lambiccato gioco di specchi («del Ciel l'imago il mar puro rendea, / del mar l'imago emulo il Ciel sereno»), una duplicazione degli elementi naturali («onde la terra ornar sembrava allora / doppio mar, doppio Cielo e doppia Aurora») che sembrano compartecipare alle vicende dei personaggi e agevolare l'impervio itinerario che la flotta si accinge a percorrere[17].

Il lirismo dell'affresco è acuito dal riferimento al mare increspato dall'Aurora, dettaglio già presente nelle *Argonautiche* (I, 310-314) di Valerio Flacco[18], qui delineato da una duplice similitudine fluviale:

> S'increspa a l'aure lievi e mattutine
> placido il mar qual de la Sonna il fiume,
> fiume c'ha l'onda sua sì lenta e cheta,
> ch'in qual parte ei se 'n corra a l'occhio il vieta,
>
> over simile a la stagione acerba
> de l'Adige appo al campo immenso appare,
> a punto allor che giovanetta l'erba,
> Zefir soave più fa tremolare.
> D'azurri e bianchi fior, ch'in grembo serba,
> vaghi ha color così tranquillo il mare,
> anzi dirai, mentre da lunge il miri,
> l'onde e le spume in lui perle e Zaffiri.
> (*Scanderbeide*, XIX, 21, 5-8 – 22)

[16] Sull'innovazione operata da Ovidio vd. C. Montuschi, *Aurora nelle Metamorfosi di Ovidio: un topos rinnovato, tra epica ed elegia*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 41, 1998, pp. 71-125.

[17] Sul madrigale *Ecco mormorar l'onde* e sul tema dell'alba nella lirica rinascimentale cfr. A. Daniele, *Lettura di un madrigale tassesco*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLIX, n. 466-67, 1972, pp. 349-62, quindi S. Ritrovato, *«Ecco mormorar l'onde». Un esercizio di lettura*, in «Italique», XV, 2012, pp. 195-214.

[18] «Minyas simul obtulit omnes / Alma nouo crispans pelagus Tithonia Phoebo. / Discurrunt transtris; hi celso cornua malo / Expediunt, alii tonsas in marmore summo / Praetemptant, prora funem legit Argus ab alta».

Il parallelismo con le acque del fiume *Saône* («Sonna»), il principale affluente di destra del Rodano, è impiegato per restituire l'immagine dell'insolita piattezza del mare: la notizia è desunta dal *De bello Gallico* (I, 2) di Cesare, secondo cui tale fiume, anticamente chiamato *Arar*, ubicato tra il territorio degli Edui e quello dei Sequani, scorreva tanto lentamente da rendere impossibile stabilire la direzione della corrente («Flumen est Arar, quod per fines Haeduorum et Sequanorum in Rhodanum influit, incredibili lenitate, ita ut oculis in utram partem fluat iudicari non possit»). Il ricorso all'opera cesariana, la cui fortuna nel Cinquecento è testimoniata dal volgarizzamento di Francesco Baldelli, poeta e accademico degli Umorosi di Bologna, e dalla successiva edizione illustrata di Andrea Palladio, costituisce un chiaro indizio della poliedricità degli interessi di Sarrocchi, che sembra interessata ad approdare, attingendo ad una vasta gamma di testi fra loro eterogenei, all'esito più raffinato e meno prevedibile[19].

La comparazione con l'Adige intensifica, invece, i vivaci effetti cromatici delle acque: i periodi di piena del fiume, infatti, si verificano solitamente in primavera («stagione acerba»), quando il vento («Zefir») muove delicatamente l'erba «giovinetta» e i fiori, i cui colori variano dal bianco perlato all'azzurro zaffiro, creano delle sfumature di colore del tutto simili a quelle del «spume» del mare qui descritte.

L'equilibrio idilliaco dello scenario marino è frantumato dal sopraggiungere dalla «turba innumerabil» dei «rei demon»: il mare diventa burrascoso e le onde, definite «superbe» per le anomale dimensioni raggiunte, nel cadere rumoreggiano («fremon»). Una forte caligine ricopre il cielo («e l'aere di caligine coperta, […] che del Ciel non riman parte scoperta») e i turbini, lasciando il loro «carcer tetro»[20], si scatenano nel mare, rovesciando «sossopra i flutti» (*Scanderbeide*, XIX, 24-25).

A questo punto, Sarrocchi, in linea con il repertorio formulare omerico[21], che registra una larga fortuna nella letteratura pre e post-ariostesca e, soprattutto, nell'epica regolare del secondo Cinquecento (si pensi, per esem-

[19] Questi, rispettivamente, i titoli dei due volgarizzamenti: *I commentari di Caio Giulio Cesare tradotti da Francesco Baldelli* (in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1570) e *I commentari di C. Giulio Cesare, con le figure in rame de gli alloggiamenti, de' fatti d'arme, delle circonuallationi delle città, & di molte altre cose notabili descritte in essi. Fatte da Andrea Palladio per facilitare a chi legge, la cognition dell'historia* (In Venetia, appresso Pietro de' Franceschi, & nepoti, 1575).

[20] «carcer tetro» è sintagma petrarchesco («tanti spirti e sí chiari in carcer tetro» cfr. Petrarca, *Triumphus cupidinis*, IV) ripreso anche da Tasso («Suonano i gran palagi, e i tetti adorni, / Di canto: io sol di pianto il carcer tetro / Fo risonar» cfr. Tasso, *Rime*, 711).

[21] Il riferimento è a *Odissea*, V, 295-296: «Insieme Euro e Noto piombarono e Zefiro che soffia violento, / e Borea figlio dell'etere, che il gran flutto rovescia».

pio, all'*Italia Liberata da' Goti* di Trissino)[22], elenca i venti che si abbattono fragorosamente sul mare: da un lato il Volturno (vento che spira da sud-est, dai romani considerato nocivo per gli alberi da frutto e per i vigneti, e per questo motivo scongiurato nel periodo dei *Volturnalia*[23]), si scontra contro il Favonio, vento occidentale della Grecia; mentre dal lato opposto l'Aquilone, vento di tramontana proveniente da nord-est, guerreggia contro il Noto, pericoloso vento del sud, «d'orrore armato» (*Scanderbeide*, XIX, 26).

All'avvicinarsi della bufera, i naviganti sono sopraffatti dal terrore, mentre «nubi dense d'ogn'intorno sorte» rivestono di un folto strato il cielo, impedendo il passaggio della luce e avvolgendo il mare di una «notte profonda, oscura» (*Scanderbeide*, XIX, 27). Un curioso elemento di *variatio* rispetto al modello omerico è costituito dal ruolo attribuito al nocchiero. Nell'*Odissea*, Ulisse decide deliberatamente di non prestar fede agli avvertimenti del più esperto marinaio, mentre nel poema di Sarrocchi le sue parole sono «mal intese», perché coperte dal fragore generale, e ogni membro dell'equipaggio cerca di salvarsi, con scarsi risultati, ricorrendo alle proprie conoscenze nautiche:

> […]
> commanda il buon nocchier per trovar scampo,
> ma le sue note mal intese sono,
> che ne l'aereo e ne l'ondoso campo,
> sparso e confuso è de le voci il suono.
> Tuona il ciel sopra e 'l mar di sotto geme,
> e 'l vento in mezzo orribilmente freme,
>
> pur ciascun paventando il rischio estremo,
> ciascun prudente al prò commune attende.
> Altri ritira a sé da l'onda il remo,
> rinforza i lati offesi e gli difende
> la vela c'ha maggior l'arbor supremo,
> altri ripiega e la minor distende,
> altri anco l'acqua, onde già il legno abbonda,
> votar s'affretta e rende l'onda a l'onda.

[22] Sulla riscrittura trissiniana dell'episodio della tempesta omerica vd. P. Pecci, *La "novella strada" del poema epico rinascimentale: Gian Giorgio Trissino e "La Italia liberata da' Gotthi"*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2015/2016 presso l'Università di Padova, relatore F. Tomasi, pp. 85-87.

[23] Aulo Gellio (*Notti Attiche*, II, 22), seguendo l'opinione di Favorino di Arles, filosofo e sofista dell'età di Adriano, precisa che il Volturno è il terzo vento che spira dall'oriente d'inverno, quindi corrispondente all'odierno Scirocco. Sulla questione cfr. anche Seneca, *Naturales quaestiones*, V, 16 e Plinio, *Naturalis historia*, XVIII, 117.

Vana ogn'industria, ogn'arte lor riesce
sì 'l mar e 'l vento e 'l Ciel guerreggia fiero.
(*Scanderbeide*, XIX, 28, 2-8 – 30, 1-2)

Gli elementi naturali agiscono senza una logica apparente: il cielo, «disfatto in pioggia», abbandona il suo «impero» per riversarsi nel mare, innescando una catena di giganteschi flutti che sollevano in alto le navi, tanto che i loro alberi («antenne») sembrano toccare, «con la loro cima», il cielo (*Scanderbeide*, XIX, 30-31). Dell'equipaggio della flotta alleata fa parte anche Amerigo Vespucci («Americo»): un evidente anacronismo di Sarrocchi, dal momento che l'esploratore fiorentino, nato il 9 marzo 1454, avrebbe avuto, al tempo degli eventi narrati, poco più di dieci anni. La scelta, come osserva Rinaldina Russell, potrebbe derivare da motivi encomiastici, in nome dei quali la poetessa avrebbe potuto decidere di includere nel suo poema nomi di personaggi vicini, per estrazione o parentela, a membri in servizio presso la corte romana, che non parteciparono alla guerra per la liberazione dell'Albania[24].

In ogni caso la presenza di Americo non apre la strada alla celebrazione delle nuove scoperte geografiche, tema presente, in forma di *excursus* o di profezia, nelle ottave del *Furioso* (XV, 18-36) – in cui si allude alle imprese di Vasco da Gama e di Cristoforo Colombo, definiti «nuovi Argonauti e nuovi Tifi» – nelle stanze tassiane in cui la Fortuna profetizza a Carlo e Ubaldo, in viaggio verso le Isole Fortunate, la scoperta del Nuovo Mondo (*Liberata*, XV, 24-32) e nell'*Adone* (X, 42-46) di Marino, successivamente ripreso in un ciclo di poemi specificatamente dedicati all'argomento[25].

[24] Sulla questione vd. M. Sarrocchi, *Scanderbeide. The Heroic Deeds of George Scanderbeg, King of Epirus*, traduzione di R. Russell, University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 30.

[25] Fra questi poemi si cita: Il *Mondo nuovo* (1596) di Giovanni Giorgini; i due poemi neolatini *De navigatione Christophori Columbi* (1581) di Lorenzo Gambara e *Columbeidos libri priores duo* (1585) di Giulio Cesare Stella; *Il Colombo* di Giovanni Villifranchi (1602); *L'America* di Raffaele Gualterotti (1611) e Il *Mondo Nuovo* di Tommaso Stigliani, pubblicato per la prima volta nel 1617, in venti canti, a Piacenza, per i tipi di Alessandro Bazacchi, e nel 1628 in trentaquattro canti. Sulla questione cfr. T. Cirillo, *La scoperta dell'America nei letterati meridionali tra Cinque e Seicento*, in *Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 203-233; S. Zatti, *Nuove terre, nuova scienza, nuova poesia: la profezia epica delle scoperte*, in *L'ombra del Tasso*, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 146-207; L. Bocca, *La scoperta dell'America nell'epica italiana da Tasso a Stigliani*, in *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, passaggi*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Università degli Studi di Genova, Online: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini passaggi/Bocca%20Lorenzo_1.pdf e G. Dell'Aquila, *«D'occulte terre altro emispero»: viaggio e conquista nell'epica secentesca*, in «Fabrica Litterarum Polono-Italica», II, 2023, pp. 1-20.

Sarrocchi si limita, infatti, a un rapido accenno al viaggio del navigatore («il qual poi de la terra / corse il cerchio maggior con lieve pino»), per poi innestare l'episodio della morte del marinaio Giacinto, modellato sulla vicenda virgiliana dell'annegamento del giovane Palinuro, timoniere di Enea (*Eneide*, V, 816-871):

> Vortice procelloso in tanto afferra,
> e de la poppa a capo in giù supino
> gli assorbe avanti a gli occhi il pro' Giacinto,
> benché di funi intorno a i fianchi accinto.
>
> Giacinto, un suo nocchier, ch'a lui, d'ingegno
> più d'altro esperto, caro più d'altro era,
> con cui sperava sol nel salso regno
> parte girar de la terrena spera.
> (*Scanderbeide*, XIX, 32, 5-8 – 33, 1-4)

Americo avverte del pericolo gli altri membri dell'equipaggio, i quali, pur attenendosi alle sue istruzioni, sono sopraffatti dalla forza della burrasca: l'albero maestro si spezza e la prua «si piega a l'onde e non fa più contrasto» (*Scanderbeide*, XIX, 33-34). La tempesta miete molte vittime (XIX, 33-34), tutti appaiono disorientati, ma il cardinale Giuliano Cesarini, legato di papa Eugenio IV, dopo aver radunato un gran numero di guerrieri, aver indossato abiti cerimoniali («sacerdotal vestito e sacro manto»), in atteggiamento pietoso («pietoso in guisa tal»), invoca l'aiuto di Dio: si tratta, anche in questo caso, di un evidente errore cronologico, in quanto il cardinale perse la vita nella battaglia di Varna (10 novembre 1444), dunque molto prima dell'impresa di Scanderbeg.

La preghiera (XIX, 43-51), in linea con un consolidato modulo epico, garantisce la felice risoluzione della vicenda, con un interessante riferimento all'episodio di derivazione biblica di Giona nel ventre della balena (*Giona* 2, 1-2 e *Matteo* 12, 40):

> Ne l'ampio ventre de la gran balena,
> salvi il profeta tuo da l'onda infesta,
> onde a mal grado suo faccia palese
> a l'iniqua città sue gravi offese.
>
> Lui mandasti a salvar popolo rio,
> a salvar giusto re van queste vele,
> onde pagar de' suoi misfatti il fio
> debba nemica a te setta infedele.
> (*Scanderbeide*, XIX, 47, 5-8 – 48, 1-4)

La vicenda è nota: il profeta Giona, figlio di Amittai, è designato da Dio per convertire la città di Ninive, ma egli, contravvenendo alle sue indicazioni, salpa sulla prima nave e si dirige verso il porto di Tarsis, situato nella direzione opposta; la sua nave, per volere di Dio, è così investita da una violenta tempesta: i compagni, individuata in Giona la ragione dell'ira divina, lo gettano in mare, dove è inghiottito da un grosso pesce[26]. L'episodio lascia traccia, come è stato notato, in alcuni poemi di primo Cinquecento: mi riferisco ai *Triomphi di Carlo* (1535) di Francesco dei Lodovici, in cui si registra una fedele riscrittura dell'ipotesto sacro, ai *Cinque Canti* di Ariosto e alla *Morte del Danese* (1521) di Cassio di Narni, nei quali, invece, la memoria biblica è tralasciata per aderire al modello fornito dalla *Storia vera* di Luciano, in cui il ventre della balena si trasforma in un microcosmo[27]. Nel passo della *Scanderbeide* il *topos* si risolve, purtroppo, in un mero richiamo allusivo alla vicenda: un'occasione mancata per la poetessa che avrebbe potuto dialogare criticamente con la tradizione. Sarrocchi, invece, si appresta a chiudere frettolosamente e in maniera convenzionale l'episodio con una preghiera di Giuliano il quale chiede a Dio di salvare lui e il suo equipaggio, rammentando l'importanza dell'impresa da compiere; i naviganti colpiti dalla tempesta sono, infatti, fedeli che intendono contrastare i miscredenti e che promettono, in caso di salvezza, di digiunare in suo onore:

> senza Bacco gustar, né Cerer vuole
> ciascun intero orar quel santo giorno,
> che del tuo figlio celebrar si suole
> l'ingiusta morte e 'l volontario scorno.
> E fra turba divota ascoso il Sole,
> con rozo manto e roza fune intorno,
> da flagelli egli stesso in te conversi
> del proprio sangue aver gli omeri aspersi.
> (*Scanderbeide*, XIX, 50)

L'indagine delle modalità di riuso del *topos* epico della tempesta nella *Scanderbeide* ha messo in evidenza, in primo luogo, la funzione di primo

[26] Il motivo è frequente anche in testi agiografici e nelle narrazioni mitiche greche vd. A. Angelini, *Inghiottiti e inghiottitori: di alcuni mostri nel mito antico*, in *Zoomania. Animali, ibridi, mostri nelle culture umane*, a cura di C. Franco, Protagon, Siena, Santa Maria della Scala 2007, pp. 1-17.

[27] Per un'analisi dell'episodio nei poemi citati vd. F. Conselvan, *Il cavaliere inghiottito. Il racconto esemplare di Giona nei poemi cavallereschi di primo Cinquecento* (https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Conselvan%20(Ardissino_Selmi).pdf).

piano rivestita dall'episodio all'interno della narrazione: rappresenta, infatti, la manovra offensiva infernale che più incide sulla narrazione, differendo di fatto lo scioglimento del nodo drammatico. Si è poi posto l'accento sulla mancanza nel poema della dicotomia Inferno e Cielo che governa la *Liberata* di Tasso: una soluzione che determina, come si è visto, l'obliterazione della tradizionale figura della maga incantatrice, con conseguente delega della funzione di «disturbo dell'impresa» al mago Zabedeo, figura fiacca, capace solo di eseguire in modo indolente i compiti impartiti dal sultano Amuratte. L'analisi ha poi messo in luce il rapporto che Sarrocchi instaura con le proprie fonti: se in un caso (vd. *Scanderbeide*, XIX, 5, 7-8 – 6; 7, 1-4 e *Gerusalemme liberata*, II, 1, 2-8 – 3, 1-7) le analogie sono evidenti e confermano l'importanza della *Liberata* anche nelle scelte linguistiche del poema, altrove l'individuazione dell'ipotesto permette di apprezzare le scelte innovative della poetessa (nella descrizione dell'Alba, per esempio, Sarrocchi non riprende, come si è visto, il convenzionale *topos* matrimoniale omerico e virgiliano, che vede Aurora allontanarsi dal letto del marito Titone, ma propone la più innovativa personificazione elegiaca della dea di marca ovidiana).

L'analisi sin qui condotta sembra confermare, in definitiva, la centralità del motivo equoreo nel poema; una centralità anche strutturale, data la funzione peculiare rivestita nelle maglie del racconto dal Mediterraneo orientale, spazio geografico d'eccezione, *locus conclusus*, all'interno del quale i personaggi agenti si muovono senza infrangere l'unità di luogo: l'azione segue, infatti, un preciso e coerente itinerario che congiunge le coste elleniche ai Balcani, con rari e sporadici sconfinamenti in territori esotici, funzionali alla compattezza di una sapiente architettura narrativa.

Katie Sparrow*

Tra Terra Santa e sacri confini: Spazio, spiritualità e potere nelle lettere di Paolo III a Vittoria Colonna

Vittoria Colonna rappresenta una delle figure più articolate e sfaccettate del primo Rinascimento italiano, unendo una profonda ricerca spirituale a un ruolo politicamente rilevante, favorito anche dall'appartenenza alla sua potente famiglia. La sua vita si colloca in un contesto segnato da profonde trasformazioni religiose e politiche: l'Italia del primo Cinquecento era attraversata da conflitti dinastici tra le grandi potenze europee, in particolare la Francia e l'Impero, e da tensioni religiose che anticipavano la frattura protestante e la successiva risposta cattolica. In questo contesto, la devozione personale si intrecciava strettamente con gli equilibri di potere, e le famiglie aristocratiche, come i Colonna, esercitavano un'influenza determinante sia negli affari ecclesiastici che in quelli statali, grazie a reti clientelari, al controllo territoriale e a posizioni chiave nella Curia.

È in questo scenario che emerge la figura di Vittoria Colonna, cresciuta all'interno di questa élite, distinguendosi non solo per la sua produzione poetica, ma anche per il suo coinvolgimento nei dibattiti spirituali che animavano i circoli riformatori italiani, come quello degli «spirituali». Intrattenne una rete estesa di relazioni con figure centrali del suo secolo, dai papi Clemente VII e Paolo III, all'imperatore Carlo V, fino ai riformatori Reginald Pole, Gasparo Contarini e Bernardino Ochino, testimoniando il suo impegno nei processi di riforma spirituale e nella diplomazia politico-ecclesiastica. Nel suo corpus poetico, che, specie nei componimenti tardi, privilegia una dimensione devozionale intima, raramente affiorano riferimenti espliciti alla sua attività politica. È invece attraverso l'ampio epistolario che emerge con più chiarezza il ruolo di Vittoria Colonna come interlocutrice autorevole, figura religiosa di rilievo e mediatrice perseverante. Le sue lettere e suppliche alla Santa Sede, che sono numerose e insolitamente efficaci, documentano una partecipazione profonda alle dinamiche religiose e politiche del tempo.

La rilevanza dell'impegno politico di Colonna, così come gli indizi della

* Università degli Studi Roma Tre, Notre Dame Rome.

sua posizione privilegiata, si possono cogliere in modo particolare negli scambi epistolari con papa Paolo III, pontefice impegnato a gestire le tensioni emergenti della Riforma cattolica e del Concilio di Trento. Colonna, facendo leva sul suo rango nobiliare e su un eloquio straordinariamente persuasivo, presentò richieste che, pur fondate su esigenze spirituali, comportavano anche notevoli implicazioni politiche. Nel 1536, Colonna indirizzò a Paolo III una serie di suppliche, oggi disperse, il cui contenuto possiamo soltanto ricostruire. Sembrano attestare non solo la sua fervente religiosità, ma anche un tentativo di affermare una forma di autonomia religiosa raramente riconosciuta alle donne, di qualsivoglia status sociale.

In una lettera datata 6 aprile 1536[1], il pontefice concede a Colonna il privilegio di installare un altare portatile nella propria abitazione, così da poter ascoltare Messe private, celebrare altri Uffici Divini e ricevere l'Eucaristia da un sacerdote a sua scelta, inclusi membri degli ordini mendicanti[2]. Tali altari erano soggetti a regolamentazione severa da parte del diritto canonico e anche alla stessa aristocrazia venivano concessi solo in casi eccezionali. Nello stesso documento, Paolo III le riconosce ulteriori prerogative, come per esempio la facoltà di scegliersi un confessore appartenente a qualsiasi ordine religioso e di visitare monasteri femminili in compagnia di dieci «donne oneste», con la possibilità di interloquire con le monache pur rimanendo negli spazi claustrali tradizionalmente inaccessibili anche alle donne di alto lignaggio[3]. Già nel 1526, Clemente VII le aveva accordato un analogo altare per la sua residenza napoletana[4]; tuttavia, la portata e il tono delle concessioni successive indicano un'evoluzione sostanziale. Non più semplice vedova in cerca di conforto spirituale, Colonna emerge come forza religiosa in grado di negoziare attivamente i confini dello spazio sacro.

Pochi mesi dopo, il 15 giugno 1536, Paolo III accoglie un'ulteriore petizione di Colonna, autorizzandola a fondare un monastero «in honorem gloriose Virginis Marie unum monasterium sub invocatione Beate Marie de Fide»[5], finanziato con l'eredità del marito defunto, il generale Ferrante Francesco d'Avalos. Nel dicembre dello stesso anno, Colonna ottiene ancora un privilegio: l'autorizzazione a visitare monasteri due volte al mese,

[1] Tutti i riferimenti alla corrispondenza di Vittoria Colonna presenti in questo articolo sono tratti dal carteggio a cura di Veronica Copello: V. Colonna, *Carteggio*, a cura di V. Copello, Edizioni della Normale, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Pisa 2023. La numerazione seguita in questo articolo corrisponde a quella adottata nell'edizione.

[2] Colonna, *Carteggio*, cit., 105, pp. 143-145.

[3] *Ibidem.*

[4] Ivi, 39, pp. 83-84.

[5] Ivi, 110, p. 148.

accompagnata da dieci donne fidate[6]. Degna di nota è la concessione papale che le permette non solo di accedere ai monasteri femminili – inclusi quelli delle Clarisse, dai quali era stata precedentemente interdetta da Clemente VII – ma anche di entrare in ambienti monastici maschili, con il vincolo di astenersi da visite notturne. In ciascuna missiva, Paolo III esprime apprezzamento non solo per la sua devozione, ma anche per l'eccezionalità del suo carisma e del suo ruolo attivo, scrivendo:

> Eximiae devotionis affectus quem ad Romanam Ecclesiam gerere comprobaris, necnon multiplices virtutes quibus te Altissimus decoravit, quasque tu muliebrem superegressa sexum ad tui nobilitatem generis adiunxisti, merito nos inducunt ut votis tuis, illis praesertim quae animae tuae salutem ac spiritualem consolationem respiciunt, benignum impartiamur assensum.[7]

In queste parole Colonna non è raffigurata soltanto come nobildonna pia, ma come interlocutrice teologica a pieno titolo, il cui ardore spirituale trascende le convenzioni di genere.

Le concessioni pontificie rivelano, inoltre, un conflitto interiore ricorrente nella vita di Colonna: il contrasto tra il coinvolgimento pubblico e l'anelito profondo al raccoglimento solitario. Le sue continue richieste di accesso agli spazi claustrali e la volontà di mantenere contatti diretti con comunità monastiche rivelano un desiderio autentico di ritiro spirituale. Tuttavia, questa tensione non si traduce in un rifiuto dell'autorità, bensì in una sua sapiente negoziazione. Le istanze di Colonna danno forma a una reclusione selettiva, regolamentata e approvata dalla gerarchia ecclesiastica.

Più significativamente, questo stesso periodo coincide con l'intensificarsi del legame di Colonna con il movimento degli «spirituali», un circolo di riformatori cattolici che sostenevano la necessità di una rigenerazione interiore della Chiesa[8]. A contatto con figure come Juan de Valdés e

[6] Ivi, 118, pp. 171-172. Colonna riceve questo privilegio specifico in virtù del suo fervore spirituale e dei suoi «*merita*»: «Dato che i tuoi meriti diventano ogni giorno maggiori e che ti diletti nell'esercizio di opere spirituali sempre di più, di giorno in giorno, siamo mossi ad assecondare ancora di più i tuoi desideri che procedono dal tuo fervore» (si usa la traduzione italiana dell'edizione Copello salvo diversa segnalazione).

[7] Ivi, 105, p. 143: «L'affetto dell'intensa devozione che hai dimostrato avere per la Chiesa di Roma e le molteplici virtù con cui l'Altissimo ti ha ornato, e che tu hai aggiunto alla nobiltà della tua stirpe andando oltre il tuo sesso femminile, a buon diritto ci spingono a impartire un benigno assenso ai tuoi desideri».

[8] Alcuni studiosi hanno messo in discussione l'utilità e l'accuratezza di tali categorizzazioni rigide (es. «spirituali», «zelanti») in un periodo di transizione religiosa che fu, in realtà, assai sfumato e complesso. Per un approfondimento del dibattito, si veda: J.J. Martin, *Renovatio*

Bernardino Ochino – da lei seguiti nei circuiti di predicazione a Napoli e altrove – la sua pratica devozionale si orienta progressivamente verso una religiosità più raccolta, centrata sulla meditazione scritturale e sull'interiorità della fede. Le sue richieste, come l'altare portatile, l'accesso privato ai chiostri, il desiderio di un rifugio silenzioso, riflettono una profonda adesione a questi ideali spirituali.

Nel 1537, Vittoria Colonna ottenne l'autorizzazione papale, concessa in una lettera di Paolo III datata 13 marzo, a compiere un pellegrinaggio accompagnata da un seguito di quindici persone, tra cui il suo confessore cappuccino, Girolamo da Montepulciano, verso tre luoghi cristiani di particolare sacralità: Santiago de Compostela, dove si conservano le reliquie dell'apostolo Giacomo il Maggiore; Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, ritenuta l'ultima dimora di Maria Maddalena, e Gerusalemme[9].

Gerusalemme rappresentava il culmine della purificazione spirituale cristiana, offrendo un contatto diretto con i luoghi della Passione[10]. Per i pellegrini italiani come Colonna, un viaggio a Gerusalemme implicava un percorso estenuante di diversi mesi, con un lungo tratto via mare. Il percorso tradizionale dei pellegrini aveva inizio a Venezia, da dove i pellegrini si imbarcavano alla volta di Giaffa (talvolta con una tappa intermedia a Cipro), per poi proseguire via terra verso la Terra Santa[11]. Una volta giunti,

and Reform in Early Modern Italy, in *Heresy, Culture, and Religion in Early Modern Italy: Contexts and Contestations*, a cura di R.K. Delph, J.J. Martin e M.M. Fontaine, Truman State University Press, Missouri 2006, pp. 1-17.

[9] Maria Maddalena occupava un posto speciale nell'immaginario spirituale di Colonna, che spesso invocava la santa nei suoi versi come emblema di penitenza, redenzione e santità femminile. Secondo la leggenda, il corpo della Maddalena, ritrovato alla fine del XIII secolo in un sarcofago marmoreo, fu traslato nella basilica di Saint Maximin, dove il suo cranio venne incastonato in oro.

[10] In quanto luogo centrale nella storia del cristianesimo, Gerusalemme continuava ad attrarre un numero considerevole di pellegrini nel corso del XVI secolo, nonostante diversi studiosi abbiano osservato un progressivo declino delle presenze in quel periodo, legato a fattori politici, religiosi e logistici. Si vedano, ad esempio: C. Morris, *The Sepulchre of Christ and the Medieval West: From the Beginning to 1600*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 363-383. Cfr. S. Henny, Z. Shalev, *Jerusalem Reformed: Rethinking Early Modern Pilgrimage*, in «Renaissance Quarterly», 75, 2022, pp. 796–848.

[11] La rotta tradizionale, e anche la più popolare, verso la Terra Santa partiva da Venezia con destinazione Giaffa, ed era spesso organizzata come un'offerta integrata, comprensivo di guide e alloggi, il cui prezzo poteva essere negoziato. Alcuni viaggi includevano anche una sosta a Cipro o a Rodi, sebbene le fermate a Rodi divennero molto meno frequenti dopo la sua caduta in mano ottomana nel 1522. Esistevano tuttavia rotte alternative, con partenze da Genova o Pisa e arrivo a Giaffa o in altri porti del Mediterraneo orientale, anche se tali opzioni divennero rare a partire dalla fine del XIII secolo. Si veda: Morris, *The Sepulcher of Christ,* cit., pp. 303-320.

partecipavano a liturgie e visitavano i luoghi santi, come il Santo Sepolcro e le stazioni della Via Crucis, accompagnati dai frati francescani, custodi del percorso e organizzatori ufficiali delle visite cristiane[12].

Oltre alla fatica del viaggio, i pellegrini affrontavano numerosi pericoli: mari in tempesta, epidemie a bordo, alimentazione inadeguata, truffe, ostilità e violenze, e persino pirati[13]. La condizione aristocratica di Colonna le avrebbe garantito maggiore sicurezza rispetto ai pellegrini comuni, ma la pericolosità intrinseca del cammino è riconosciuta dallo stesso Paolo III:

> Ac quidem quod hanc peregrinationem, laboriosam illam quidem et periculosam tuae quieti, tuis opibus, tuis tot commodis, preposueris, nec precibus consanguineorum aut affinium tuorem divelli ab ea potueris, amoremque Iesu Christi ante omnes humanos affectus collocaveris, virilem animum in femineo corpore apertissime ostendisti. Quamobrem nos, qui tuum fervorem accendere potius quam ulla ex parte extinguere desideramus, benedicimus tibi, in Christo filia, et Deum oramus ut peregrinationem tuam fortunet teque in itinere comitari dignetur.[14]

[12] I francescani stabilirono una presenza in Terra Santa agli inizi del Duecento, ottenendo ufficialmente nel 1333 il permesso di costruire un convento sul Monte Sion e di officiare nel Cenacolo e in altri siti. La regione rimase sotto dominio islamico dopo la conquista ottomana del 1517, a seguito della sconfitta dei Mamelucchi da parte di Selim I. Durante il regno dell'ottomano Solimano il Magnifico (1520–1566), l'accesso cristiano ai luoghi santi continuò ma in condizioni sempre più restrittive. Questo periodo fu anche segnato da forti tensioni: nel 1524 i francescani furono espulsi dal Monte Sion e la Cappella del Sepolcro di Davide fu trasformata in moschea, interdetta sia ai cristiani sia agli ebrei; tra il 1537 e il 1540, frati provenienti da Monte Sion e da Betlemme furono incarcerati a Damasco. Nonostante il clima ostile, i Francescani mantennero un ruolo centrale come principale corpo rappresentativo cristiano nella regione, fungendo da intermediari spirituali e logistici per i pellegrini, e conservarono una presenza precaria in Terra Santa fino all'espulsione definitiva dal Monte Sion nel 1551. Si vedano: Morris, *The Sepulcher of Christ,* cit., pp. 271-272, 301-322, 364-369; K.B. Moore, *The Architecture of the Christian Holy Land: Reception from Late Antiquity through the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 117-123, 240-283.

[13] Ramie Targoff offre una descrizione più articolata dell'esperienza che avrebbero vissuto i pellegrini in viaggio verso la Terra Santa, tra cui anche Colonna, se solo fosse riuscita a compiere il suo viaggio. R. Targoff, *Renaissance Woman: The Life of Vittoria Colonna*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2018, pp. 201-210. Si veda anche Morris, *The Sepulcher of Christ,* cit., pp. 304-310.

[14] Cfr. Colonna, *Carteggio*, cit., 124, p. 176: «E certamente il fatto che ti sia preposta questo pellegrinaggio così laborioso e pericoloso per la tua pace, per le tue ricchezze, e per tutti i tuoi interessi, che non abbia potuto essere dissuasa da ciò con le preghiere dei tuoi consanguinei e delle persone a te vicine, e che abbia posto l'amore per Gesù Cristo prima di tutti gli affetti umani, ha dimostrato che hai un animo virile dentro un corpo femminile.

L'apprezzamento papale sottolinea non solo il coraggio dell'iniziativa, ma anche l'inconsueto superamento delle convenzioni di genere attribuito alla sua fermezza morale. Tale riconoscimento si inscrive nel più ampio *topos* rinascimentale dell'«animo virile in corpo femminile», impiegato in testi agiografici e letteratura umanistica per descrivere donne eccezionali, la cui virtù era ritenuta pari a quella maschile.

L'interpretazione teologica di questo pellegrinaggio rimane complessa, soprattutto alla luce della prossimità di Colonna al gruppo degli spirituali. Riformatori come Juan de Valdés e Bernardino Ochino, pur promuovendo una rigenerazione della fede, diffidavano dei riti esteriori come i pellegrinaggi, le indulgenze e il culto delle reliquie, associandoli alla decadenza ecclesiale dei secoli precedenti che a loro sembravano oscuri. Ramie Targoff sottolinea come tale pellegrinaggio appaia quasi in contraddizione con le idee che Colonna abbracciava, osservando «how far away a pilgrimage was from anything Ochino or Valdés might have recommended»[15]. Tuttavia, questa apparente contraddizione può essere sanata se si distingue tra la pratica esteriore del pellegrinaggio e la sua valenza simbolica e personale. Per Colonna, Gerusalemme non rappresentava un fine per ottenere indulgenze, ma un'esperienza mistica di immedesimazione nella Passione di Cristo. Il suo confessore, Girolamo da Montepulciano, aveva lui stesso visitato la Terra Santa prima di entrare nell'ordine dei cappuccini. Altri modelli influenti, come Ignazio di Loyola nel 1523, vi si erano recati come parte del proprio cammino spirituale[16]. Anche se Ochino poteva disapprovare in linea teorica un pellegrinaggio, in realtà egli stesso si era recato a Saint-Maximin[17]. Un importante modello letterario per Colonna, Francesco Petrarca immaginò un proprio viaggio in Terra Santa nel suo «itinerario di pellegrinaggio», *Itinerarium ad sepulchrum Domini nostri*, redatto nel 1358 per l'amico Giovanni Mandelli, il quale avrebbe poi intrapreso il viaggio da solo dopo che Petrarca declinò l'invito ad accompagnarlo.

Sebbene Colonna avesse ricevuto l'approvazione papale e conservasse il desiderio incrollabile di realizzare il pellegrinaggio, non giunse mai in Terra Santa. Le ragioni precise di questo impedimento restano ignote. Fonti epistolari testimoniano che il viaggio fu avviato, con partenza da Roma e tappa prevista a Venezia; forse per motivi di salute, familiari o politici, il

Per questo motivo, figlia in Cristo, noi, che desideriamo accendere il tuo fervore piuttosto che estinguerlo in alcun modo, ti benediciamo e preghiamo Dio che protegga il tuo pellegrinaggio e si degni di accompagnarti durante il viaggio».

[15] Targoff, *Renaissance Woman*, cit., p. 202.

[16] Morris, *The Sepulchre of Christ*, cit., pp. 363-364.

[17] Colonna, *Carteggio*, cit., 124, pp. 176-177 e p. 406.

tragitto non arrivò mai al mare, fu interrotto a Ferrara, dove la Colonna fu ospitata da Ercole II d'Este[18]. Colonna proseguì con ulteriori soggiorni a Lucca, Mantova e Pisa, prima di rientrare a Roma tra il 1538 e il 1539[19]. Il desiderio di raggiungere la Terra Santa rimase però vivo e pressante, come rivelano le sue lettere successive. Nel giugno del 1537, da Ferrara, Colonna scrive a Ercole Gonzaga che aveva inizialmente previsto di fermarsi a Mantova, «non possendo per hora passar in Jerusalem»[20], ma per evitare la folla radunatasi in occasione del Concilio convocato da papa Paolo III[21], scelse invece di restare a Ferrara, trovandosi «molto quieta e consolata»[22], e sperando di impiegare tutto il suo tempo «in modo che non ne sia nisciuna mia, ma tutte de Christo»[23]. Ferrara è così descritta non come semplice sosta, ma come rifugio spirituale, luogo di raccoglimento e carità, perfettamente coerente con l'ideale riformista dell'introspezione.

Il pellegrinaggio fallito è menzionato anche in tre lettere indirizzate a destinatari diversi nell'anno successivo[24]. Nel settembre 1538, scrivendo a Pietro Aretino da Lucca, Colonna lamenta nuovamente l'interruzione del viaggio: «Da Lucca, […] ma passai de lì, e non possendo passar in Gierusalem, mi stava qui consolata. Ma son constretta da Sua Santità a tornar a Roma»[25]. Qui emerge una nuova sfumatura: Colonna non è solo ostacolata, ma costretta dal pontefice a rientrare nel centro della vita politica ed ecclesiastica. La speranza di un ritiro spirituale si scontra

[18] Secondo Brundin, l'interruzione del viaggio potrebbe essere stata causata da pressioni familiari, richieste pontificie o problemi di salute. Targoff attribuisce invece con maggiore probabilità la rinuncia al pellegrinaggio a motivi di salute, come suggeriscono diverse lettere coeve. Altri studiosi menzionano le recenti tensioni politiche nel Mediterraneo, tra cui la conquista turca di Rodi, le guerre con Venezia per il controllo del Mediterraneo orientale e le tensioni a Gerusalemme successive alla conquista ottomana del 1516, come fattori determinanti nella rinuncia al pellegrinaggio. Si vedano: A. Brundin, *Introduction*, in V. Colonna, *Sonnets for Michelangelo: A Bilingual Edition*, a cura di A. Brundin, University of Chicago Press, Chicago-London 2005, pp. 11-12; Targoff, *Renaissance Woman*, cit., pp. 208-209; Morris, *The Sepulchre of Christ*, cit., pp. 298-305; pp. 363-364.

[19] Cfr. Brundin, *Introduction*, in *Sonnets for Michelangelo*, cit., p. 12.

[20] Colonna, *Carteggio*, cit., p. 132.

[21] Colonna fa riferimento alla convocazione di un concilio generale da parte di papa Paolo III a Mantova nel maggio del 1537. Tuttavia, il concilio non poté riunirsi a causa del conflitto tra Carlo V e la Francia ma si aprirà solo nel 1545, con l'inizio del Concilio di Trento.

[22] Colonna, *Carteggio*, cit., 132, p. 185.

[23] *Ibidem.*

[24] Si veda anche una lettera da V. Colonna a Ercole II d'Este: Colonna,*Carteggio*, cit., 145, pp. 195-196.

[25] Ivi, 152, pp. 200-201.

con le esigenze istituzionali che la reclamano, mostrando quanto le sue aspirazioni interiori fossero continuamente in tensione con le strutture di potere da cui dipendeva.

Nel dicembre 1538, Colonna ribadisce il suo desiderio di visitare Gerusalemme in una lettera in spagnolo all'imperatore Carlo V[26], scrivendo:

> Yo soi estada dos años por yrme en Jerusalém, mas por quitarme desta confusión de Roma que por otra cosa, y no podiendo passar me firmé en Luca, paresciéndome lugar donde Cristo se puede servir. Paresçió a Su Sanctidad mandarme que me bolviesse a Roma.[27]

Colonna descrive il suo desiderio di lasciare Roma non semplicemente come un pellegrinaggio spirituale, ma come una fuga dalla «confusión» della città[28], opposta a quel raccoglimento contemplativo che ella identificava in luoghi alternativi come Lucca. Questo sentimento di disagio nei confronti della città papale si riflette anche in altre lettere dello stesso periodo: il 25 novembre 1538, al fratello Ascanio, la definisce persino «Roma, vera Babilonia»[29] e il 3 dicembre, scrisse a Pietro Bembo esprimendo la delusione per la mancata solitudine trovata a San Silvestro, dove sperava pace, ma si confronta con una realtà mondana e caotica:

> Io me ne sto qui in San Silvestro, ove pensai di star in una solitudine che la soglio chiamare pacifica e dolce conversazione coi libri e coi pensieri; ma mi trovo in una conversazione mondana ch'è veramente una inquieta solitudine, poiché non odo rispondere a cose di spirito, e perdo la mia cara solitudine.[30]

La nozione di «inquieta solitudine» esprime in modo eloquente la tensione che attraversa Colonna in questi anni: da un lato, il desiderio profondo di raccoglimento contemplativo; dall'altro, le pressioni del mondo esterno, intensificate in questo periodo dalla crisi tra la Santa Sede e la sua

[26] Per uno studio del rapporto e della corrispondenza fra Vittoria Colonna e Carlo V, si veda: V. Copello, *Vittoria Colonna a Carlo V: 6 dicembre 1538*, in «Studi Italiani», XXIX, 2017, 1, pp. 87-116.

[27] Ivi, 159, p. 208: «Io sono stata due anni sul punto di andarmene a Gerusalemme, più per allontanarmi da questa confusione di Roma che per altra cosa, e, non potendo andare, mi fermai a Lucca, sembrandomi un luogo dove Cristo si possa servire. Parve a Sua Santità di mandarmi a dire che tornassi a Roma».

[28] Ivi, 159, p. 208.

[29] Ivi, 155, p. 204.

[30] Ivi, 158, p. 208.

famiglia[31], di cui Roma diventa il simbolo più acuto.

L'incapacità di realizzare il pellegrinaggio trova una forma di sublimazione nella produzione poetica di Colonna in questo periodo. Nel manoscritto donato a Michelangelo Buonarroti, Colonna raccolse 103 dei suoi sonetti: si tratta dell'unica compilazione poetica da lei stessa curata, conservata nel codice Vaticano Latino 11539[32]. I componimenti sono comunemente considerati parte delle sue cosiddette rime spirituali, che si distinguono per il loro orientamento religioso e meditativo, in contrasto con i temi amorosi e commemorativi che avevano caratterizzato la fase iniziale della sua produzione poetica. Un motivo centrale trattato in questi sonetti è il sacrificio di Cristo per la salvezza dell'umanità, rappresentato attraverso la Crocifissione.

Nel primo sonetto del manoscritto[33], Colonna trasfigura gli strumenti della Passione in strumenti poetici: i chiodi dolorosi, conficcati nel corpo del Cristo, si trasferiscono simbolicamente nella mano della poetessa per divenire la sua penna («i santi chiodi omai sian le mie penne»)[34], in un atto scrittorio che unisce sofferenza e devozione; il sangue di Cristo, versato per la salvezza dell'umanità, si fa per la poetessa l'inchiostro con cui trasmettere la Parola («e puro inchiostro il prezïoso sangue»)[35], un fluido sacro che nel sacrificio redime e nella poesia evangelizza; e il corpo esanime diviene la carta su cui scrive («vergata carta il sacro corpo esangue»)[36]. L'amore per Cristo e il suo sacrificio non sono soltanto ispirazione, ma si configurano come strumenti poetici e sostanza poetica stessa. Inoltre, la poetessa afferma

[31] Si veda, ad esempio, la corrispondenza fra Ascanio e Vittoria Colonna dello stesso periodo: Colonna, *Carteggio*, cit., 155 e 157, pp. 203-205 e pp. 206-207.

[32] Toscano ne colloca la donazione al 1539, basandosi sulle lettere autografe di Michelangelo a Vittoria Colonna, in cui si fa riferimento a tale dono, e sull'intensificarsi del loro rapporto in questo periodo. T.R. Toscano, *Per la datazione del manoscritto dei sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti*, in «Critica Letteraria», II, 175, 2017, pp. 211-237.

[33] L'edizione critica di riferimento per le rime di Vittoria Colonna utilizzata nel presente articolo è: V. Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, a cura di V. Copello, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2020. La numerazione dei sonetti nel presente articolo segue quella adottata da Copello, che rispecchia l'ordine in cui essi compaiono nel manoscritto Vaticano Latino 11539, seguita tra parentesi dalla numerazione corrispondente nell'edizione delle *Rime* curata da Alan Bullock nel 1982. In quest'ultima, le «rime spirituali» di Colonna ammontano complessivamente a 217 componimenti, suddivisi in due sezioni: *Rime spirituali* o S1 (179 poesie derivate dall'edizione a stampa curata da Valgrisi a Venezia nel 1546) e *Rime spirituali disperse* o S2 (38 poesie). I 103 sonetti contenuti nel codice Vat. Lat. 11539 si trovano ripartiti tra le due sezioni dell'edizione Bullock.

[34] Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, cit., I (S1:1), v. 5.

[35] Ivi, v. 6.

[36] Ivi, v. 7.

la propria funzione evangelizzatrice, fortemente promossa dagli spirituali, dichiarando: «sì ch'io scriva ad altrui quel ch'ei sostenne»[37].

La poesia di Colonna si avvicina alla Crocifissione non più concepita come un evento storico distante, ma come un incontro affettivo e spiritualmente fecondo, un pellegrinaggio del cuore e dell'immaginazione, capace di sostituire l'accesso fisico al Santo Sepolcro. Impossibilitata a compiere fisicamente il viaggio in Terra Santa, Colonna concentra la propria devozione sulla figura del Cristo crocifisso: una svolta che ispira e anima i versi delle *rime spirituali*, testimoniando un'intimità sempre più profonda tra la poetessa e il suo Redentore. Questo primo sonetto incarna l'essenza del misticismo riformista, che pone l'accento sull'interiorizzazione della Passione anziché sul ritualismo esteriore. Al contempo, tale orientamento giustifica anche il desiderio di Colonna di visitare i luoghi della Passione, in quanto tentativo poetico e spirituale di partecipazione diretta al dolore del Redentore.

La voce poetica si avvicina sempre più al crocifisso, contempla le ferite di Cristo, dialoga con lui e, infine, vive la Passione come forma di identificazione intima. Nel sonetto 55 del manoscritto, ad esempio, la poetessa ascolta l'«amica voce» di Cristo che le dice: «Risguarda, ingrata! Ecco il Signore, / cui le tue colpe han posto in su la croce!»[38]. La voce che si rivolge alla poetessa svolge al contempo una funzione di rimprovero e di invito alla riflessione sui suoi propri peccati. La reazione iniziale è una sensazione di sopraffazione («grave atroce / pena m'assale sì che dal timore / vinta cade la speme»)[39], ma l'orrore cede quindi a un rinnovato atto di fede («ma in brevi ore / giova tanto la fe', ch'ei più non noce»)[40], coerente con la prassi meditativa riformata, la quale non privilegia le lacrime o il cordoglio come modalità espressive della devozione, ma sottolinea piuttosto l'importanza della gioia e della gratitudine nei confronti del sacrificio di Cristo («convien glorïarsi in quella ardente / opra d'alta pietà»)[41], inteso come atto redentore e amoroso.

Nel sonetto 62, la voce lirica esprime un desiderio crescente di avvicinarsi a Cristo:

> Fido pensier, se intrar non pòi sovente
> entro 'l cor di Gesù, basciali fore
> il sacro lembo, o pur senti l'odore;

[37] Ivi, v. 8.
[38] Colonna, *La raccolta di rime*, cit., LV (S2: 34), vv. 3-4.
[39] Ivi, vv. 6-7.
[40] Ivi, vv. 7-8.
[41] Ivi, vv. 10-11.

volagli intorno ogni or più vivo ardente.
(vv. 7-8)

Il profondo desiderio, o meglio, la necessità della mente di fare esperienza di Cristo è sottolineata dalla poetessa attraverso l'impiego di metafore tattili e olfattive, e di termini che richiamano l'uso dei sensi («basciali», v. 2; «senti l'odore», v. 3; «ardente», v. 4; «miri», v. 5; «bel lume», v. 6). Il sonetto insiste inoltre sulla prossimità fisica a Cristo («intrar […] entro 'l cor di Gesù», vv. 1-2; «volagli intorno», v. 4; «sempre presente», v. 5), affermando che è solo il peccato individuale ad allontanare l'anima dalla sua luce: «il tuo proprio errore / sol t'allontana»[42]. Nei versi 5-8, infatti, la poetessa dichiara esplicitamente che l'anima perde ogni valore se non riempie i propri sensi della presenza del Cristo: «avrai sempre presente / il suo bel lume […] e perde ogni valore / l'alma se non lo scorge, ascolta e sente»[43]. Attraverso queste immagini, la poetessa si rappresenta come realmente presente dinanzi al Cristo crocifisso, colmando con l'immaginazione la distanza fisica dai luoghi santi. In assenza di un'esperienza devozionale diretta in Terra Santa, la poesia diventa lo spazio in cui Colonna attualizza un incontro affettivo con il sacro, impiegando il linguaggio dei sensi per rafforzare l'immedesimazione spirituale.

Il sonetto immediatamente successivo nella raccolta per Michelangelo sembra riferirsi, in modo più concreto, ai desideri di Colonna per compiere il pellegrinaggio alla Terra Santa:

Già si rinverde la gioiosa speme,
che quasi secca era da me sbandita,
di veder l'alma e ben dal ciel gradita
terra che il gran sepolcro adorna e preme.
Odo ch'or gente intrepida non teme
tormenti o morte, anzi vien tanto ardita
a la fede, da noi quasi smarrita,
che 'l sangue lor agli altri è vivo seme
sì fecondo che sol dodici eletti
fatto han che mille e mille ad alta voce
chiamano il buon Signor già loro ignoto,
ed a scorno di noi, con vivi effetti
il segno umil de l'onorata croce
faran con maggior gloria al mondo noto.[44]

[42] Ivi, vv. 6-7.
[43] Ivi, vv. 5-8.
[44] Ivi, LXIII (S1: 67).

Sebbene il cammino verso Gerusalemme fosse rimasto ostacolato per Colonna, la prima quartina del sonetto si apre con una rinascita della speranza (ormai quasi estinta) di poter vedere il Santo Sepolcro. Attraverso l'enjambement del primo verso, la poetessa suggerisce che a essere rinata non è solo la speranza specifica di visitare la Terra Santa, ma anche la fede stessa che sembrava perduta. Dalla seconda quartina in poi, l'attenzione si sposta bruscamente: il pellegrinaggio individuale e mancato della poetessa lascia il posto a una scena collettiva di evangelizzazione e martirio. La voce poetica ode parlare di una «gente intrepida» che, appena convertita, affronta con coraggio persecuzioni e morte, diventando una fonte per nuovi credenti. La giustapposizione di questi due momenti apparentemente distanti, cioè il desiderio personale e la testimonianza collettiva, suggerisce chiaramente un nesso più profondo che merita un'analisi.

Il sonetto costruisce infatti un confronto implicito tra la poetessa e questa «gente intrepida» attraverso un lessico antitetico e un motivo vegetale. La fede di questo gruppo è evocata con termini che ne esaltano la vitalità e la forza trasformativa: «intrepida» (v. 5), «vien tanto ardita» (v. 6), «sangue» e «vivo seme» (v. 8), «sì fecondo» (v. 9), «mille e mille» e «ad alta voce» (v. 10), «con vivi effetti» (v. 12). In netto contrasto, la condizione della poetessa e del mondo che la circonda («noi») è descritta in termini di sterilità e prostrazione spirituale: «speme […] da me sbandita» (vv. 1-2), «quasi secca» (v. 2), «da noi quasi smarrita» (v. 7), «a scorno di noi» (v. 12). L'idea stessa della speranza «sbandita» è posta in tensione retorica con la fede altrui a cui «vien tanto ardita», creando un parallelismo antitetico enfatizzato anche nella posizione rimica dei versi. È evidente che la fede indebolita e abbandonata della poetessa e del suo tempo si contrappone alla fede virile, feconda e operante di questi evangelizzatori.

Eppure, come annuncia il primo verso, la speranza inaridita della poetessa fiorisce nuovamente. Si può presumere che questa rinascita spirituale sia generata proprio dalla testimonianza della «gente intrepida». Il motivo vegetale, che oppone il «quasi secco» al «vivo seme», e culmina in una speranza che «si rinverde», diventa il filo conduttore che connette la fede sterile dell'io lirico alla fede prolifica degli altri. Ma a quale realtà allude Colonna? Resta aperta la questione dell'identità di questa «gente intrepida»[45]. Potrebbe trattarsi di cristiani recentemente convertiti e

[45] I commenti al sonetto non hanno finora offerto un'interpretazione davvero convincente circa l'identità della «gente intrepida». Brundin propone che Colonna si riferisca ai missionari nel Nuovo Mondo, una lettura contestata da Copello, che sottolinea il riferimento al gran sepolcro. La menzione dei «dodici eletti» richiama naturalmente alla mente i dodici apostoli, che, al pari della «gente intrepida» del sonetto, hanno diffuso la Parola e conver-

perseguitati nella Terra Santa, la cui morte funge da testimonianza vivente della fede. Un'ipotesi alternativa è che Colonna si riferisca ai «dodici eletti» come agli apostoli del Vangelo, soprattutto considerando l'allusione al «gran sepolcro» e la metafora della pianta, ispirata da un passo del Vangelo di Giovanni[46]. Mentre l'uso del presente e dell'avverbio «or» sembra escludere un'interpretazione riferita al passato, va ricordato che la voce poetica delle rime spirituali si muove spesso in un presente poetico o immaginativo, dove Cristo ed altre figure appaiono come presenze vive. In questo senso, i «dodici eletti» potrebbero essere letti non come personaggi storici, ma come interlocutori interiori della coscienza devozionale della poetessa. L'«odo» non indicherebbe dunque una notizia concreta, bensì un'esperienza meditativa, attivata dalla lettura dei Vangeli, che riaccende la fede e la volontà di intraprendere un pellegrinaggio interiore verso il sepolcro di Cristo. La struttura del sonetto si configura quindi come un processo di resurrezione della fede della poetessa, che culmina nella proclamazione universale del segno della Croce.

Questa scena di fervore evangelico si pone inoltre in contrasto con l'immobilità della poetessa, le cui possibilità d'azione si limitano alla sfera dello spirito e della parola. Se Colonna non può fisicamente raggiungere la Terra Santa, questa «gente» la raggiunge con il corpo e col sangue, trasformandosi in «vivo seme» di rinnovata evangelizzazione. Tuttavia, la distanza materiale non annulla l'efficacia spirituale della sua poesia. Al contrario, proprio nel momento in cui la marchesa riconosce la propria impotenza e vergogna («a scorno di noi») la sua voce lirica assume una funzione parallela e complementare a quella dei «dodici eletti»: dove loro

tito molte persone. Copello, tuttavia, sostiene che Colonna non abbia in mente i dodici discepoli evangelici, ma piuttosto persone ed eventi contemporanei alla composizione del sonetto, come suggeriscono i numerosi usi dei verbi al presente e dell'avverbio «or» (v. 5), nonché l'edizione Valgrisi delle rime, dove «dodici eletti» diventa «ben pochi». Secondo Copello, la poetessa farebbe dunque riferimento ai «nuovi apostoli della fede, simbolicamente dodici come i primi discepoli di Gesù». Si vedano: Brundin, commento a LXIII, in Colonna, *Sonnets for Michelangelo*, cit., pp. 159-160, n.177; Copello, commento a LXIII, in Colonna, *La raccolta delle rime*, cit., p. 165-166; Ead., *Rime*, a cura di A. Bullock, Laterza, Roma 1982, S1: 67.

[46] Il sonetto XX (S1: 12) impiega anch'esso la metafora vegetale già presente nel sonetto LXIII: «l'ombra di mie frondi intorno nera» (v. 6); «il quasi secco umor verde non riede» (v. 8). Copello sottolinea l'importanza del Vangelo di Giovanni nell'ispirare questa immagine, in particolare la descrizione della vite e dei rami (*Gv* 15,1-8). Come osserva inoltre: «Centro vitale del sonetto [XX] è il rapporto stretto che Gesù intende stabilire con l'uomo, la cui vita può fiorire (e non seccare) solamente restando uniti a lui, che è la vera vite». Copello, commento a XX, in Colonna, *La raccolta delle rime*, cit., pp. 59-60.

testimoniano la Croce con l'azione, Colonna la testimonia con la parola. La scrittura si configura così come atto devoto, e il tema della Crocifissione, che attraversa l'intera raccolta, può essere letto come una sorta di percorso immaginativo verso il mistero salvifico della Croce, in continuità con il desiderio personale di Colonna di recarsi a Gerusalemme.

In un ultimo esempio tratto dalle rime spirituali, l'incontro con Cristo si approfondisce nella forma di un dialogo che, come osserva Copello, è «fra le rime della Colonna […] l'unico caso di drammatizzazione di una preghiera personale»[47]. La poetessa si rivolge direttamente a Cristo, chiedendogli quale forza lo abbia trattenuto sulla croce per tante ore. Il componimento si apre infatti con la sua interrogazione, espressa in forma di discorso diretto: «Dimmi, lume del mondo»[48]. La risposta di Cristo è al tempo stesso dolce e ammonitrice: «Risponde: "Io legato era in duri modi / dal mio sempre vèr voi sì dolce amore, / […] ma l'ingrato / spirto d'altrui, più che 'l mio mal, m'offese"»[49]. Il Cristo crocifisso non è più oggetto di contemplazione silenziosa, ma diventa soggetto parlante, interlocutore attivo. La poetessa, a sua volta, assume un ruolo di testimone e compartecipe, in una posizione assimilabile a quella di Maria Maddalena (figura spesso evocata da Colonna), l'*apostola apostolorum*, che rimase ai piedi della croce e fu la prima a vedere e parlare con il Cristo risorto.

Questo dialogo lirico suggerisce che, proprio attraverso la scrittura poetica, Colonna possa ottenere un accesso privilegiato alla figura del Redentore. Il confronto immaginato con il Crocifisso, infatti, consente un'interazione profonda e personale che va oltre la mera contemplazione visiva dei luoghi santi. In questo senso, la progressione lirica della raccolta poetica non solo sostituisce il pellegrinaggio storico, ma lo supera, offrendo un'esperienza affettiva e spirituale più immediata, mediata dal linguaggio ma non meno reale.

Il desiderio di Vittoria Colonna di recarsi in Terra Santa appare così plasmato da molteplici forze interconnesse: aspirazione spirituale, influenza riformista, immaginazione poetica e profondo bisogno di raccoglimento contemplativo. Sebbene il viaggio non fosse mai stato portato a termine, l'intensità di tale desiderio ha lasciato tracce nella sua corrispondenza, nei suoi versi e persino nei privilegi eccezionali ottenuti tramite straordinarie negoziazioni con l'autorità papale. In quanto donna di alto rango, Colonna circolava con notevole libertà all'interno delle strutture ecclesiastiche,

[47] Ivi, commento a LXXVII, p. 220.
[48] Colonna, *La raccolta delle rime,* cit., LXXXVIII (S1: 89), v. 1.
[49] Ivi, vv. 7-11.

fondando altari, scegliendo confessori, accedendo ai chiostri e cercando uno spazio di solitudine regolata e sancita da Roma stessa. Le sue lettere rivelano una figura profondamente immersa nella politica del tempo, ma sempre più attratta da una forma di fede interiore e mistica.

Col tempo, la figura del Cristo crocifisso sostituisce il sepolcro irraggiungibile: la Passione diventa soggetto poetico e fonte di ispirazione spirituale, la poesia il luogo di un'intimità religiosa e di affermazione teologica. Nelle rime spirituali, Colonna si avvicina alla croce non solo con reverenza, ma con urgenza e immaginazione, attivando i sensi per colmare la distanza fisica. Così Gerusalemme si trasfigura in paesaggio interiore. Le sue simpatie riformiste le offrono una cornice teologica in cui il pellegrinaggio interiore sostituisce i riti esteriori. Come nella corrispondenza con Paolo III, anche nei versi si delinea una traiettoria privata e regolata, in cui la contemplazione intima prevale sul rumore del mondo.

Giulia Lanciotti*

Vittoria Colonna e lo scoglio ischitano

Il saggio prende in considerazione alcuni componimenti di Vittoria Colonna, a partire dall'epistola in terzine *Excelso mio Signor, questa ti scrivo* (A2, 1 ed. Bullock[1]), con l'obiettivo di analizzare il ruolo assunto dall'isola di Ischia nella produzione della poetessa, nella convinzione che questo sia modellato sulla Valchiusa petrarchesca. Infatti, come la critica ha largamente riconosciuto e studiato, Valchiusa sarà per quasi vent'anni il rifugio del poeta, il «procellarum animi […] portus» ("il porto alle tempeste dell'animo", *Fam*. V 1, 5), il Parnaso in cui lavorare alle sue opere; come afferma Ariani «il luogo essenziale per la formazione di un ideale *otium* letterario non disgiunto da un tenace impegno pubblico»[2], che si popola di amici illustri reali o immaginari. Nota in tal senso Torre in *Petrarcheschi segni di memoria*: «Petrarca mette in scena il suo intimo dialogo col passato cercando nella consolatoria convivenza con queste voci d'inchiostro una momentanea fuga dalla realtà quotidiana»[3]. Questa fuga si realizza tanto sul piano dell'*otium* letterario quanto su quello spirituale, come sostiene Anna Maria Voci:

> pur sembrando egli [Petrarca] tracciare una distinzione di gradi tra solitudine laica e ozio religioso, in pratica poi delinea una sua figura

* Università degli Studi Roma Tre.

[1] I testi delle rime di Vittoria Colonna sono tratti dall'edizione di Alan Bullock, cfr. V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Laterza, Bari 1982.

[2] M. Ariani, *Petrarca*, Salerno Editrice, Roma 1999, p. 39. Si veda poco più avanti nella pagina: «Petrarca trasforma Valchiusa (anche il nome è emblematico di un ideale solipsistico […]) in una personale, piccola Arcadia […] dove esercita una singolare ascesi, come una preparazione spirituale e materiale […] a grandi imprese letterarie che dovranno guadagnargli fama e gloria» e ivi, pp. 135-136: «L'elezione di un luogo segreto del cuore ([…] I, 5) in cui conversare con gli antichi che parlano attraverso i libri, lontano dagli orrori degli smodati desideri (la "voluptas feda", dal tempo e dai suoi fantasmata, può comunque avvalersi di un paesaggio solingo (la "solitudo loci" […]) in cui si plachi l'inquietudo animi e rinasca, dal profondo di una vacatio assoluta, l'angelicus homo, intento a disciogliersi dal carcere corporeo e a predisporre il tempio dell'anima alla visione celeste».

[3] A. Torre, *Petrarcheschi segni di memoria. Spie, postille, metafore*, Edizioni della Normale, Pisa 2008, p. 92.

> di monaco o eremita, che sostanzialmente non si differenzia molto da quella di solitario da lui stesso incarnata, e che, per questi caratteri, rappresenta qualcosa di innovativo rispetto alla tradizionale visione medievale.[4]

Ischia è dunque per Vittoria Colonna il luogo della scrittura[5]; ma per avere contezza di quello che poteva essere Ischia a quel tempo, interessante risulta una lettera che Luca Contile scrisse a Bernardino Spina dopo la morte del Marchese del Vasto, durante il suo viaggio nel sud Italia al fianco della vedova Maria d'Aragona e del figlio (datata marzo 1547). Descrive così l'isola:

> Se mi metto a descrivervi questa isola d'Ischia mi sarà forza di fare ancora questo medesimo di Procida. Sappiate che 'l Sole vagheggia se stesso quando percuote questo scoglio, et ho posto mente, fissandogli la vista attorno, che spargendo i suoi raggi per tutto, qui ne fa più copia, anzi pare che si possa prendere con mano. Hora ch'egli cavalca il montone et scaccia borea et desta favonio, si lieva fra le due corna del monte Vesuvio et batte apunto nella finestra della Signora Marchesa. Fa (vi prometto) una vista da non crederla. L'isola circonda diciotto miglia, si distende quasi in forma ovale, è montuosa verso mezogiorno ma non troppo aspra, produce buonissimo vino et vi sono molti giardini che riseggono in spiaggie, et nelle vallette riposte si semina frumento et altra sorte di biade, ancora che poco se ne raccolga. Ci si vede veramente abbondanza d'ogni buon frutto.[6]

[4] A.M. Voci, *Petrarca e la vita religiosa. Il mito umanista della vita eremitica*, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, Roma 1983, p. 96. Per la dimensione spirituale e monastica dell'*otium* petrarchesco si vedano almeno: G. Constable, *Petrarch and Monasticism,* in *Francesco Petrarca citizen of the world,* a cura di A. Bernardo, Editrice Antenore, Padova 1990, pp. 53-99; Id., *Temi monastici nell'opera del Petrarca*, in «Lettere Italiane», XLIII/1 (1991), pp. 42-54; I. Tufano, *Petrarca e il tempo della chiesa nel* De vita solitaria, in *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia. Studi sull'opera di Francesco Petrarca*, a cura di C. Chiummo e A.P. Fuksas, Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate dell'Università di Cassino, Cassino 2005, pp. 357-372.

[5] Si vedano in tal senso nelle *Rime amorose disperse*: *Excelso mio Signor, questa ti scrivo* (A2, 1), vv. 70-75; *Quando io dal caro scoglio guardo intorno* (A2, 13); *Vivo su questo scoglio orrido e solo* (A2, 15); *Sperai che 'l tempo i caldi alti desiri* (A2, 29); nelle *Rime spirituali*: *Donna accesa animosa, e da l'errante* (S1, 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.

[6] Cfr. L. Contile, *Delle lettere di Luca C. Primo volume diviso in due libri*, G. Bartoli, Pavia 1564, c. 102*r*.

Nella biografia di Colonna l'isola di Ischia ha rappresentato sicuramente un punto di partenza e uno di evoluzione. Della sua permanenza, come afferma Amalia Giordano, si possono distinguere diversi periodi: quello del 1509-1512, contraddistinto dalla vicinanza con il Sannazaro e il Cariteo; quello tra il 1517 e il 1525, in cui Colonna è circondata da Galeazzo di Tarsia, Britonio e il Capanio; quello tra il 1527 e il 1528 in cui è affiancata da Paolo Giovio, Marcantonio Minturno e il Flaminio; l'ultimo tra il 1533 e il 1536, più importante, in cui ci appare vicina a Bernardo Tasso, Luigi Tansillo e Berardino Rota[7]. A dimostrazione che non era per la poetessa solo un luogo legato al ricordo della sua vita matrimoniale, ma un luogo in cui intessere e costruire relazioni personali e culturali[8].

Qui vi era giunta nel 1509 in occasione del matrimonio con Francesco Ferrante d'Avalos e qui soggiornò presso la corte di Costanza d'Avalos, zia dello sposo, che aveva avviato sul finire del Quattrocento il progetto, seguito dalla stessa Vittoria, di far diventare la corte ischitana il baricentro della cultura umanistico-rinascimentale del Meridione[9]. Qui la stessa poetessa frequentò la ricchissima biblioteca di corte ed ebbe modo di conoscere e dialogare con importanti poeti, come appunto Jacopo Sannazaro[10] e

[7] A. Giordano, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, Melfi and Joele, Napoli 1906, p. 165. Come sostiene Anderson Magalhães nel suo contributo (cfr. A. Magalhães, *L'immagine della marchesa: Bernardo Tasso e la raffigurazione di Vittoria Colonna nel* Libro secondo degli Amori, in «Studia Aurea», XIV, 2020, pp. 537-578, a p. 540) il *patronage* di Vittoria Colonna «appare frutto di una di una strategia politico-culturale piuttosto consueta all'epoca, ben inserita in un calcolato progetto di propaganda e di legittimazione del proprio potere, che ella poté sovvenzionare in virtù dell'autonomia economica che il suo rango nobiliare e il conseguente ruolo politico le potevano assicurare».

[8] Suzanne Thérault nel suo volume *Un Cénacle humaniste (*cfr. S. Thérault*, Un Cénacle humaniste de la Renaissance autour de la Vittoria Colonna, Châtelaine d'Ischia*, Librairie Marcel Didier, Paris 1968, p. 397) scrive: «Il gruppo di Ischia ci è parso suscettibile di due considerazioni: la prima, di una corte spirituale, fatta di relazioni, di dedica di lavori poetici, di alcune frequenti presenze e di visite, tanto più verosimili se si evidenziano la facilità con cui ci si spostava allora e lo spirito migratore delle genti di lettere e d'armi; la seconda, di una corte reale, formatasi dentro la spinta di circostanze esteriori avverse, di cui spiriti nobili attesero la fine, prestando ad esse, un'attenta osservazione e dedicandosi ai giochi dello spirito. Ed è ciò che abbiamo soprattutto riportato all'evento centrale della battaglia di Capo d'Orso, la quale, in generale, ha molto impressionato gli storici».

[9] Sul matrimonio di Vittoria Colonna, cfr. T. Crivelli, *Fedeltà, maternità, sacralità. Reinterpretazioni del legame matrimoniale nell'opera di Vittoria Colonna*, in *Doni d'amore. Donne e rituali nel Rinascimento*, a cura di P. Lurati, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014, pp. 171-179; A. Donati, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, Etgraphiae, Roma 2019.

[10] Secondo lo storico Giuseppe d'Ascia, autore della *Storia dell'isola d'Ischia*, Sannazaro compose proprio nel Castello di Ischia una parte del *De partu Virginis*. Cfr. R. Castagna,

Girolamo Britonio. Proprio quest'ultimo nel sonetto 174 della *Gelosia del sole* promuove, come sostiene Mauro Marrocco che ne ha curato l'edizione, l'assunzione di Ischia a rinnovato Parnaso delle Muse meridionali, grazie al ruolo mecenatesco assunto da Colonna[11].

> Così invaghito d'aria più serena,
> dirai Vettoria aver converso il monte
> un novo a noi Parnaso, un'altra Atena.
> (vv. 12-14)

Anche Paolo Giovio nel suo *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, ambientato proprio a Ischia nel 1517 e scritto su esortazione della stessa Colonna, ritraeva una corte che, nonostante l'imperversare della crisi bellica in Italia, restava una società dedita agli *otia* onorevoli e agli intrattenimenti per le donne[12].

Come afferma Pietro Ercole Visconti nella sua edizione delle rime della poetessa:

> Ella [Vittoria Colonna] dimorava a Napoli, nello splendore di una vita tra feste e sontuosità, e quando si sentiva attratta dal fascino della campagna si recava a Pietralba, possesso dei d'Avalos presso il monte Ermo. Ma difficilmente si potrebbe immaginare luogo più lieto e piacevole di quello che le offriva il soggiorno d'Ischia, dove

Un cenacolo del Rinascimento sul Castello d'Ischia, Imagaenaria, Ischia 2007, pp. 7-8, nel quale l'autore riporta alcuni riferimenti relativi all'isola nelle opere del Sannazaro.

[11] Sul canzoniere di Britonio cfr. G. Britonio, *Gelosia del sole, edizione critica e commento*, a cura di M. Romanato, Droz, Genève 2019; M. Grippo, *La* Gelosia del sole *di Girolamo Britonio*, «Critica letteraria», XXIV (1996), 1, pp. 5-55; M. Romanato, *Per l'edizione della* Gelosia del sole *di Girolamo Britonio*, «Italique: Poésie Italienne de la Renaissance», XII (2009), pp. 33-71; M. Marrocco, *Schede sulla* Gelosia del Sole *(1519) di Girolamo Britonio: temi e tradizione del testo*, «Critica letteraria», XLI (2013), 1, pp. 149-175; Id., *La* Gelosia del Sole *di Girolamo Britonio*, in *La letteratura degli italiani. 3.Gli italiani della letteratura.* Atti del XV Congresso nazionale dell'ADI (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012. Ricordiamo, invece, che una copia del *De partu Virginis* di Sannazaro che si trova alla British Library, G 10031, c. A4*r*, reca lo stemma dei Colonna con le iniziali "V.C." (Cfr. C. Ranieri, *Premesse umanistiche alla religiosità di Vittoria Colonna*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 32, 1996, pp. 531-548).

[12] P. Giovio, *Dialogo degli uomini e le donne illustri del nostro tempo,* a cura di F. Minonzio, Aragno, Torino 2011: «Grande era l'amore che Alfonso portava a tutte loro, così da non tralasciare alcuna occasione per animare vari intrattenimenti e giochi con cui dilettare piacevolmente gli animi delle donne» (Libro I, 10-11).

> la famiglia del marito spesso risiedeva. La duchessa di Francavilla che la guidava con la sua autorità di castellana, donna di notevole intelligenza e di gran cuore, dotata di un raro amore per le belle lettere, vi richiamava ed ospitava il fior fiore dell'erudizone del reame. Era bello veder riuniti in uno spazio così ristretto di terra italiana tanti nobili spiriti. In questa gloria d'armi, in questa luce letteraria vivevano Ferrante e Vittoria. E quando ascoltavano da Prospero e Fabrizio Colonna, dal Gran Capitano, dal principe di Salerno, dal marchese di Padula, di Guevara, di Fieramosca, il racconto di rivolte, di pericoli militari, di sconfitte e di trionfi, il primo si infiammava d'ardore per la guerra, la seconda si sentiva maggiormente attratta dalla dolcezza delle muse, se Sannazaro, Cariteo, Rota, Bernardo Tasso declamavano i loro versi, o se Musefilo, Filocalo, Giovio, Minturno discutevano della cultura umanistica. […] In questa schiera d'élite, sebbene la duchessa di Francavilla occupasse il primo posto e presto Vittoria Colonna vi brillasse più di tutte, vi si trovavano in gran numero altre nobili dame di Sicilia e di Napoli che per la loro intelligenza ben ne facevano parte. Il nome d'Ischia era allora famoso dappertutto, come punto d'incontro di tanta grazia e di tanta gloria.[13]

Lo conferma lo stesso Bernardo Tasso in molti dei suoi componimenti dedicati alla Marchesa, primo fra tutti il sonetto *S'ai raggi di valor, che grave e oscura*, nel quale l'autore esalta la gloria della poetessa e al contempo l'isola partenopea, luogo dal quale si irradiano il suo sapere e le sue virtù[14]:

> Ischia felice! l'erbe, i sassi e l'acque
> Ov'ella mira, ove 'l bel fianco appoggia,
> San ragionar di gloria e di virtute:
>
> Suoi sono i primi onor, che viva poggia
> Ai diletti del ciel, dov'ella nacque,
> E par ch'ogni'altro ben sprezzi e rifiute.
> (vv. 9-14)

Nella canzone *Illustre Donna, il cui valore inchina* (XLIX) sempre del Tasso, tra la settima e la nona stanza, a Vittoria Colonna viene concesso

[13] *Le Rime di Vittoria Colonna corrette su i testi a penna e pubblicate con la vita della medesima dal cavaliere Pietro Ercole Visconti*, Salviucci, Roma 1840, pp. LXX-LXXII.

[14] I componimenti dedicati alla marchesa di Pescara occupano uno spazio assai rilevante all'interno del «Libro secondo degli Amori»: dodici sonetti (XXXVII, L, LI, LII, LIII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXIII, LXIV, LXV); due canzoni (XLIX, LXII); un'ode (XCI) e due egloghe (CV, CIX); sia nel sonetto LXIV che nelle egloghe la Colonna si cela dietro al personaggio della ninfa Crocale.

dalle Muse l'ingresso nell'Elicona, poiché degna epigona dei grandi letterati, e viene incoronata con l'alloro, divenendo così l'emblema della poesia femminile. Nella decima stanza, posta di seguito, l'autore esalta il luogo della gloria poetica di Colonna, la corte ischitana, denominata l'«Inarime felice», riprendendo il nome virgiliano coniato nell'*Eneide* (IX, 716) divenuta un luogo eletto da Apollo e dalle Muse, proprio grazie alla Marchesa di Pescara[15]:

> **Inarime felice; ive le Muse**
> **Han fatto il suo Parnaso, il suo Elicona;**
> Per cui tien vile Apollo e Delfo, e Delo;
> Già per lo Mondo il tuo gran nome suona,
> Poi ch'alberghi colei, in cui rinchiuse
> Tutte le doti sue benigno cielo.
> (vv. 118-123)

È proprio a Ischia che Vittoria Colonna scriverà la maggior parte dei componimenti, a partire dai suoi primi esperimenti poetici, come testimonia l'epistola in terzine *Excelso mio signor, questa ti scrivo* (A2, 1 dell'ed. Bullock). Il testo è databile alla primavera del 1512, tre anni dopo il trasferimento di Colonna a Ischia, nonché anno della Rotta di Ravenna e della successiva prigionia di Ferrante D'Avalos e di Fabrizio Colonna, padre della poetessa. Il componimento fu pubblicato in appendice al *Vocabulario* di Fabricio Luna (Napoli, 1536), che è ad oggi l'unico testimone a tramandarne la redazione originaria. Vittoria Colonna è la prima donna a scrivere una *epistula Heroidis*[16], che racconta in prima persona, in un processo di «ricreazione soggettiva», gli eventi narrati, inscritti nel paradigma mitologico ovidiano[17].

Il motivo portante di questa epistola, che prende a modello non solo la struttura ma gli stilemi centrali delle *Heroides* ovidiane, è il tema della

[15] Cfr. Magalhães, *L'immagine della marchesa*, cit., p. 546. Vedi anche A. Magalhães, *Vittoria Colonna, donna di governo e mecenate al Castello Aragonese d'Ischia*, in *«Studi giraldiani. Letteratura e teatro»,* V (2019), pp. 139-183; Id., *"Salda Colonna, alto sostegno e fido". Bernardo Tasso e il mecenatismo di Vittoria Colonna alla corte d'Ischia*, in *Donne, terme e bellezza a Ischia nel Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studio, organizzato dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, a cura di C. Reale, Napoli, Ischia, 2-6 maggio 2017, Fabrizio Serra, Pisa-Roma (in corso di stampa).

[16] C. Vecce, *Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile*, in «Critica letteraria», 21 (1993), pp. 3-34, a p. 33.

[17] A. Chemello, *«Il più bel lume di questo mondo»: Vittoria Colonna e il suo tempo*, in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M. S. Sapegno, Viella, Roma 2016, pp. 57-83, a p. 71.

lontananza e la volontà di narrare la sua condizione di donna abbandonata. L'epistola è divisa in: un esordio (vv. 1-54), che esamina la condizione di lontananza non solo della scrittrice ma di tutte le donne, rispetto al desiderio di fama e gloria perseguita dagli uomini; una *narratio* (vv. 55-90) e una conclusione (vv. 91-112).

A introdurre la parte centrale della *narratio* non è la descrizione della battaglia stessa, ma quella della storia dalla prospettiva di Colonna attraverso la rappresentazione di una perturbazione atmosferica che si abbatte improvvisamente proprio sull'isola di Ischia, sullo "scoglio dove posa il mio corpo", allegoria della battaglia e della relativa condizione di Colonna:

Mai venia peregrin da cui novella
non cercassi saper, cosa per cosa,
per far la mente mia gioiosa e bella,
quando, ad un punto, il scoglio dove posa
il corpo mio, che già lo spirto è teco,
vidi coprir di nebbia tenebrosa, **60**
e l'aria tutta mi pareva un speco
di caligine nera; il mal bubone
cantò in quel giorno tenebroso e cieco.
Il lago a cui Tifeo le membra oppone
boglieva tutto, oh spaventevol mostro! 65
il dì di Pasca in la gentil stagione;
era coi venti Eulo al lito nostro,
piangeano le sirene e li delfini,
i pesci ancor; il mar pareva inchiostro;
piangean intorno a quel i dei marini, 70
sentend'ad Ischia dir: «Oggi, Vittoria,
sei stata di disgrazia a li confini,
bench'in salute ed in eterna gloria
sia converso il dolor; ché 'l padre e sposo
salvi son, benché presi con memoria».[18] 75

Non c'è la necessità di raccontare la battaglia e il suo esito, lo si comprende dall'immagine dell'improvvisa, nonché premonitrice, tempesta che si abbatte sullo "scoglio" (dove si trova il corpo della poetessa, mentre il suo spirito è con il marito in guerra), con l'arrivo delle tenebre, il lamento sinistro del gufo, il ribollire delle acque del lago[19]. Anzi, attraverso

[18] Per il testo completo della *Pistola* si rinvia all'edizione delle *Rime*, a cura di Bullock, pp. 53-56.

[19] La descrizione del paesaggio ischitano è ricca di dettagli: il lago del v. 64 si riferisce al lago vulcanico che si trova nei pressi del castello aragonese, e si collega all'immagine del

l'attivazione di una prosopopea, è l'isola stessa a prendere la parola (vv. 71-75) e a farsi messaggera di quanto accaduto, della sconfitta e della successiva prigionia di Ferrante e del padre.

Dunque, mentre Vittoria Colonna aspetta il ritorno del guerriero sul proprio scoglio, Ischia diventa il luogo dell'attesa, che trasforma la poetessa in una moderna Penelope. Quando poi nel dicembre del 1525, nei pressi di Viterbo, le giunge la notizia della morte di Ferrante, in seguito alle ferite riportate durante la battaglia di Pavia, Ischia cambia volto e diventa il luogo del ricordo di un tempo felice, come la poetessa scrive nei primi due versi del componimento A1,9:

> Oh che tranquillo mar, che placide onde
> solcavo un tempo in ben spalmata barca!

Se notiamo i due versi citati il "tranquillo mare" di cui parla la poetessa si riferisce a qualcosa di passato, un tempo solcava con la sua 'barca' quelle placide onde, cosa che ormai non può più fare. E così Ischia muta nel luogo del dolore della vedovanza, della solitudine e dell'aspirazione spirituale.

Lo riporta anche il già citato Bernardo Tasso, il quale raffigurò in tre componimenti (XCI, CV, CIX) lo stato vedovile della poetessa; in particolare nella terza egloga *Davalo* (CV) nella quale Colonna, interpretata dalla ninfa Crocale, piange il defunto consorte Davalo implorandone il ritorno, seppur per breve tempo, e rafforza la sua disperazione descrivendo Ischia, Procida e il monte Miseno, simboli dei passati tempi felici, e che invece ora sono luoghi desolati[20]:

> Davalo mio, ché non ritorni un'ora
> a viver meco in questo mondo rio?
> ch' a forza indi farò teco partita.
> Vedi Inarime, Procida e Misseno
> ch' imparan da me a piangerti, sì come
> impararo ad amar, né più fiorita

gigante Tifeo, il ribelle che secondo il mito greco, in seguito alla punizione di Giove giace incatenato sotto l'isola di Ischia.

[20] Tra le fonti per la stesura di questa egloga ricordiamo non solo i testi della stessa Colonna e Sannazaro, ma anche il poemetto di Scipione Capece intitolato *Inarime* e dedicato proprio a Vittoria Colonna, nel quale l'autore, nello scenario dell'isola partenopea, descrive la Marchesa nel suo stato vedovile per la perdita del marito. Per quanto riguarda il testo del poemetto, l'unico esemplare risulta essere quello conservato presso la Biblioteca Comunale "Achille Vergari" di Nardò (LE), sotto la coll. XXXV A 24 06. Vedi A. Altamura, *Inarime*, in *Antologia poetica di umanisti meridionali*, a cura di A. Altamura, F. Sbordone, E. Servidio, Società Editrice Napoletana, Napoli 1975, pp. 343-359.

mostran la vaga fronte o l' ampio seno,
ma chiamano piangendo il tuo bel nome:
o belle isole già, già lieto monte,
ora strane e deserte, orrido e fero,
squarciate meco per dolor le chiome,
lacerateví il sen [...].
(vv. 21-32).

È la stessa poetessa a parlarci del suo stato vedovile, del suo dolore per i tempi felici ormai lontani, nella canzone A1, 89 (ed. Bullock)[21]:

Mentre la nave mia lunge dal porto,
Priva del suo nocchier che vive in cielo,
Fugge l'onde turbate in questo scoglio,
Per dare al lungo mal breve conforto;
Vorrei narrar co puro acceso zelo
Parte della cagione ond'io mi doglio;
E 'l peso di color, che dall'orgoglio
Di foturna il valore in alto vola;
Uguagliando al mortal mio grave affanno,
Veder se maggior danno
Diletto e libertade ad altra invola,
O s'io son nel tormento al mondo sola.[22]

Colonna, seguendo il motivo petrarchesco della *navigatio*, afferma che la

[21] Sul periodo ischitano cfr. Giordano, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli*, cit.; Thérault, *Un Cénacle humaniste de la Renaissance autour de la Vittoria Colonna, Châtelaine d'Ischia*, cit.; C. Ranieri, *Vittoria Colonna: dediche, libri e manoscritti*, in «Critica letteraria», XIII, 1985, pp. 249-270; M. Scala, *Encomi e dediche nelle prime relazioni culturali di Vittoria Colonna*, in «Periodico della Società Storica Comense», LIV, 1990, pp. 97-112; T.R. Toscano, *Appunti sulla tradizione delle* 'Rime amorose' *di Vittoria Colonna. In margine a una sconosciuta raccolta napoletana di sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos*, in Idem, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo, Napoli 2000, pp. 25-84; Id., *Due "allievi" di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos*, in «Critica letteraria», XVI, 1988, pp. 739-773; R. De Vivo, *Vittoria Colonna e gli umanisti napoletani*, in *Napoli viceregno spagnolo: una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, a cura di M. Bosse, A. Stroll, Vivarium, Napoli 2001, II, pp. 37-55; C. Ranieri, *Descriptio et imago vitae. Vittoria Colonna nei biografi, letterati e poeti del Cinquecento*, in *Biografia: genesi e strutture*, Aracne, Roma 2003, pp. 123-153; E. Pesole, *Vittoria Colonna: la signora d'Ischia e il suo cenacolo letterario nel Castello Aragonese*, Editing Biografie, Treviso 2006; Castagna, *Un cenacolo del Rinascimento sul Castello d'Ischia*, cit.

[22] Vedi M.S. Sapegno, *La costruzione d'un 'io' poetico al femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, in «Versants», 46 (2003), pp. 15-48.

nave della sua vita è ormai lontana dal porto e dunque dalla pace di un posto sicuro, nonché privata del suo timoniere Ferrante che ormai è in cielo. Per trovare tregua alle sue sofferenze si rifugerà su questo scoglio, ossia Ischia, e qui racconterà, secondo un sistema comparativo con altre donne che per Fortuna e per Amore hanno sofferto come lei, perché il suo dolore non ha eguali sulla Terra[23]. La sofferenza per la morte del marito non resterà una sterile disperazione, ma al contrario troverà espressione nei suoi versi.

È questa un'operazione molto simile a quanto avviene nei *Triumphi*, dove Petrarca immagina Valchiusa popolarsi delle figure del suo passato biografico e della tradizione letteraria[24].

Allo stesso modo il castello aragonese, quello "scoglio orrido e solo", così come l'ha definito Colonna definito nel componimento A2, 15, "ch'al mio Sol piacque" (A2: 29)[25], diventa un luogo in cui rifugiarsi per trovare consolazione alla sofferenza momentanea attraverso il ricordo del sentimento provato verso il marito e dei tempi passati vissuti dalle donne che come lei si sono distinte per la forza del loro amore e per la profondità del dolore per la perdita dei loro uomini. Cosa può fare allora in questa sofferenza? Può cristianamente sopportare il dolore su questo "scoglio" ischitano e scrivere, nell'attesa di ricongiungersi un giorno con l'amato in cielo. Lo afferma la stessa poetessa nel componimento A1, 57:

> Dal vivo fonte del mio pianto *eterno*
> Con maggior vena largo rivo insorge
> Quando lieta stagion d'intorno scorge
> L'alma, che *dentro* ha un lacrimoso verno;
> quanto piu luminoso il ciel discerno,
> ricca la terra, e adorno il mondo porge
> le sue vaghezze, il cor miser s'accorge
> che 'l bel di *fuor* raddoppia il duolo *interno*.
> Restretta in luoco oscuro, horrido, e solo,
> Ascosa, e cinta dal proprio martire,
> legati i sensi tutti al bel pensiero,
> con veloce, spedito, e fiero volo
> Unir la mente al mio sommo desire

[23] Cfr. L. Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Cesati, Firenze 2003, pp. 107-123.

[24] Cfr. G. Barberi Squarotti, *Itinerarium Francisci in Deum*, in *I* Triumphi *di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998, a cura di C. Berra, Cisalpino, Bologna 1999, pp. 47-66, a p. 47.

[25] Nel componimento *Sperai che 'l tempo i caldi alti desiri* (A2, 29 ed. Bullock), Vittoria Colonna elegge l'isola partenopea come il luogo dove consumare gli anni vedovili, poiché era il luogo diletto al d'Avalos, come scritto nei versi 12-13: «Non cangerò la fe' né questo scoglio / ch'al mio Sol piacque».

Hoggi è quanto di ben nel mondo spero.

Nella volontaria 'prigionia' ischitana (il lungo oscuro, orrido e solo del v. 9), nascosta e vinta dalla propria sofferenza e nel ricordo di Francesco Ferrante, l'unico desiderio è quello di potersi ricongiungere con la mente al suo "sommo desire".

Anzi è proprio la contemplazione del mondo esteriore, data dalla vista dal "caro scoglio", a essere il tramite, secondo influenze neoplatoniche, per giungere a un mondo superiore:

Quand'io dal caro scoglio miro intorno
La terra, e 'l Ciel nella vermiglia Aurora,
Quante nebbie nel cor son nate allora,
Scaccia la vaga vista, e 'l chiaro giorno.

S' erge il pensier col Sole, ond' io ritorno
Al mio, che 'l ciel di maggior luce onora,
E da quest'altro par, ch'ad ora ad ora
Richiami l'alma al suo dolce soggiorno.

Per l'esempio d'Elia, non con l'ardente
Celeste carro, ma col proprio aurato
Venir se 'l finge l'amorosa mente

A cangiarne l'umil doglioso stato
Con l'alto eterno; e in quel momento sente
Lo spirto un raggio dell'ardor beato.

Nella prima quartina l'io descrive ciò che sente all'alba, mentre guarda la terra e il mare dal suo scoglio. Stavolta accanto alla parola "scoglio" Colonna decide di aggiungere l'epiteto "caro" ad indicare il legame affettivo che la lega all'isola. La vista e il nuovo giorno influenzano le emozioni dell'io e diradano quella nebbia notturna metaforica del suo cuore, nell'attesa di ricongiungersi con il suo "sole". Con l'aiuto della poesia e di quanto lo circonda, l'io lirico trova un modo per elevarsi al Cielo, per «cangiare l'umil doglioso stato / con l'alto eterno». Come sostiene Daniel Fliege «la contemplazione di questo paesaggio familiare evoca il ricordo del defunto e tramite questo ricordo inizia un'elevazione dello spirito verso l'eternità nei confronti della quale l'io deve riconoscere i propri limiti, simboleggiati dall'immagine dell'isola che costituisce una prigione ambivalente, 'cara' e 'rocciosa', circondata dal mare»[26].

[26] Cfr. D. Fliege, *Da Ischia all'eternità. Sulle allegorie dell'isola e del sole e sulla funzione della poesia nelle 'Rime' di Vittoria Colonna*, in *Dulcis Alebat Parthenope. Memorie dell'an-*

Dunque se Ischia rappresenta il tempo passato felice è anche il tempo in cui Vittoria Colonna elabora una nuova rotta di vita e di scrittura, improntata a una dimensione spirituale delle lettere che le permetterà di raggiungere l'eternità non solo perché le consentirà di innalzarsi al Cielo e di riabbracciare il marito, ma anche di elevare la sua poesia. Ischia è per Colonna quel «procellarum animi […] portus» ("il porto alle tempeste dell'animo", *Fam.* V 1, 5) petrarchesco che le permetterà di attraversare il mare della sofferenza e di raggiungere la pace dell'eternità.

tico e forme del moderno all'ombra dell'Accademia pontaniana, a cura di G. Germano, M. Deramaix, Paolo Loffredo Editore, Napoli 2020, pp. 265-286, a p. 269.

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)[1]. 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.[2]

* Università Ca' Foscari Venezia.

[1] 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.

[2] 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 avvicendano 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 carca
> 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'aversa 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.[3]

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'aversa 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 «divorar*la*» (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»[4] (v. 14), e dunque la poetessa riesce a non perdere di vista il marito

[3] 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. 2*r* (n. 6).

[4] 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 marinaresco («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[5], e in particolare Michelangelo Picone ne ha indicato quale fonte più diretta la seconda stanza della canzone CCCXXIII dei *Rvf* (cosiddetta "delle visioni")[6]:

> 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
> orïental 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.[7]
> (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*[8], 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)

[5] 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'i' medesmo 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*).

[6] Cfr. M. Picone, *Petrarchiste del Cinquecento*, in «*L'una 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.

[7] I testi petrarcheschi si citano qui e in seguito da F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Einaudi, Torino 1996.

[8] 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*»[9].

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*[10]. 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

[9] Cfr. Picone, *Petrarchiste del Cinquecento*, cit., p. 27.

[10] 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)[11].

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

[11] 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 Eccellentiss. 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.[12]

Il sonetto, che entra anche nel manoscritto delle rime donato a Michelangelo[13], 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*[14], 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

[12] Colonna, *Rime*, cit., p. 126 (S1: 82).

[13] 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).

[14] Come notato da Picone, nella "forma Chigi" dei *Rerum vulgarium fragmenta* «Petrarca 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 invera e si compie[15]. 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[16].

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.[17]

L'impresa immaginata da Giovio per Colonna recupera dunque proprio

[15] 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.

[16] 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).

[17] 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»[18].

***

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[19]. 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.[20]

[18] P. Bembo, *Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno 2008, son. 126, vv. 1-2.

[19] 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).

[20] 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[21].

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 nembi 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 nembi e così neri», vv. 1 e 5), che nel quadro descrittivo della tempesta rendono pertinente il successivo richiamo alla metafora della navigazione,

[21] 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»[22], contenente una richiesta

[22] 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 spirto, 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; compaiono 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[23]). 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

[23] 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[24].

***

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[25]. 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[26]. 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

[24] 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»).

[25] 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 dì 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.

[26] 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'ôre 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)[27]; 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 Collaltino 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,

[27] 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 *Rvf* LXXX, 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[28], 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 parola-rima «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

[28] Cfr. *Rvf* LXXX, 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 fûro
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[29]. 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 fèro,
onde di gioia priva e di duol carca
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,

[29] 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.[30]

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 fèro» (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[31] 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[32]. 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

[30] 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).

[31] 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).

[32] 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 vorei 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.[33]

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.

[33] *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, cit., p. 143.

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 canzone[1].

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'amante[2]: 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 morte[3]. Il rifugio ischitano, dunque, rappresenta un punto fermo, seppur temporaneo, nella tempesta, un luogo privilegiato della meditazione e della riflessione, come avviene in altri componimenti[4].

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) simile[6]. 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 Boccaccio[7]. 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 *Triumphi* petrarcheschi, pure ben presenti nella critica delle fonti per la poesia colonnese[8]. 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 *Triumphi*[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 (*Triumphi*)*, 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 trionfali[10]. Anche la dimensione visionaria della canzone appare ricalcata su quella dei *Triumphi*. 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 amorosa[11]. In tal senso Colonna si avvicina maggiormente a un più canonico utilizzo morale dell'*exemplum* rispetto ai *Triumphi*[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* Triumphi *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 congendo 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 *Triumphi* 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 323[14]. 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 pensero,
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 inseme
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 *Triumphi* 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 *Triumphi* 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 *Rvf* 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 / orïental 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 visioni[16]. 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 *Triumphi*, 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 *Triumphi* 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 tempre» (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'effige 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,**
> **Volse 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 chiastica 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 sovra 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 mare[18]. 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 Eccellentiss. 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 «furor» 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 Ferrante[19].

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 petrarchesca[20]: 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] *TC* I, 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 vittorïoso 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 sovra d'ogn'altra **me rivolse**»)[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 *Triumphi*, 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* agostiniane[22], passando per i *Triumphi*[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 produzione[24]. 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 emblematico[26], utile alla fissazione memoriale del messaggio morale contenuto nell'opera[27].

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.

Indice dei nomi

Acciarino, Damiano 73n
Acucella, Cristina VIIIn, 69-71, 73n
Adriano 28n
Alfano, Giancarlo 3n
Alfonzetti, Beatrice 50n
Alighieri, Dante VII-IX, 61, 78, 83n
Allasia, Clara 52n
Altamura, Antonio 56n
Amaduzzi, Luigi 5n
Amittai 31
Andreani, Veronica VIIIn, XIII, 5 e n, 9n
Angelini, Anna 31n
Antonelli, Roberto 61n
Arbizzoni, Guido 17n
Archetti, Gabriele 9n
Aretino, Pietro 39
Ariani, Marco 49 e n
Arianna 84-85, 88-89, 91
Ariosto, Ludovico 20n, 31, 61
Artico, Tancredi 24n
Aulo Gellio 28n
Avalos, Alfonso d' 3, 6 e n, 7, 52n
Avalos, Costanza d' 51
Avalos, Ferrante Francesco d' XII, 34, 50-51, 53-54, 56, 58-59, 65-67, 82, 88, 90, 92
Baffetti, Giovanni 17n
Baldassarri, Guido 21n
Baldelli, Francesco 27
Ballarini, Marco 17n
Barberi Squarotti, Giorgio 58n
Barleti, Marin 19
Bartuschat, Johannes 75n
Battaglia, Salvatore 72n
Bembo, Pietro 9 e n, 13, 40, 69 e n
Benassi, Alessandro 92n
Beniscelli, Alberto 29n
Bernardo, Aldo 50n
Berra, Claudia 58n, 86n
Bertolani, Maria Cecilia 91n
Bianchi, Stefano 2 e n, 5 e n
Bianco, Monica 66n
Biasin, Gian Paolo 22n
Biggs, Thomas 20n
Biondi, Albano 84n
Birago, Carlo 18n
Blum, Jessica 20n
Bocca, Lorenzo 29n
Boccaccio, Giovanni 83
Boiardo, Matteo Maria 20n
Bolognetti, Francesco 21n
Bonora, Elena 3n
Borsetto, Luciana 81n
Bosse, Monika 57n
Bozzetti, Cesare 3n
Brambilla, Simona 17n
Brandi, Karl 3n
Britonio, Girolamo 51-52
Brundin, Abigail 39n, 44-45
Brunelli, Giampiero 9n
Bruscagli, Riccardo 21n
Bullock, Alan 1-2, 11-13, 41n, 45n, 49

e n, 54-55, 57-58, 63n, 81
Buonarroti, Michelangelo VIII, 41 e n, 43, 67, 68n
Butcher, John 17n
Cachey, Theodore J. VIIn
Cambini, Andrea 19
Campanile, Iacopo, detto Capanio 51
Campeggi, Rodolfo 17n
Capanio *vedi* Campanile, Iacopo
Capece, Scipione 56n
Capponi, Orazio 21n
Capraro, Monica 11n
Cariteo (Gareth, Benedetto, detto il) 51, 53
Carlo V (imperatore) VIII, XII-XIII, 1-4, 6 e n, 8-16, 33, 39n, 40 e n
Carruthers, Mary J. 84n, 91-92
Cassiani, Chiara XIII
Cassio di Narni 31
Castagna, Raffaele 51n
Cataneo, Danese 20-21
Cavedoni, Celestino 5n
Cerruto, Stephanie 85n
Cesarini, Giuliano 30
Chambers, Iain IXn
Chastel, André 11n
Chemello, Adriana 54n
Chiappelli, Fredi 87 e n
Chiarelli, Angelo XII, 22n, 24n
Chiummo, Carla 50n
Cian, Vittorio 5n
Ciaralli, Antonio 5n
Cirillo, Teresa 29n
Clemente VII (papa) 9 e n, 13, 33-35
Collalto, Collaltino di 73-76
Colombo, Cristoforo 29
Colonna Sforza, Costanza 19n
Colonna, Ascanio 18n, 40-41
Colonna, Fabrizio 53-54
Colonna, Prospero 53
Colonna, Vittoria VII-IX, XII-XIII, 12-13, 33-34, 36, 40-41, 46-47, 49-60, 62-69, 71-72, 81-82, 84-85, 87-92
Conselvan, Federica 31n
Constable, Giles 50n
Contarini, Gasparo 33
Conti, Giordano 9n
Contile, Luca 50 e n
Copello, Veronica 5, 34-35, 40-41, 44-46, 67-68, 91n
Correggio, Chiara da 3
Correggio, Costanza da 7 e n
Correggio, Gianfrancesco II da 3
Correggio, Giberto X da 2, 7
Correggio, Girolamo da 3
Correggio, Ippolito da 3, 6-7
Correggio, Manfredo II da 3
Corso, Rinaldo 5n, 8-9, 18n, 66n, 89n
Costa, Emilio 5n
Costo, Tommaso 21n
Cox, Virginia 82n, 89n, 91n,
Crivelli, Tatiana 51n, 64n,
Curti, Elisa XIII
Curtius, Ernest Robert VIII, 61n
D'Ascia, Giuseppe 51n
Daniele, Antonio 26n
Danzi, Massimo 68n
De Caro, Gaspare 6n
de los Cobos y Molina, Francisco 6
De Vivo, Raffaella 57n
dei Lodovici, Francesco 31
Del Rio, Martin 25n
Delcorno, Carlo 17n, 83n
Dell'Aquila, Giulia 29n
Delph, Ronald K. 36n

Deramaix, Marc 60n
Di Iasio, Valeria 50n
Di Maio, Mariella 20n
Dilemmi, Giorgio 13 e n
Doglio, Maria Luisa 68n, 83n
Domenichelli, Mario 20n
Domenichi, Lodovico 77 e n
Donati, Andrea 51n, 82n
Donnini, Andrea 69n
Eisenbichler, Konrad 9n
Ercolani, Agostino 8
Este, Ercole II d' 39 e n
Fagiolo, Marcello 9n
Faini, Marco 17n
Fantoni, Marcello 3n
Favaro, Maiko 17n
Favorino di Arles 28n
Ferretti, Francesco 17n
Ferro, Roberta 17n
Filocalo, Giovanni Tommaso 53
Finkmann, Simone 20n
Finotti, Fabio 83n
Flaminio, canonico di Correggio 4n
Flaminio, Marcantonio 51
Fliege, Daniel 59 e n
Fontaine, Michelle M. 36n
Forni, Giorgio 83n
Francesco di Antonio del Chierico VII
Franco, Cristiana 31n
Franco, Demetrio 19
Franco, Veronica 73n
Frare, Pierantonio 17n
Fuksas, Anatole Pierre 50n
Galeazzo di Tarsia 51
Galilei, Galileo 18n
Gambara, Brunoro 9
Gambara, Lorenzo 29n
Gambara, Uberto 9
Gambara, Veronica VII-IX, XII, 1-13, 15-16
Genovese, Gianluca 92n
Germano, Giuseppe 60n
Ghelfucci, Capoleone 17n
Ghetti, Giuseppe 19n
Ghidini, Alberto 3n, 7-10
Ghidini, Ottavio 17n
Giacomo il Maggiore (apostolo) 36
Gibellini, Pietro 3n
Gigante, Claudio 22n
Giona 30-31
Giordano, Amalia 51 e n, 57n
Giorgini, Giovanni 29n
Giorgio Castriota (Scanderbeg) XII, 18-19, 22, 30
Giovio, Paolo 19, 51-53, 68 e n
Giraldi Cinzio, Giovan Battista 21n
Girolamo da Montepulciano 36, 38
Giulio Cesare 11, 27
Giunta, Fabio 24n
Glissant, Édouard IX
Goffredo di Buglione 11
Gonzaga, Ercole 39
Gonzaga, Francesco 8
Gonzaga, Scipione 21n
Gorni, Guglielmo 66n
Grippo, Marcella 52n
Gualterotti, Raffaele 29n
Guasti, Cesare 21n
Guerrini, Paolo 5n
Hampton, Timothy 84n
Havelock, Eric Alfred 91n
Henny, Sundar, 36n
Hershbell, Jackson P. 91n
Housley, Norman 10n

Ignazio di Loyola 38
Iseppi, Laura 92n
Jacquot, Jean 11n
Keniston, Hayward 6n
Keuls, Eva C. 91 e n
Kirkham, Victoria 83n
Kohler, Alfred 3n
Latini, Giovanni 20
Leone, Valentina 3n
Lombardo, Simone 11n
Lopez de Gómara, Francisco 10n
Lucano 20n
Luciano 31
Luna, Fabricio 54
Lurati, Patricia 51n
Magalhães, Anderson 51n, 54
Maggi, Armando 83n
Malipiero, Olimpia 62, 76-79
Mancini, Albert Nicholas 22n
Mandalà, Matteo 18n, 20n
Mandelli, Giovanni 38
Manuzio, Aldo iuniore 18n
Manzotti, Fernando 5n
Marcozzi, Luca VIIIn, XIII, 58n, 81n
Aragona, Maria d' 50
Maria Maddalena 36 e n, 46
Marini, Quinto 29n
Marino, Giovanbattista 18n, 29
Marrocco, Mauro 52 e n
Martin, John Jeffries 35-36
Martin, Molly M. 1 e n, 2, 12-13
Martin del Rio 25n
Martínez Millán, José 11n
Martini Salvi, Virginia 77
Masoero, Mariarosa 52n
Masoni, Viller 3n
Massimiliano d'Asburgo 3
Matraini, Chiara VII-VIII, XIII, 62, 69-73
Mattioli, Tiziana 17n
Mauriello, Serena XII, 18n
Mazzoncini, Carlotta 83n, 91n
McHugh, Shannon 91n
Medici, Lorenzo de' VII
Musefilo, Giovan Battista 53
Merlin, Pierpaolo 3n,
Minonzio, Franco 52n
Minturno, Marcantonio 51, 53
Molinari, Carla 21n
Montanari, Fausto 86n
Montuschi, Claudia 26n
Moore, Kathryn Blair 37n
Morales Folguera, José Miguel 11n
Morosini, Roberta IX, 62n, 81n
Morris, Colin 36n, 37n, 38n, 39n
Motolese, Matteo 5n
Muldoon, James 10n
Museo Grammatico 18n
Nay, Laura 52n
Nicoli, Giovanni 64n
Ochino, Bernardino 33, 36, 38
Omero VIII, 20n
Orbaan, Johannes Albertus Franciscus 18n
Ottaviani, Gabriele 50n, 82n
Ovidio 20n, 26 e n
Pall, Francisc 19n
Palladio, Andrea 27
Paolo III (papa) XII, 10, 33-37, 39 e n, 47
Pecci, Paola 28n
Pellegrini, Marco 10-11
Perella, Nicolas James 22n
Perocco, Daria 73n
Perrus, Claude 75n

Pesole, Enrica 57n
Petrarca, Francesco VII-IX, 27n, 38, 49 e n, 58, 61-62, 64 e n, 67-68, 75, 79, 82-84, 86
Pezzini, Serena 19n, 21n
Picone, Michelangelo 61-62, 64-65, 67n, 75n, 79, 86n
Pietrobon, Ester 50n
Pignatti, Franco 3n, 9n
Pirovano, Donato VII e n
Pizzagalli, Daniela 4n
Plinio il Vecchio 28n
Plutarco 89
Pole, Reginald 33
Poma, Luigi 17n
Ponte, Giovanni 20n
Porzia 84, 86, 89 e n, 91 e n
Pozza, Neri 22n
Procaccioli, Paolo 5n
Protesilao 87-88
Pulci, Luigi 20n
Pungileoni, Luigi 4n
Quondam, Amedeo 22n
Rabitti, Giovanna 69n
Ramiro Ramirez, Sergio 6n
Ranieri, Concetta 52n, 57n
Reale, Carmela 54n
Reitz, Christiane 20n
Renier, Rodolfo 5n
Righi, Roberto 9n
Rigo, Paolo 62n
Ritrovato, Salvatore 26n
Rizzardi, Felice 4-9, 12 e n
Rolfe Prodan, Sarah 91n
Romanato, Mikaël 52n
Rombaldi, Odoardo 3n
Roscoe, William 4n
Rossi, Ludovico 9 e n
Rossi, Vittorio 5n
Rota, Berardino 51, 53
Ruscelli, Girolamo 89n
Russell, Rinaldina 29 e n
Russo, Emilio 5n
Saletta, Vincenzo 11n
Samarini, Francesco 24n
Sandal, Ennio 3n
Sannazaro, Jacopo 51-53, 56n
Sansovino, Francesco 3-4
Santagata, Marco 64n
Santi, Mara 64n
Sapegno, Maria Serena 54n, 57n, 83-84, 90n
Sarrocchi, Margherita VII, IX, 18-20, 25n, 27-32
Sassu, Giovanni 9n
Sbordone, Francesco 56n
Scala, Mirella 57n
Scipione, Publio Cornelio Africano 15
Secchi Tarugi, Luisa 7n
Segre, Cesare 20n
Selim I (sultano) 37n
Selmi, Elisabetta 5n, 8n
Seneca 28n
Setton, Kenneth 10n
Shalev, Zur, 36n
Silio Italico 20n
Sirleto, Guglielmo 18n
Solimano il Magnifico 37n
Spina, Bernardino 50
Stampa, Gaspara VII-IX, XIII, 62, 73-76
Stella, Clara 77-78
Stella, Giulio Cesare 29n
Stigliani, Tommaso 29n
Stoll, Andrè 57n

Surdich, Luigi 29n
Tansillo, Luigi 51
Targoff, Ramie 37-39
Tarsi, Maria Chiara 1 e n, 6n, 12 e n, 16n, 77n
Tasso, Bernardo 8, 51, 53, 56
Tasso, Torquato 17-18, 20-21, 27n, 32
Tassoni, Alessandro 18n
Teseo 84
Thérault, Suzanne 51n, 57n
Tomasi, Franco 3n, 28n
Torre, Andrea 49 e n, 92n
Toscano, Tobia Raffaele 12-13, 41n, 57n
Trissino, Giangiorgio 21n, 28
Tufano, Ilaria 50n
Ugolini, Paola 1-2, 12-13
Urbani, Michele 6-7
Vaccaro, Attilio 19n
Valdés, Juan de 35, 38
Valdrighi, Mario 5n
Valerio Flacco 20n, 26
Valerio, Adriana 91n
Valerio, Luca 18n
Vanoli, Alessandro 10n
Vasco de Gama 29
Vecce, Carlo 54n, 83-85
Vespucci, Amerigo 29
Villifranchi, Giovanni 29n
Virgilio 20n
Visceglia, Maria Antonietta 11n
Visconti, Pietro Ercole 52
Voci, Anna Maria 49-50
Yates, Frances A. 84n
Zamboni, Pietro 4n
Zancan, Marina 81n
Zatti, Sergio 29n

Note biografiche

Veronica Andreani (veronica.andreani@gmail.com). Si è formata presso l'Università di Pisa e la Scuola Normale Superiore, dove ha conseguito il dottorato con una tesi sulla poesia di Gaspara Stampa. Si occupa di lirica e scrittura epistolare del Cinquecento, soprattutto femminile, e dei rapporti tra letteratura e arti figurative. È stata assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore e l'Università Ca' Foscari Venezia. In quest'ultimo ateneo ha preso parte al progetto Prin 2022 *PoetRi – Poetesse del Rinascimento*, nell'ambito del quale attende ora ad una nuova edizione commentata delle *Rime* di Gaspara Stampa.

Angelo Chiarelli (angelo.chiarelli@unical.it). È professore a contratto presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Langues, Lettres et Traductologie presso l'Université Libre de Bruxelles (in cotutela con l'Università della Calabria) con una tesi sull'edizione critica dell'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo. Dal 2017 al 2021 è stato *Research fellow* (*Aspirant*) del Fonds de la Recherche Scientifique di Bruxelles. Dal 2022 al 2024 è stato assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria nell'ambito del Prin 2022 *PoetRi – Poetesse del Rinascimento*. Ha collaborato alla nuova edizione commentata dei *Dialoghi* di Torquato Tasso diretta da Umberto Motta in corso di stampa. Nel 2024 ha pubblicato la monografia *La penna dello scultore. La produzione epico-eroica di Danese Cataneo* (Ledizioni). Con Tancredi Artico ha curato il volume *"Al suon de' mormoranti carmi". Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento* (Vecchiarelli, 2019).

Giulia Lanciotti (giulia.lanciotti@uniroma3.it). Si è addottorata presso l'Università Roma Tre con una tesi dal titolo "Notturno Napoletano: nuove indagini sulla vita e sulle opere". Ha completato il suo assegno di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici di Roma Tre con il PRIN 2022 *PoetRi. Poetesse del Rinascimento*, nell'ambito del quale ha analizzato la stampa Valgrisi (1546) delle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna sotto un profilo filologico e critico. I suoi campi di interesse sono la poesia e l'editoria popolare del primo Cinquecento, con particolare attenzione agli strambotti e ai cantimpanca rinascimentali.

Luca Marcozzi (luca.marcozzi@uniroma3.it). Insegna Letteratura italiana nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre. È stato Fulbright Distinguished Lecturer all'Università di Notre Dame e ha tenuto corsi e seminari in

diversi atenei internazionali. I suoi interessi sono rivolti soprattutto a Dante, Petrarca e alla letteratura del Rinascimento. Tra i suoi libri recenti, *Petrarca. La vita e il mondo* (2025), *Dante e la povertà* (2024), *Bembo* (2017).

Serena Mauriello (serena.mauriello1992@gmail.com). È attualmente ricercatrice post-doc presso il Centre d'études supérieures de la Renaissance dell'Université de Tours con un progetto dal titolo *EMPOWER: EMbrancing the Power Of Women in the European Renaissance* (Marie Skłodowska-Curie Seal of Excellence 2024). È stata assegnista per il Prin 2022 PoetRi – Poetesse del Rinascimento. Addottorata in Italianistica presso La Sapienza con una tesi edita per SUE nel 2025 con il titolo *Rhetorica eloquentia armat. Evidentia e amplificatio nella prosa narrativa di Giovanni Boccaccio*, ha condotto inoltre ricerche sulla *Summa de arte praedicatoria* di Alano da Lilla collaborando con l'International Society for the History of Rhetoric e la Zeno Karl Schindler Foundation. È coautrice con Ludovica Saverna della monografia *I manoscritti di un Gesuita dell'Ottocento: gli studi letterari di Francesco Manera* (Cesati, 2023). Attualmente, si occupa della storia delle donne nel Rinascimento, approfondendo il loro impegno letterario, culturale e politico con un approccio testuale, storiografico e archivistico.

Matteo Petriccione (matteo.petriccione@outlook.it). Ha conseguito il dottorato in Studi letterari presso il dipartimento di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila nel 2023, con una tesi dal titolo *Memoria e mnemotecnica nei Triumphi di Francesco Petrarca*, tutor professoressa Valeria Merola, dalla quale ha estratto due articoli sul rapporto tra memoria e narrazione nei *Triumphi*. Ha curato assieme a Maria di Maro il volume *Il racconto della malattia*, atti delle sessioni parallele dell'omonimo Convegno internazionale (L'Aquila, 19-21 febbraio 2021). Al momento è docente a contratto e assegnista presso l'Università dell'Aquila e lavora su un progetto dal titolo *Il Dante postunitario e la questione nazionale nell'archivio Passerini*, in collaborazione con l'Accademia Petrarca di Arezzo. Si è occupato del rapporto tra poesia, filosofia e medicina nel Medioevo, del tema della memoria in Petrarca, della poesia spirituale di Vittoria Colonna e del dantismo postunitario.

Katie Sparrow (katiensparrow@gmail.com). Ha conseguito il dottorato in Italian Studies e la laurea magistrale in Romance Languages and Literatures presso l'Università di Notre Dame, dopo una laurea in francese e italiano all'Università di Reading. È stata borsista post-doc presso il Rome Global Gateway dell'Università di Notre Dame dove ha svolto attività didattica nei corsi del programma "All Roads Lead to Rome". È stata assegnista di ricerca per il Prin 2022 *PoetRi – Poetesse del Rinascimento*.

Il volume *Il mare come spazio politico, privato e letterario nelle poetesse del Rinascimento italiano* è un prodotto della ricerca Prin 2022 *Poet*Ri: *Poetesse del Rinascimento* e ha l'obiettivo di far emergere la pluralità dei significati legati al *topos* marino nel *corpus* letterario preso in esame nella ricerca, che include i testi poetici prodotti da donne nel Cinquecento e nei primi decenni del Seicento. Gli interventi si articolano in tre principali aree di indagine. Il mare è stato indagato innanzitutto come spazio politico e teatro in cui prende forma la storia, ma anche come specchio della dimensione privata autoriale e infine in qualità di *topos* letterario, da confrontare con una tradizione letteraria plurisecolare.

SERENA MAURIELLO

Serena Mauriello è ricercatrice post-doc presso il Centre d'études supérieures de la Renaissance dell'Université de Tours. Si occupa della storia delle donne nel Rinascimento, approfondendo il loro impegno letterario, culturale e politico con un approccio testuale, storiografico e archivistico.

GIULIA LANCIOTTI

Giulia Lanciotti ha completato il suo assegno di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici di Roma Tre con il PRIN 2022 *Poet*Ri. *Poetesse del Rinascimento*. Si occupa di poesia femminile e di editoria popolare del primo Cinquecento, con particolare attenzione agli strambotti e ai cantimpanca rinascimentali.

Roma Tre