

Chiara Matraini

LETTERE E RIME

Introduzione e commento a cura di Cristina Acucella

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2017

Chiara Matr. P. II. 119 96
MADRIGALE.
§ I com'al tuo voler eterno piacque
Padresenza principio, e senza fine,
Ch'al mio nascer Divina
Prima fossi detta, e poscia à le sacre acque
CHIARA. fuissi nomata
E del tuo santo spirto illustrata,
Così prego ch'al fine
D'esta vita meschina
Mi chiami eletta in Ciel diuina
Risplenda alla tua luce immensa, e chiara.
IL FINE.



PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

– 64 –

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2017

Anna Dolfi (Presidente)

Maria Boddi

Andrea Bucelli

Roberto Casalbuoni

Roberto Ferrise

Marcello Garzaniti

Maria Cristina Grisolia

Patrizia Guarnieri

Roberta Lanfredini

Pierandrea Lo Nostro

Giovanni Mari

Alessandro Mariani

Paolo Maria Mariano

Simone Marinai

Rolando Minuti

Paolo Nanni

Giampiero Nigro

Angela Perulli

Chiara Matraini

Lettere e Rime

Introduzione e commento a cura di Cristina Acucella

Firenze University Press
2018

Lettere e Rime : introduzione e commento a cura di Cristina Acucella / Chiara Matraini. – Firenze : Firenze University Press, 2018.

(Premio Città di Firenze ; 64)

<http://digital.casalini.it/9788864538174>

ISBN 978-88-6453-816-7 (print)

ISBN 978-88-6453-817-4 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

In copertina: Chiara Matraini, madrigale finale dell'edizione B (p. 119), Lucca, Biblioteca Statale (C. Matraini, *Lettere [...] con la prima, e seconda parte delle sue rime*, Busdraghi-Guidoboni, Lucca, 1595, collocazione: BUSDR. a.35). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

L'immagine di copertina e le figure 2-7 (pp. 516-520) riproducono gli originali conservati presso la Biblioteca Statale di Lucca; la figura 1 (p. 515) riproduce l'originale presente presso il Museo Nazionale di Villa Guinigi di Lucca (la pubblicazione è autorizzata dagli Enti citati su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

Di tutte le immagini indicate è vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione totale o parziale con qualsiasi mezzo.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

*Ai miei genitori,
alla Famiglia lucana e a quella pisana; a
Firenze.*

Sommario

Introduzione	9
1. «Uno dei poeti più sicuri del secolo»: mito, tradizione e riscoperta	9
2. Vita dell'autrice	16
3. La nuova <i>facies</i> delle «giovenili composizioni»: l'edizione finale	22
4. Il 'sistema' canzoniere: cultura, modelli e riusi	34
5. Le <i>Lettere</i> e le <i>Rime</i> , tra «comporre e scrivere»	45
6. Un <i>excursus</i> sulle rime: architettura, narrazione e stile	55
7. Il commento ai testi: alcune coordinate	74
Descrizione dei testimoni	77
1. Discussione dei testimoni	89
2. Nota al testo	101
Lettere	107
Prima parte delle rime	191
Seconda parte delle rime	333
Tavole sinottiche	489
1. Tavola sinottica sulla base delle rime di A	489
2. Tavola sinottica base delle lettere di B	492
3. Tavola sinottica sulla base delle rime di B	493
4. Tavola sinottica sulla base delle lettere di C	495
5. Tavola sinottica sulla base delle rime di C	496
Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini	499
Abbreviazioni e sigle	501
Tavola metrica	503
Appendice testuale	507

Appendice iconografica	515
Bibliografia	521
Indice dei capoversi delle rime	541
Indice dei nomi citati nelle <i>Lettere</i> e nelle <i>Rime</i>	545

Introduzione

1. «Uno dei poeti più sicuri del secolo»: mito, tradizione e riscoperta.

È trascorso più di mezzo secolo da quando Luigi Baldacci, nel lontano 1953, portò all'attenzione della critica Chiara Matraini (1515-1604) dedicandole un lungo articolo in «Paragone», nel quale attribuiva all'autrice un «singolare dono di canto», definendola «una estemporanea nel proprio secolo codificato dal principio d'imitazione»¹. Quattro anni dopo, lo studioso ne avrebbe pubblicato ben trentanove poesie annotate nei suoi *Lirici del Cinquecento*² e, ancora, in una successiva edizione dell'antologia, del 1975, riferendo di una sua «lettura più attenta»³, si sentiva di confermare definitivamente che Chiara Matraini era da ritenersi «uno dei poeti più sicuri del secolo»⁴. Ne pubblicava, così, ancora trentotto testi annotati, i quali costituiscono un numero cospicuo e indicativo della volontà promozionale del curatore, se comparati ai trentacinque scelti per Bembo e ai dodici scelti per Vittoria Colonna, solo per fermarci a due esempi significativi. La riscoperta e la conseguente operazione editoriale di Baldacci sono tanto più significative se si considera l'assenza di ristampe dopo l'ultima versione delle *Lettere della Signora Chiara Matraini e la prima e la seconda parte delle sue rime* pubblicata sotto il controllo della poetessa, allora ottantaduenne (Venezia, Moretti, 1597). A fare infatti la fortuna immediata dell'autrice non furono le rime e le lettere, bensì la sua opera di ispirazione mariana, inserita nel solco della piena temperie controriformistica, la quale costituì la principale ragione della sua memoria postuma. Tra le varie opere religiose e morali che affiancano in parallelo la 'scrivania' dell'esercizio poetico petrarchista, destinate a veder chiusa la loro fortuna editoriale dopo la *princeps*, solo il *Breve discorso sopra la vita e laude della Beatissima Vergine e Madre del figliuol di Dio* (1590) riscosse infatti un notevole successo, tanto che, alla prima ristampa del 1599, seguirono altre sei nel corso del Seicento⁵. Questa visione 'devozionale' dell'autrice andò a colorirsi presto di un particolare alone 'mitico', senz'altro dovuto *in primis* alla grande tela che raffigurava la poetessa nelle vesti di Sibilla che annuncia ad Augusto la nascita di Cristo, progettata per corredare il suo monumento funebre nella chiesa del suo

¹ Baldacci (1953: 66).

² Baldacci (1957).

³ Baldacci (1975: 384)

⁴ Ivi: XXIX.

⁵ Cfr. Bullock-Palange (1980: 257-260).

quartiere, S. Maria in Forisportam⁶. Il primo ritratto letterario di cui disponiamo dell'autrice, ovvero quello che a distanza di un quindicennio dalla sua morte ne fa Agostino Della Chiesa, sembra infatti sintetizzare tutti questi aspetti

Nell'istessa città di Lucca [...] visse una nobilissima Signora chiamata Chiara de' Matraini la quale con prestezza d'ingegno e maturità di iudicio non solo vedeva, ma prevedeva le cose; in eloquenza non v'era chi l'uguagliasse; scriveva con infinita invenzione di concetti e con tanta copia con quanta si vede a meraviglia ne' suoi scritti. Parlava per solo dono di natura e senza alcun aiuto d'arte, di concetti così piena, distinta, e ordinata, di parole così fiorita e copiosa, che persuadeva e faceva credere tutto ciò ch'ella voleva. Ma quel ch'è di maggior importanza, a sì nobili doti aggiungeva la religione e amor verso la Madre d'Iddio, che in lei era grandissimo e di questo fanno fede i leggiadrissimi suoi sonetti, che in lode di sì gran madre scrisse, come anco la vita scritta in grandissima prosa⁷.

Questa prima «oggettivazione»⁸ delle proprietà medianiche della poetessa non restò di fatto isolata, ma avviò una vera e propria leggenda destinata a durare fino a tempi molto recenti, se si considera che Jaffe è giunta ad affermare, sulla base della testimonianza di Dalla Chiesa, che «her reputation for possessing prophetic gifts was apparently well known and was remembered after her death»⁹. All'immagine fornita dallo studioso seicentesco, la quale trova un'eco nel Crescimbeni, che parlò della Matraini descrivendola «non minore d'alcun altra, che poetasse ne' tempi suoi», collocandola «tra i buoni Letterati del Secolo»¹⁰, i successivi apporti di storia letteraria sull'autrice affiancheranno l'interesse per l'erudizione e la religiosità della poetessa – tra questi il Quadrio, che la riconosce come «molto versata nella filosofia e nella storia» e autrice di «molte opere in prosa e in verso»¹¹ – a un sempre maggiore interesse per il dato biografico. Quest'ultimo aspetto è particolarmente visibile nel Lucchesini, che, nel XIX secolo, ricostruirà una biografia poetica strettamente connessa agli 'amori' di Chiara, fornendo per primo un elenco completo delle sue opere in prosa e in versi. Per completare le coordinate storico-biografiche dell'autrice, l'erudito è il primo a chiamare in causa una cronaca a lei contemporanea, quella del Sergiusti, suocero dell'amante di Chiara, Bartolomeo Graziani, assassinato prima del 1555, al quale la poetessa, già vedova dal 1542, fa riferimento nella prima edizione delle rime (1555). Il testo, biografia anonima di Gherardo Sergiusti, tramandato da una copia ottocentesca di Bernardino Baroni¹², ora leggibile nell'edizione moderna curata da Mario¹³, sicuramente di parte, dava tuttavia una serie di informazioni circa

⁶ Ora trasferita nel Museo di villa Guinigi, a Lucca (fig. 1). Sul monumento funebre e il dipinto cfr. Giorgi (1974: 45-46), Bertolini Campetti *et. al.* (1968: 62) e Paoli (2008).

⁷ Della Chiesa (1620: 127).

⁸ Rabitti (1981: 148).

⁹ Jaffe (2002: 108).

¹⁰ Crescimbeni (1698: 123-4).

¹¹ Quadrio (1739-42 II: 251).

¹² Baroni (ms. 952: 204-216).

¹³ *Opere* 791-807.

l'immagine pubblica della poetessa di fronte a una particolare fetta della società lucchese

il ditto [...] che Bartolomeo avea nome, si ritirò in una casa assegnatali dal padre a Santa Maria Cortorlandinghi, e ivi vivendo circa all'anno 1547, si incominciò a innamorare di una disonestà donna de' Matraini, che faceva la poetessa, e seguitandola e intendendosi di già insieme, fece finta di alluogarli il solaio secondo della sua casa; dove tiratala, vivevano sempre insieme in banchetti, e in giochi, e in compagnia, a tale che lo infelice, avendo perso il cervello, consumava tutte le sue facultà e de' suoi figliuoli [...]. E nel dire e scrivere della lettera, volendolo riprendere d'una Accademia che, per soddisfare alla scelerata vedova, avesse missa in casa sua, dove stando la notte non che il giorno da tutte l'ore a ridere, burlare, dir mille sporcizie e fare infinite cose disoneste (perché vi andavano molti giovani secolari che di Pisa erano venuti a Lucca nelle vacanze), soggiunse alquante parole che pungevano certi dottori, i quali chiamava dottorizzi¹⁴

Alla stessa cronaca è poi da ascrivere un dato che, congiuntamente alla raffigurazione nelle vesti di Sibilla nel ritratto voluto per il proprio monumento funebre, dovette giocare un suo ruolo nella costruzione dell'immagine della poetessa-profetessa

Intanto la iniqua vedova essendo stata cacciata di quella casa, essendo già sciesa per andarsene l'ultima volta, in pie' di scala, anzi in sull'uscio, mormorando contro alla povera giovine che vi restava, disse: «Io mi parto di questa casa, ma farò tanto che quelli che vi restano la godranno assai poco». La malvagia accennava alla ruina della giovine madonna Isabetta, e quantunque ciò fusse una profezia, nientedimeno più non riuscì contro al marito, che quantunque sia cosa impossibile che coloro che s'impacciano con i malvagi abbiano mai riposo alcuno, nientedimeno il giusto Iddio permette sempre che la malvagità ridondi assai più amara contro a' malvagi che contro a quelli che da essi sono maltrattati¹⁵

Di tale ritratto negativo, affiancato a una serie di informazioni deducibili da un carteggio privato della poetessa con Cesare Coccapani, auditore di rota e presunto amore successivo alla morte del Graziani, sembra rendersi conto il Pera, che nelle *Notizie di Chiara Matraini Donna Lucchese* che precedono, nella miscellanea lucchese (ms. 1547), la corrispondenza in questione¹⁶, dopo averne elencato le opere e aver detto che la scrittrice «fece grand'onore nella pietà e nella letteratura, e scrivere non meno bene in rima che in prosa», ha modo di affermare che

Oltre la poesia dilettoffi la Matraini nella musica e sonava la spinetta e cantava d'ottimo gusto di modo che la gioventù lucchese allietata dalle sue grazie andava a far conversazione a casa sua, ove alle volte passava buona parte della notte in canti,

¹⁴ Ivi: 794-799.

¹⁵ Ivi: 800-801.

¹⁶ Cfr. *Carteggio Matraini-Coccapani*, nella *Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini*.

e suoi et allegria, lo che non essendo in quei tempi l'usanza presente del libero conversare, diede motivo a varie mormorazioni e maledicenze, e nella Vita di M. Gherardo Sergiusti di questa eccellente donna ne viene fatto uno svantaggioso ritratto. Il suo ritratto dicesi che sia nella Chiesa di S. Maria Forisporta in Lucca nella tavola dell'altare vicino alla sagrestia rappresentante la Sibilla, et a piedi dell'altare c'è il suo sepolcro¹⁷

La mera curiosità biografica ottocentesca lascerà il posto a uno studio più attento dei testi della Matraini proprio grazie all'opera critica di Luigi Baldacci, il primo ad affiancare all'inquadramento storico-letterario dell'autrice un particolare *focus* sui temi e lo stile della sua opera poetica, anche nell'ottica diacronica resa necessaria dal succedersi dei suoi tre canzonieri a stampa, tutti pubblicati in vita dell'autrice (1555, 1595 e 1597)¹⁸. La voce del Baldacci, che appunto definiva nei suoi *Lirici del Cinquecento* la Matraini come «uno dei poeti più sicuri del secolo»¹⁹, sembra discordare da altri pareri contemporanei o di poco successivi. Nella loro antologia edita nel 1959, Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli rivelavano una timida e parziale approvazione, parlando di «una limpidezza di linguaggio e un'abilità letteraria che, per abbaglio, si possono anche scambiare con la poesia»²⁰. Ancora più in contrasto con il giudizio di Baldacci quello di Giulio Ferroni il quale, nella sua raccolta sulla lirica del Cinquecento, pur riconoscendo la presenza di «un linguaggio alto, che si illumina di metafore distinte e preziose», affermava tuttavia che il Baldacci ne aveva «sopravvalutato la portata», seppure si dovesse riconoscere all'autrice «un lavoro stilistico attento e approfondito»²¹.

I giudizi di valore, connessi a uno studio della poetessa sempre e comunque inquadrato all'interno di vaste compagini di autori del Cinquecento italiano, quali era dato trovare nelle antologie sul tema, cedono il posto a una prima e organica sistemazione grazie al lavoro di Giovanna Rabitti, la quale, cogliendo l'invito di Bullock e Palange, che nel 1985 richiamavano l'attenzione sulla mancanza di un'edizione critica dei canzonieri matrainiani, diede vita a un'edizione che aveva il peculiare merito di offrire integralmente il testo del primo e dell'ultimo canzoniere²², distanziati da un quarantennio e incarnanti due fasi molto diverse della poetica dell'autrice²³. Allo scrupolo e alla perizia filologica che caratterizzano questa edizione critica, basata sulle testimonianze a stampa dei canzonieri, data l'assenza di autografi, la studiosa affiancò una serie di studi critici²⁴, ai quali va senza remore riconosciuto il pregio di convogliare con acume e intelligenza il sostrato esistenziale e le vicissitudini storiche dell'autrice e della sua famiglia all'interno di un quadro complesso e

¹⁷ Pera (ms. 1547: 398).

¹⁸ Per una descrizione dettagliata delle stampe, d'ora in poi siglate rispettivamente, seguendo Rabitti, A, B e C, si rimanda alla *Descrizione dei testimoni*, *infra*.

¹⁹ Baldacci (1975: XXIX).

²⁰ Muscetta-Ponchiroli (1959: 1297).

²¹ Ferroni (1978: 244).

²² Quest'ultimo offriva in apparato le varianti dell'edizione intermedia che lo precedeva di due anni, che di fatto costituisce un canzoniere *in itinere*, per cui cfr. lo studio di B nella *Descrizione dei testimoni*.

²³ Matraini (1989).

²⁴ Rabitti (1981; 1983; 1985; 1999; 2000; 2004; 2007; 2009).

sfaccettato, in cui le ragioni del contesto e quelle del testo risultano reciprocamente valorizzate e arricchite.

Il *corpus* di studi di genere incentrati sulla Matraini sembra essersi sviluppato perlopiù a partire dai lavori di Rabitti, se si fa eccezione per quello di Luciana Borsetto²⁵, anch'esso in un certo senso pionieristico. Le linee direttrici di tale campo di studi rivelano un doppio versante di interesse: quello che pone la lucchese in confronto con un 'supposto' sistema petrarchista o con la poetessa più studiata e considerata, fin dallo studio di Mazzetti²⁶ il suo principale modello, ovvero Vittoria Colonna²⁷, e quello che invece privilegia, contro il 'ritratto' dei contemporanei, la lettura 'attiva' ravvisabile nella volontà di auto-rappresentazione di donna e scrittrice. Quest'ultima visione trova una testimonianza cruciale in una lettera a un destinatario ancora ignoto²⁸, pubblicata soltanto nel primo canzoniere (1555)²⁹, di cui si riporta lo stralcio più significativo

Resta ora ch'io le tolga questa maschera e ch'io discopra il velo delle vostre false calunnie. Ma perché vi siete primieramente sforzato di mostrarmi quanto disdicevole sia a donna non de' più alti sangui nata, né dentro i più superbi palagi fra copiose e abbondantissime ricchezze nodrita, andar continuamente il tempo consumando ne gli studî e nello scrivere [...] a quello rispondendo che detto mi avete, vi dico che, quantunque io d'alto e real sangue nata non sia, né dentro i grandi e sontuosi palagi, ne le pompose camere o ne' dorati letti nodrita, non però di ignobile famiglia né di poveri e bassi progenitori (come saper possiate), ma di chiaro sangue e di onesti beni di fortuna dotata, in città libera, e di grand'animo generata sono. Benché se con occhio dritto riguardar vorremo (se alle dotte carte de' più pregiati scrittori fede alcuna prestar si deve) vedremo certamente che non l'antiquità de' sangui né 'l soggiogar de' popoli, non l'oro né la porpora, ma l'animo di virtù splendido far l'uomo veramente nobile. Ma chi ci tira a questa virtù? e chi ci fa essere in lei più perfetti? Certo niuno, che s'abbi a creder già mai, se non Amore³⁰

In tale 'manifesto' di poetica la critica ritrova e valorizza la *revanche* letteraria e l'autoaffermazione³¹ di una donna appartenente alla borghesia lucchese che ha affidato alla propria opera sia il riscatto personale, dopo lo scandalo di cui era stata suo malgrado protagonista, per via della relazione adulterina con il Graziani, sia quello della propria casata, la quale era stata in prima linea durante il Moto degli Straccioni, contro cui le autorità lucchesi avevano reagito con estrema durezza³². Nella serie

²⁵ Borsetto (1983). Agli anni '80 del secolo scorso risalgono inoltre gli studi di Maria Antonietta Grignani, che in un saggio su Isabella Morra si mostra particolarmente interessata ad alcuni aspetti del linguaggio della Matraini (Grignani 1984) e di Grazia Colli, che si soffermò dettagliatamente sull'analisi del sonetto *Deh, come il Tempo se ne fugge e vola* (Colli 1987).

²⁶ Mazzetti (1973).

²⁷ Si fa riferimento ai lavori di Borsetto (1983), Malpezzi Price (1989), Russel (2000) e Javion (1994).

²⁸ Si tratta di un certo M. L., per la cui identificazione si rimanda alla discussione sulla stampa A, nella *Descrizione dei testimoni*.

²⁹ La lettera (ora in Matraini 1989: 93-99) è stata studiata da Rabitti (1981: 158).

³⁰ Matraini (1989: 94).

³¹ Cfr. Rabitti (1981: 158), Jaffe (2002: 105), Smarr (2005: 94) e, più di recente, Fortini (2011: 28).

³² Per un approfondimento sugli aspetti biografici si rimanda alla *Vita* dell'autrice, *infra*.

di studi critici fino ad ora succedutisi, il dato biografico ha quindi giocato un ruolo essenziale, giustificato dall'intreccio tra vita e opera³³ che molto spiega relativamente alle 'metamorfosi' dei testi in versi e in prosa a cui l'autrice lavorò instancabilmente lungo l'arco di un'esistenza insolitamente lunga.

Il quadro degli studi su questa produzione particolarmente cospicua³⁴, lungi ancora dall'essere compiuto, ha trovato un importante avanzamento grazie all'edizione commentata delle opere filosofiche e devozionali a cura di Anna Mario³⁵. Tale versante era stato fino ad allora solo parzialmente tenuto in considerazione, se si eccettua il lavoro di traduzione di Maclachlan, che, oltre a un'antologia di rime e lettere, ha selezionato stralci di tali opere spirituali³⁶, e quello di Smarr, la quale nel suo studio sul dialogo femminile del Rinascimento ha affrontato da più angolazioni i dialoghi matrainiani³⁷. A Daniela Marcheschi³⁸ si deve invece il tentativo di ancorare la complessità della produzione matrainiana alla cultura, non solo letteraria, del suo tempo, in particolare alla luce dei suoi rapporti con la temperie riformistica e contro-riformistica, fondamentale terreno di studio, se ti tiene conto del particolare fervore eterodosso che animò la Lucca pre e post-conciliare, così come ha dettagliatamente mostrato Adorni Braccesi³⁹. Sebbene, d'altro canto, l'opera in versi, o meglio, le rime contenute nei canzonieri dell'autrice, abbiano riscosso la maggiore attenzione dei critici, è tuttavia da rimarcare che questi studi sono sempre stati guidati da un approccio essenzialmente antologico. Tale 'parzialità', la quale non ha mai naturalmente portato a un discorso d'insieme, è di fatto una sorte che i canzonieri matrainiani condividono con quelli di molte altre poetesse dello stesso secolo. Particolarmente interessante, in tal senso, è stato il lavoro di raccordo recentemente coordinato da Monica Farnetti e Laura Fortini, le quali, grazie al contributo di una nutrita schiera di studiosi, hanno tentato di offrire dei commenti dettagliati di una scelta di rime di un notevole numero di poetesse del Cinquecento (Isabella Andreini, Vittoria Colonna, Veronica Franco, Veronica Gambara, Chiara Matraini, Isabella Morra, Gaspara Stampa, Laura Terracina)⁴⁰. Con il lavoro si è cercato di riattualizzare il problema della conoscenza ancora frammentaria dei testi e delle esperienze letterarie delle singole autrici, troppo spesso subordinate al loro 'fare gruppo'⁴¹, e troppo spesso oggetto di un'attenzione precipuamente 'femminile', tanto che nell'introduzione al testo Farnetti giunge ad auspicare che «donne e uomini» rispondano all'«urgenza

³³ Già Baldacci richiamava l'attenzione su questo punto, in conclusione del suo saggio: «Con questo non riteniamo di avere esaurito il discorso su Chiara Matraini: intanto resterebbe a parlare della prosatrice; ma ancora la poetessa sollecita un'attenzione più diretta alla qualità della propria voce e ai rapporti che distinsero la sua vita» (Baldacci 1953: 67).

³⁴ Cfr. la *Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini*.

³⁵ Mario 2017, d'ora in poi abbreviato in *Opere*. Alla stessa studiosa si deve inoltre un saggio specifico sui *Dialoghi spirituali*, ultima opera della Matraini (Mario 2014).

³⁶ Matraini (2007).

³⁷ Smarr (2005).

³⁸ Marcheschi (2008).

³⁹ Adorni Braccesi (1994).

⁴⁰ Farnetti-Fortini (2014).

⁴¹ L'espressione richiama la celebre notazione di Dionisotti in un saggio ancora imprescindibile per lo studio della letteratura femminile nell'età post-tridentina (Dionisotti 1967: 191).

[...] di buone edizioni critiche e/o commentate»⁴². Lo studio del canzoniere, o meglio, dei canzonieri matrainiani, trova quindi la propria ragion d'essere nella necessità di mettere a punto un 'sistema' critico, in cui l'autore, il suo sistema culturale e il suo retroterra siano anteposti al 'genere', così come alla spesso sbrigativa etichetta dell'*imitatio* petrarchista. La semplificativa 'monoliticità' spesso ascritta alla poesia del Rinascimento può infatti essere messa in discussione, o meglio, problematizzata, nel caso specifico, solo grazie a uno studio d'insieme della singola voce, in cui l'opera in versi sia inquadrata nel suo aggancio non solo alla biografia, ma anche all'opera spirituale dell'autrice, scrivania parallela e in continua evoluzione, al pari dei canzonieri, in tutto il cinquantennio che la vede attiva. Il fatto che Giovanni Pozzi abbia tratto proprio un esempio dalle rime della poetessa per mostrare un uso inconsueto dei 'figuranti' delle rose e dei gigli per la lode bellezze dell'amato⁴³ e che Amedeo Quondam abbia citato il suo ultimo canzoniere (1597) quale opera emblematica della crisi del genere del libro di lettere a cavallo dell'ultimo quarto del Cinquecento⁴⁴ induce a considerare l'ultimo libro matrainiano, punto di approdo di una serie di stratificazioni redazionali, come un tassello importante per gli studi sul petrarchismo cinquecentesco. Il presente commento delle *Lettere e rime* che la poetessa, ottantaduenne, pubblica a Venezia, presso Moretti (1597), pur escludendo qualunque pretesa di totalità, mira a fornire un'analisi il più possibile organica della composizione, del rapporto tra i generi, ma anche delle modalità dell'*imitatio* dei modelli e del sostrato filosofico, sociale e culturale che vi fanno da sfondo, anche in una prospettiva diacronica rispetto alla prima edizione. Tra gli obiettivi principali figura pertanto quello di voler rendere ragione di una serie di revisioni occorse lungo l'arco di un quarantennio (1555-1597) e aventi ai loro estremi l'adesione al canone petrarchista e bembiano e il Manierismo di fine secolo.

⁴² Farnetti-Fortini (2014: 19). Sul problema si erano precedentemente soffermate anche Cox e Ferrari (2012: 13).

⁴³ Pozzi (1984).

⁴⁴ Quondam (1981: 123).

2. Vita dell'autrice

- 1515 Chiara nasce a Lucca, nel quartiere di Santa Maria in Forisportam, da Benedetto Matraini e da Agata Serantoni, e viene battezzata, il 4 giugno, nella chiesa di S. Giovanni⁴⁵. La famiglia, proveniente dal borgo di Matraia, si era trasferita in città dal 1457 per esercitarvi l'arte della tintoria.
- 1516 L'8 marzo il padre di Chiara, Benedetto di Giovanni Matraini, infermo ma sano di mente, fa il suo ultimo testamento, in cui dichiara eredi i figli, Luiso e Lodovico, e tassa le doti delle figlie, Maria, Luccina, Felice e Chiara⁴⁶.
- 1530 Il 10 giugno lo zio di Chiara, Rodolfo di Giovanni Matraini, tutore della giovane Chiara, promette quest'ultima in sposa a Vincenzo Cantarini, pattuendo una dote di 300 ducati⁴⁷. Il matrimonio viene celebrato lo stesso anno⁴⁸.
- 1530-32 Molti dei membri della famiglia Matraini (Rodolfo, Messer Luiso, Lorenzo, Filippo e Lodovico), risultano coinvolti in primo piano nel moto degli Straccioni, sommossa scoppiata a Lucca al fine di sovvertire il governo oligarchico e favorire la partecipazione al governo dei ceti medi, fino ad allora non esplicitamente esclusa ma di fatto ininfluyente⁴⁹. Seguirà una violenta repressione, durante la quale Luiso, prima bandito dalla città e poi rientrato, nel 1534 verrà confinato in una torre, dove morirà l'anno successivo⁵⁰. L'intera famiglia subirà l'onta di tale sommossa, con una serie di esili e condanne, e la sua fortuna sarà destinata ad estinguersi progressi-

⁴⁵ Baroni (ms. 1119: 887). La data è stata accertata da Rabitti sulla vacchetta originale dei battesimi conservata presso l'Archivio parrocchiale del Duomo di Lucca: è dunque da correggere quella riportata dal Lucchesini (1825: 119). Una voce specifica è dedicata da Giovanna Rabitti alla vita dell'autrice nel DBI, vol. 72 (2008).

⁴⁶ Baroni (ms. 1119: 890).

⁴⁷ Intorno al 1530 una ricca famiglia lucchese dava alle sue figlie legittime una media di 1000 ducati per la dote e di 200 per i corredi (con un rapporto di 5 a 1 tra le due somme, che permane anche nelle case minori e in quelle popolari). La dote destinata a Chiara testimonia lo *status* medio, o di certo non molto elevato, della famiglia. (cfr. Berengo 1999: 40 e Adorni Braccesi 1994: 10).

⁴⁸ Chiara, nonostante il matrimonio, rimarrà legata alla famiglia di origine, come mostrano i testamenti della madre e del fratello che la designano erede principale (Baroni, ms. 1119: 890-891). Su questo uso della Lucca del tempo cfr. Berengo (1999: 38-39).

⁴⁹ Cfr. Berengo: «nessuna legge esclude gli artigiani dalle cariche e nessuna esplicita dichiarazione in questo senso viene formulata. ma su tante migliaia di tessitori, filatori, cimatori, di cuoiai, di fabbri, di falegnami e di muratori che le cariche pubbliche e gli atti dei notai ci han fatto passare davanti allo sguardo non ce n'è uno che, prima del maggio 1531 sia entrato nell'ingranaggio della vita pubblica» (Id. 1999: 65). Sul moto si rimanda, oltre al già citato Berengo, a Carocci 1951.

⁵⁰ Sulle vicende della famiglia cfr. Baroni (Ms 1119: 887-892); Berengo riporta a testimonianza delle condizioni dell'uomo le deliberazioni del consiglio degli Anziani, che lo descrivono come «destrusus in fundo carcerum saxi» dove era «graviter laesus ob putredinem que in eo reperitur» (Berengo 1999: 127). In carcere Luiso designa eredi sua madre e Chiara (ASL, *Testamenti*, 66, cc. 33r-33v).

- vamente, fino a che, già all'inizio del il secolo successivo, risulterà caduta nell'anonimato⁵¹.
- 1533 Il 1 marzo Federigo, figlio di Chiara e di Vincenzo Cantarini, viene battezzato in S. Giovanni.
- 1535 Il fratello Aloisio menziona Chiara tra i suoi eredi nel testamento redatto ad agosto⁵².
- 1542 Chiara è già vedova e pare che subito dopo abbia inizio la sua storia d'amore con Bartolomeo Graziani⁵³. Se ne fa menzione, alla data del 1547, anche nella cronaca del suocero dell'amante, Gherardo Sergiusti, in cui si narra del coinvolgimento della poetessa in tale relazione adulterina. Al netto di un parere senz'altro 'di parte', il testo fornisce comunque notizie utili sull'impegno della Matraini nell'ambito della promozione culturale, con l'animazione di circoli e accademie private e il mantenimento di contatti con i giovani lucchesi e gli studenti universitari provenienti da Pisa⁵⁴.
- 1554 A questo, o al più tardi all'anno successivo, risale con molta probabilità l'inizio del rapporto di amicizia con Ludovico Domenichi, durante un soggiorno di quest'ultimo a Pescia⁵⁵. La frequentazione sarà coltivata all'insegna di una comunanza di interessi letterari, filosofici e spirituali, nonché da una non trascurabile influenza culturale del poligrafo sull'opera dell'autrice⁵⁶.

⁵¹ Cfr. Baroni (ms. 1119: 887), Matraia (ms. 553: 262), Pera (ms. 1547: 30, 261) e Berengo (1999: 127).

⁵² Baroni (ms. 1119: 892).

⁵³ Nella prima edizione delle rime, uscita nel 1555, tuttavia, vi è un riferimento che sembra far risalire a dodici anni prima la storia d'amore (A XLVI 9-14: «Così l'alma in voi stassi, e nel mio petto / l'imagin vostra ancor sì bella siede, / ch'indi non la pò trar forza né ingegno: / ed ha già dodici anni che nel petto / onesta e bella sopr'ogn'altra siede, / e di farvela eterna ancor m'ingegno»). Secondo i calcoli, l'anno dell'inizio della relazione con il Graziani sarebbe appunto il 1543, il quale coinciderebbe con la vedovanza di Chiara. La storia potrebbe tuttavia aver avuto inizio ancora prima, dal momento che il sonetto potrebbe risalire a un periodo precedente al 1555, *terminus ante quem* di cui disponiamo.

⁵⁴ «il ditto [...] che Bartolomeo avea nome, si ritirò in una casa assegnatali dal padre a Santa Maria Cor-torlandingi, e ivi vivendo circa all'anno 1547, si incominciò a innamorare di una disonesta donna de' Matraini, che faceva la poetessa, e seguitandola e intendendosi di già insieme, fece finta di alluogarli il solaio secondo della sua casa; dove tiratala, vivevano sempre insieme in banchetti, e in giochi, e in compagnia, a tale che lo infelice, avendo perso il cervello, consumava tutte le sue facultà e de' suoi figliuoli [...] Passarono più di due mesi né usciva di casa la vedova, di che messer Nicolao lamentandosi più volte con messer Girolamo ed esso stringendosi nelle spalle, die' causa a messer Nicolao di scrivere una lettera a Bartolomeo per dirli che si portava male a continuare pure nella stessa maniera di mala vita, di che ne faceva patire troppo la sua moglie. E nel dire e scrivere della lettera, volendolo riprendere d'una Accademia che, per soddisfare alla scelerata vedova, avesse missa in casa sua, dove stando la notte non che il giorno da tutte l'ore a ridere, burlare, dir mille sporcizie e fare infinite cose disoneste (perché vi andavano molti giovani secolari che di Pisa erano venuti a Lucca nelle vacanze), soggiunse alquante parole che pungevano certi dottori, i quali chiamava dottorizzi» (*Opere*: 794-799).

⁵⁵ Cfr. Piscini, *ad vocem* «Domenichi, Ludovico», in DBI, vol. 40 (1991).

⁵⁶ L'amicizia è testimoniata da una menzione che la poetessa fa del poligrafo nel suo carteggio privato con il Coccapani («Ho ricevuto con gran piacere e soddisfazione la vostra desiderata ed amorevolissima lettera, insieme col bello ed utile libretto di Severino Boezio [...]. Io lo vidi già quand'era a Lucca tradotto dal Varchi [...]. Ora lo vedrò di nuovo tradotto dal Domenichi, non manco amico mio del Varchi», *Carteggio Matraini-Coccapani*, ora in *Opere*: 121, da cui si cita, ma anche da uno scambio di sonetti di

- 1555 Escono a stampa, presso il lucchese Busdraghi, le *Rime e prose*⁵⁷. I riferimenti alla morte violenta dell'amato presenti in questa edizione (cfr. la canzone LXXXII, *Chiara, eterna, felice, e gentil alma*) inducono a dedurre che l'assassinio di quest'ultimo sia avvenuto prima del 1555.
- 1556 La prima edizione delle *Rime e prose* viene ripubblicata nel libro settimo delle *Rime di diversi signori napoletani*, curata da Lodovico Dolce per i tipi di Giolito, a Venezia⁵⁸. Nello stesso anno, a Firenze, presso Torrentino, l'autrice licenzia per le stampe il suo volgarizzamento dell'*Orazione d'Isocrate a Demonico*.
- 1560 Probabilmente risale a quest'anno l'incontro tra la Matraini e Cesare Coccapani, nobile carpigiano giunto a Lucca come 'auditore di rota'⁵⁹, con il quale ha probabilmente inizio una nuova relazione amorosa, testimoniata da un carteggio durante il quale la poetessa risulta fuori Lucca, le cui date liminari certe, deducibili da alcuni riferimenti interni ed esterni a questa corrispondenza, sono il 1560 e il 1562. Chiara è certamente nel 1562 a Genova⁶⁰ e da lì gestisce, grazie alla mediazione di un cugino e del Coccapani, una causa giudiziaria col figlio mirante a ottenere da quest'ultimo la restituzione della propria dote⁶¹. A Genova la Matraini intreccia amicizie con i Centurione e, forse, con esponenti della famiglia Doria⁶².

dedica che corredano la prima edizione delle rime (1555, cfr. la stampa A nella *Descrizione dei testimoni*). Per notizie sul Domenichi si veda almeno D'Alessandro (1978: 171-200).

⁵⁷ Siglate A nella *Descrizione dei testimoni*, *infra*.

⁵⁸ Si fa riferimento alla stampa siglata A' nella *Descrizione dei testimoni*.

⁵⁹ Quattro giudici forestieri si alternavano per un biennio e ognuno svolgeva una diversa mansione per sei mesi (Berengo 1999: 274).

⁶⁰ Per i collegamenti tra le due città cfr. Petti Balbi (1988), Carocci (1949) e Casarino (2001). Sebbene non siano chiare le ragioni di tale soggiorno, Marcheschi ipotizza lo spostamento della Matraini a Genova contestualizzandolo nell'ambiente del fuoriuscitismo lucchese nel capoluogo ligure, sotto la protezione dei Doria (Marcheschi 2008: 76-77).

⁶¹ Questo, come tutti i vari aspetti del soggiorno fuori Lucca della poetessa, sono noti grazie al *Carteggio Matraini-Coccapani* (Pera, ms. 1567 trascritto in *Opere*: 121-156). Sul Coccapani si veda Tiraboschi (1781-1786, II: 46-48); come informa inoltre Pera (ms. 1567: 401-403), al primo trasferimento lavorativo a Lucca del Coccapani fece seguito un secondo. Il 1560, come periodo iniziale del soggiorno fuori Lucca dell'autrice, è testimoniato da un sonetto che la stessa scrisse per la morte del giovane Lelio Doria (*Doria, che l'oro e gli dorati fregi*, edito in Rabitti 1985: 245-246), avvenuta appunto quell'anno (cfr. Savelli, *ad vocem* «Doria, Antonio», in DBI, vol. 41, 1992). Nello stesso periodo la Matraini invia una lettera ad Annibal Tosco datata Genova 1562, pubblicata nelle *Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini* (Lettere 1564, II: 37), corredandola di un sonetto poi pubblicato anche nelle *Rime* di C (cfr. *infra*, son. LXXV). Inoltre le lettere del carteggio con il Coccapani circoscrivono, come già notava Rabitti (1981: 150 nota), il periodo che va dal Carnevale alla Quaresima del 1562 (caduti tra il 7 gennaio e il 28 marzo). Mario avanza inoltre l'ipotesi che il soggiorno fuori Lucca della poetessa possa essere iniziato prima del 1560 e precisamente nel 1559, data in cui il Domenichi e il Giolito firmano le rispettive dedicatorie incluse nell'antologia di rimatrici da loro allestita per i tipi del lucchese Busdraghi (*Rime* 1559) in cui la poetessa è clamorosamente assente o, forse, esclusa perché vista come 'non presentabile' tra le «virtuosissime donne» della raccolta (cfr. Mario, in *Opere*: 98-99).

⁶² Ha dedicato uno specifico studio a tale permanenza a Genova Rabitti (1985). L'amicizia con i Centurione è testimoniata da ben due lettere presenti in quest'ultimo canzoniere (cfr., nel testo, le *lettere* 11 e 16, indirizzate a Batina Centurione, e, per i rimandi, la *lettera* 12, con cui la poetessa invia a Francesco Musacchi un sonetto composto per la morte del Doge di Genova).

- 1562-75 Si tratta di un periodo in cui, salvo il lasso di tempo quasi certamente trascorso a Genova, ovvero almeno fino al 1562, seguono anni di isolamento e silenzio, caratterizzati dall'assenza di opere a stampa e di notizie della scrittrice dagli ambienti lucchesi del tempo.
- 1576 A questa data risalgono nuove informazioni sulla Matraini, la quale, rientrata a Lucca, incarica il pittore Francesco Cellini di portare a compimento il proprio ritratto per 60 scudi d'oro, così come si deduce dal primo dei suoi otto testamenti⁶³. Sono gli anni a partire dai quali l'autrice comincia a pubblicare quasi tutte le sue opere, ma sono anche anni turbolenti dal punto di vista dei rapporti familiari e forse delle condizioni di salute, così com'è possibile ipotizzare dal susseguirsi dei testamenti: il secondo, infatti, risale già all'anno successivo⁶⁴. La poetessa pare orbitare piuttosto stabilmente intorno al suo quartiere, quello di S. Maria Forisportam; e infatti proprio nell'omonima chiesa, secondo un'usanza propria della famiglia paterna⁶⁵, Chiara progetta di costruire un mausoleo in cui avrebbe trovato posto la pala che l'avrebbe raffigurata nelle vesti di Sibilla che annuncia ad Augusto la venuta di Cristo (fig. 1)⁶⁶. In un secondo testamento, risalente all'anno successivo, la grande tela risulta già ultimata e collocata nell'apposito altare⁶⁷.
- 1581 All'età di 66 anni, la poetessa dà alle stampe le *Meditazioni spirituali* (Lucca, Busdraghi).
- 1586 Dopo il terzo testamento, redatto il 9 marzo 1584 dal notaio Taddeo Giorgi⁶⁸, escono, ancora presso lo stampatore Busdraghi di Lucca, le *Conside-*

⁶³ «A Francisco Cellini pictori lucae legavit et reliquit [...] scutos sexaginta auri [...] detto Francesco finischi la taula dello altare che lei ha destinato di fare nella Chiesa di Santa maria fili porta [Forisportam] per di conto dove è la sua sepoltura con li suoi adornamenti, predola, palio di coriame d'oro et turchino et con carico di conciare l'epitaphio nella pietra ch'è tra l'altare et l'uscio della sagrestia quale ha da servire per detta sua sepoltura» (ASL, *Testamenti*, 130, Giovan Battista Vecoli, cc. 809r-811r: c. 810r). Offre una trascrizione del passo anche Paoli (2008: 16), al quale si deve la menzione di altri quattro testamenti della poetessa rispetto a quelli precedentemente noti nella biografia stilata da Rabitti (1989: XXXIV-XXXV). Il dipinto (fig. 1) era stato inizialmente affidato ad Alessandro Ardeni, che, sulla base di una datazione indiretta, facente leva sul periodo del suo soggiorno lucchese, antecedente al suo trasferimento a Torino come pittore dei duchi di Savoia (Vernazza 1825: 40), lavorò verosimilmente al dipinto tra il 1571 e il 1572 (Paoli 2008: 13-17).

⁶⁴ Cfr. ASL, *Testamenti*, 129, Giovan Battista Vecoli, cc. 234r-234v, del 13 marzo 1577.

⁶⁵ Baroni (ms. 1119: 887-892), riporta molteplici casi di sepolture dei Matraini nella chiesa in questione.

⁶⁶ La tela (cm. 335x340) è ora nel museo di Villa Guinigi a Lucca. Hanno studiato nello specifico l'opera Jaffe (2002), Paoli (2008) e Marcheschi (2008: 59-62).

⁶⁷ In questo, come nei successivi testamenti, l'altare è detto «sub titolo Araceli», denominazione che risulta «in ossequio alla Legenda Aurea secondo cui la camera di Augusto, dove questi aveva avuto la visione, sarebbe stata trasformata in un luogo dedicato a Maria, da cui la chiesa romana di S. Maria Araceli» (Paoli 2008: 17).

⁶⁸ ASL *Testamenti*, 135, Taddeo Giorgi, cc. 88r-90r. Come i precedenti, il testamento fa ancora menzione della sepoltura e delle donazioni ai canonici della chiesa di S. Maria Forisportam e all'Ospedale di San Luca. Cifra costante dei vari documenti è la donazione caritatevole, volta ai bisognosi della città e alle organizzazioni ecclesiastiche preposte alla loro assistenza. In questo terzo testamento non manca poi una specificazione su un aspetto ritenuto evidentemente importante dall'autrice, ovvero quello della 'cu-

- razioni sopra i sette salmi penitenziali del gran re e profeta David*. Alla fine di quest'anno risale il quarto testamento della poetessa, redatto il 19 dicembre dal notaio Vincenzo Provenzali⁶⁹.
- 1590 È l'anno in cui viene pubblicata l'opera destinata al maggiore successo e per la quale la poetessa sarà maggiormente ricordata, ovvero il *Breve discorso sopra la vita e laude della Beatissima Vergine e Madre del Figliuolo di Dio* (Lucca, Busdraghi), il quale ebbe molte ristampe nel Seicento⁷⁰. Il 21 maggio di questo stesso anno viene redatto, ancora presso Provenzali, il quinto testamento della poetessa⁷¹.
- 1595 A distanza di un quarantennio dalla pubblicazione del primo canzoniere, esce a stampa una nuova edizione delle rime, fortemente rimaneggiata e preceduta da una raccolta epistolare, *Le lettere della signora Chiara Matraini e la prima e la seconda parte delle sue rime* (Lucca, Busdraghi)⁷². Segue, l'anno successivo, un ulteriore testamento⁷³.
- 1597 Dopo soli due anni dalla seconda, una terza edizione ulteriormente rimaneggiata del canzoniere viene stampata a Venezia, presso Moretti, con il titolo *Lettere di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese, con la prima, e seconda parte delle sue Rime. Con una Lettera in Difesa delle Lettere, e delle Arme*⁷⁴.
- 1604 All'età di 89 anni, la poetessa dà alle stampe la sua ultima opera che, data l'età avanzata, dovrà farsi risalire a una lunga e precedente gestazione. Si tratta dei *Dialoghi spirituali*, stampati a Venezia da Fioravante Prati. Il 5 agosto il notaio Basilio Bondacca redige il settimo testamento della poetessa, superato dall'ultimo, rogato il 2 settembre dallo stesso notaio; Chiara, in entrambi dichiarata inferma, dopo aver raccomandato la propria anima a Dio e dopo aver seguito i canoni consueti del testamento cattolico, morirà sicuramente poco dopo⁷⁵. Sarà sepolta accanto all'altare fatto eri-

ra' *post mortem* della sua anima, con la raccomandazione di messe di suffragio ai canonici della Chiesa di S. Maria in Forisportam, luogo della sua futura sepoltura.

⁶⁹ ASL, *Testamenti*, 115, Ser Vincenzo Provenzali, cc. 32r-39r. Ancora presente il riferimento all'altare della chiesa di S. Maria Forisportam come luogo destinato alla sepoltura, nonché indicazioni sui funerali indirizzate anche ai canonici della stessa chiesa. Vi compaiono inoltre indicazioni precise su messe a suffragio dell'anima della defunta e per la famiglia Matraini, nella Chiesa e dinanzi al suo altare e indicazioni sulle elemosine all'ospedale di S. Luca.

⁷⁰ Cfr. Bullock-Palange (1980: 257-260).

⁷¹ ASL, *Testamenti*, 115, Vincenzo Provenzali, cc. 108r-114v.

⁷² L'opera è siglata B nella *Descrizione dei testimoni*.

⁷³ ASL, *Testamenti*, 115, Vincenzo Provenzali, cc. 228r-232r.

⁷⁴ L'opera è siglata C nella *Descrizione dei testimoni*.

⁷⁵ I documenti sono conservati rispettivamente in ASL *Testamenti*, 173, Basilio Bondacca, cc. 289r-293v e cc. 298r-303v. Se lasciti e disposizioni non differiscono nella sostanza dai precedenti atti notarili, va evidenziato un dato rilevante dal punto di vista biografico; nel primo la poetessa è descritta come «sana (Dei gratia) mente sensu et intellectu licet corpore languens et in lecto iacens» e nel secondo «sana per gratia del onnipotente Dio di mente senso et intellectu [...] giacente et amalata». Questi ultimi, così come i precedenti testamenti di Chiara, rispettano, nella loro stesura, la successione di tre sequenze principali, ovvero la *commendatio animae*, le disposizioni relative al funerale e i lasciti pii a enti ecclesiastici caratterizzante i testamenti cattolici del tempo, rispetto ai quali quelli eretici presentano delle differen-

gere⁷⁶, secondo le sue volontà, nella Chiesa di Santa Maria Forisportam, dove ancora oggi è possibile vedere la lapide recante l'iscrizione «S[epult]ura di M.A Chiara Matraini».

ze (Seidel Menchi 2011). In questi documenti ufficiali non sembrano quindi apparire elementi che possano far ricollegare la poetessa, almeno dichiaratamente, a posizioni eterodosse.

⁷⁶ Restano ancora oggi, presso l'altare fatto erigere in Santa Maria Forisportam, oltre alla lapide sepolcrale, due targhe marmoree, una a memoria dell'altare ultimato nel 1576 («D.O.M CLARA MATRAINA LVCENSIS / QUAECUM ALIQVOD PIETATIS / AC RELIGIONIS OPVS CONFI / CERE CVPERET HANC ARAM VI / VENS IN DEI HONOREM ERIGEN / DAM CVRAVIT A.D. MDLXXVI») e una contenente una breve spiegazione del soggetto del dipinto che lo corredeva («CONSPICIT ALBVRNEA CAESAR MONSTRANTE SIBILLA / COELESTEM PVERUM VIRGINIS IN GREMIO / PROSTERNIT SE SE SVBITO ET SVBMISSVS ADORAT / QVEM REGVM DOMINVM NOSCERET ATQVE DEVM», cfr. Paoli 2008: 10 nota).

3. La nuova *facies* delle «giovenili composizioni»: l'edizione finale.

In una lettera che compare solo in alcuni esemplari a stampa dell'ultima edizione del canzoniere, pubblicata a Venezia per i tipi di Moretti nel 1597⁷⁷, la poetessa, ormai anziana, prende la parola per rivolgersi ai futuri lettori delle sue *Lettere e rime*

Vi maravigliarete forse, benignissimi Lettori, che avendo mandate primieramente in luce le spirituali meditazioni e le considerazioni fatte sopra de i sette salmi di Davit, e di poi le degne lodi della beatissima Vergine, ora in ultimo abbia fatto stampare queste mie giovenili composizioni, le quali più ragionevole era che dovessero esser le prime, ma, se voi saperete quanto di forza abbino le preghiere de' parenti e l'esortazioni de gli amici, i quali a ciò fare per mio onore e per mia lode m'hanno sospinta, voi non vi meraviglierete né mi biasimerete se non ho servato quell'ordine che dovea nel mandar fuori l'opre mie; ma più tosto ne doverò (com'io spero) esserne da voi benignamente scusata. Però restate quieti e felici⁷⁸

L'ultima Chiara, quella che in pieno clima controriformistico si è fatta raffigurare come Sibilla nell'altare della chiesa del suo quartiere, Santa Maria in Forisportam⁷⁹, intende uscire di scena con una veste altamente spiritualizzata, in cui lontano, e quasi totalmente astratto dai suoi connotati 'terreni', è anche l'amore adulterino con Bartolomeo Graziani che animava le prime rime, causa di non pochi problemi agli occhi della società lucchese. Questa stampa, che di fatto è la penultima ed essere licenziata (gli ultimi saranno i *Dialoghi Spirituali*, stampati nel 1602, due anni prima della sua morte), rivela l'imbarazzo, o, forse, più probabilmente, la comprensibile reticenza di una scrittrice ormai *engagée* nella spiritualità e nella cultura 'alta' del tempo. Nel quarantennio che separa quest'ultima versione del canzoniere dalla prima, la Matraini si è infatti concentrata prevalentemente sulla stesura e la pubblicazione di opere di carattere filosofico, devozionale e spirituale⁸⁰, le quali avevano segnato una vera e propria svolta nella sua produzione a partire dagli anni '60 del Cin-

⁷⁷ Si rimanda allo studio della stampa siglata C nella *Descrizione dei testimoni*.

⁷⁸ Carta non numerata. Le opere citate sono indicate rispettivamente, nelle *Tavola delle abbreviazioni delle opere dell'autrice*, alla quale si rinvia, con le sigle MS, CS e BD.

⁷⁹ Fig. 1. Sul tema cfr. Jaffe (2002) e Paoli (2008).

⁸⁰ Il volgarizzamento dell'*Oratione d'Isocrate a Demonico figliuolo d'Ipponico* è infatti del 1556; le *Meditationi Spirituali* del 1581, le *Considerationi sopra i Sette Salmi Penitentiali del gran re e Profeta Davit* del 1586 e, infine, il *Breve discorso sopra la vita e laude della Beatissima Vergine e Madre dei Figliuol di Dio* del 1590. Per i titoli completi si rimanda alla *Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini*. Molta di questa produzione sarà da ascrivere anche all'irrigidimento del clima controriformistico che caratterizzò Lucca, in cui i fermenti eterodossi erano stati particolarmente vivi, così come incisivo fu il movimento di censura che ne seguì. Pioniera fu, infatti, la città, riguardo all'emanazione di Indici dei libri proibiti, il primo dei quali risale al 1525. A questo seguì un secondo, nel 1545, probabilmente elaborato a Roma dal lucchese Giovanni Guidiccioni. Cfr. a proposito Bonnant (1969: 611-612) e Longo (1974: 406). Ha dedicato uno studio dettagliato dell'eresia a Lucca nel '500 Adorni Braccesi (1994).

quecento, forse, non a caso, in concomitanza con il suo allontanamento da Lucca⁸¹. In questo avviso ai lettori, con una sapiente mossa da letterata esperta e da cattolica avveduta, l'autrice è quindi costretta, come richiesto dalla convenienza del caso, a liquidare le rime, insieme alle lettere, come «giovenili composizioni». Perfino la memoria del primo canzoniere sembra di fatto cancellata nel momento in cui la stessa stila una implicita gerarchia basata su un supposto 'ordine ideale' nella scala della dignità letteraria e intellettuale che vede nel gradino più basso le lettere e le rime, «le quali più ragionevole era che dovessero esser le prime», e in quello più alto le opere filosofiche e spirituali, frutto di una sofferta conquista ottenuta mediante lo «studio delle buone scienze»⁸², destinato a sua volta ad essere superato da quello delle «virtù»⁸³. Lungo la direttrice di questa dialettica tra una cultura classica e laica e un forte moralismo post-riformistico è da leggere il percorso di revisioni e ripensamenti che riguarderanno non solo l'opera in prosa ma anche quella in versi dell'autrice, da cui ha scaturirà, seppure in forma non esplicita, un canzoniere spirituale, in linea con le tendenze coeve⁸⁴. La professione di modestia di cui questa lettera si fa portatrice tradisce, in realtà, come si tenterà di dimostrare, un lavoro 'sotterraneo' costante e attento di riscrittura del primo canzoniere che la poetessa non abbandonerà mai del tutto a favore della sua 'seconda scrivania' di pensatrice e moralista.

Sarà il caso di soffermarsi su un rapido confronto tra il primo e l'ultimo canzoniere, per poter cogliere la portata del cospicuo lavoro di revisione che ha visto impegnata l'autrice, antepoendo al discorso una premessa essenziale, ovvero che i tre canzonieri, tutti stampati in vita della Matraini, sono divisibili in due blocchi principali. Da una parte è possibile collocare l'edizione del 1555 (d'ora in poi siglata A) e dall'altra quelle del 1595 e del 1597 (d'ora in poi siglate rispettivamente B e C), le quali, seppur presentando delle differenze, risultano a grandi linee sovrapponibili, in quanto l'edizione intermedia si può considerare una forma 'in fieri', con molta probabilità non autorizzata dall'autrice, la quale trova il proprio approdo definitivo, dopo soli due anni, nella stampa veneziana del 1597⁸⁵. La maggiore differenza tra i due blocchi consiste, innanzitutto, nell'anteposizione alle rime di un *corpus* di lettere (rispettivamente 16 in B e 18 in C). Anche i componimenti poetici sono interessati da un lavoro di riordino, trasformazione e soppressione, tanto che non solo il numero (99 nella prima edizione, 77 nella seconda e 87 nella terza) ma anche lo stile e la di-

⁸¹ Nel 1559 probabilmente la poetessa ha lasciato Lucca, forse per raggiungere Genova, dove si trova sicuramente tra il 1560 e il 1562 (cfr. la *Vita* dell'autrice). Il 1559 è anche l'anno della stesura dell'*Index* voluto da Paolo IV, dal quale avrebbe preso avvio il processo di centralizzazione della censura che avrebbe dato origine a un vero e proprio spartiacque con la precedente stagione editoriale, come evidenziano Trovato (1991: 299) e Longo (1986: 965-999). Notizia della stampa lucchese dell'indice è in Matteucci (1916-17: 334).

⁸² Così nei *Dialoghi spirituali*, d'ora in poi DS (*Opere*: 665).

⁸³ Cfr. ivi: «E maggiormente è lodevole lo studio delle virtù che quello delle scienze [...] però che la virtù e non la scienza discaccia il vizio» (*Opere*: 691).

⁸⁴ «Anche nel caso di Torquato Tasso la pubblicazione postuma della raccolta delle rime spirituali del 1597 ha il senso di controbilanciare e correggere l'immagine di lirico prevalentemente amoroso proposta dalle precedenti raccolte. Si ha l'impressione, insomma, che dopo la chiusura del Concilio le credenziali necessarie a un poeta nell'opinione di molti fossero ormai di questo tipo» (Carrai 2006b: 126).

⁸⁵ Per la questione si rimanda allo studio della stampa B nella *Descrizione dei testimoni*, *infra*.

spositio variano notevolmente. La fisionomia dell'ultimo canzoniere risulta così di fatto stravolta rispetto alla *princeps* lucchese, i cui 99 testi erano così articolati: sonetto proemiale (A I), narrazione e descrizione dell'innamoramento e lode dell'Amato (A II-XXV), lontananza (A XXVI-LXI), rime di varia tematica e d'occasione (A LXII-LXXIX), rime in morte dell'amato e di compianto per la sua scomparsa (A LXXX-LXXXVIII), non tipograficamente divise dalle precedenti, aspirazione al suo raggiungimento nelle sfere celesti (A LXXXIX-XC), e, a chiudere, rime di carattere religioso (A XCI-XCIX). Già a partire dalla stampa B, che segna un vistoso scarto, si nota infatti che, oltre alla macroscopica anteposizione del *corpus* di 16 epistole (cui se ne aggiungeranno 2 in C, dove anche l'ordine cambierà parzialmente), le 87 composizioni, esplicitamente divise in una prima e in una seconda parte (*usus* che permane nella stampa finale, ovvero C), conservano meno di un terzo dei componimenti di A, 24 per la precisione, attingendo principalmente da quelle di occasione (8 sulle 17 di A), e, a scalare, da quelle di ispirazione religiosa (5 sulle 10 di A) e dalle rimanenti (11 sulle 72 di A). La composizione di B sarà dunque la seguente: una prima parte composta da proemio (B I), innamoramento e lode dell'Amato (B II-XII), lontananza (B XIII-XXII) e ritorno dell'Amato e lode dello stesso (B XXIII-XXVIII), e una seconda parte composta invece dal presentimento e dall'annuncio della morte dell'amato (B XXIX-XXXII), volontà di elevazione al Cielo per raggiungerlo (B XXXIII-XLVI) e tematiche varie, tra cui la riflessione sul tempo e sulla morte; infine le rime encomiastiche, culminanti in quella religiosa che chiude il testo (B XLVII-LXXVII). Due elementi da rimarcare di questa edizione, in quanto comuni a C, sono l'introduzione di una sezione del 'ritorno' dell'amato (B XXIII-XXVIII) e lo spostamento dei sonetti encomiastici e di occasione nella seconda parte⁸⁶. Il canzoniere che ne risulta è quindi caratterizzato da un diverso equilibrio: la parte dedicata all'innamoramento è di fatto notevolmente ridotta, e la seconda, 'in morte', prevale di gran lunga sulla prima. Il tutto è dunque funzionale alla volontà di inscenare un cammino di perfezionamento spirituale e di distacco dall'amore giovanile che ha improntato le prime rime. Il lavoro che conduce a tale risultato prosegue nell'edizione C, la quale presenta ulteriori limature al livello dei singoli testi ma anche delle variazioni nel numero e nella disposizione degli stessi. Tra gli 87 componimenti dell'edizione finale, soltanto 68 sono comuni a B (di questi, 23 sono comuni anche ad A), 12 sono scritti o collocati *ex novo* in questo canzoniere, e 7 sono recuperati 'a distanza' da A, in quanto non precedentemente accolti nell'edizione intermedia. A questo percorso revisionale corrisponde anche una diversa 'narrazione' della storia dell'io poetico, tanto che se in B si avevano 28 componimenti nella prima parte e 52 nella seconda, con un evidente sbilanciamento tra le due, il maggiore equilibrio di C (40 nella prima e 47 nella seconda) implica tutta-

⁸⁶A tali variazioni ha dedicato uno studio specifico Maclachlan (1992); vi si è soffermata approfonditamente anche Rabitti (1989: XII-XV; 1983). Lo spostamento dei testi encomiastici tra le rime 'in morte' rispecchia, e forse risulta emulo, del lavoro di revisione che interessò le rime di Pietro Bembo, il quale, nella stampa Dorico (Bembo 1548), concentra appunto i sonetti di lode dopo la canzone in morte del fratello, *Alma cortese, che dal mondo errante* (ripresa e riadattata dalla Matraini per la morte dell'amato per A LXXXII, confluita in C XXII), che di fatto crea uno «stacco» rispetto alla prima parte del canzoniere. Sul tema si veda Albonico (2006: 3).

via che anche la sezione 'in vita' sia fortemente declinata verso la spiritualità e l'esemplarità della vicenda amorosa⁸⁷. Volendo operare una non eccessiva semplificazione, si può affermare che il principio ordinatore di questa riscrittura, avente ai suoi estremi A e C, è quello del passaggio dalla 'varietà' all' 'unità', leggibile da più prospettive. Un primo livello in cui questo fenomeno si manifesta è quello che riguarda i 'soggetti' della vicenda, o meglio, come vedremo, del cammino amoroso. Nell'ottica della costruzione di una storia 'esemplare' di perfezionamento spirituale, nella parte 'in vita' così come in quella 'in morte', l'intero sistema metaforico sembra infatti giocato, in C, sulla esclusiva presenza dell'Amante-Luna e dell'Amato-Sole, i quali innescano un particolare sistema metaforico di carattere astrologico, mitologico e filosofico intorno al quale sembra impernata tutta la prima parte del canzoniere e, in generale, tutta la poetica dell'autrice, con degli echi nelle lettere e nelle prose devozionali. Tale 'stilizzazione' implica la scomparsa di figure 'altre', così come esemplarmente è mostrato dalla riscrittura integrale della sirma del sonetto II di B e C

- Con giusta meta il sol librava intorno
al secondo equinozio, e 'l tempo e l'ora
già dell'ugual balance uscivan fora
4 per fare al novo di lieto ritorno,
- quand' Amor, di sue grazie immense adorno,
altro Sol di beltà che 'l mondo onora
mostrommi, e di virtù ch'ad ora ad ora
8 fa dentro a l'alma un bel perpetuo giorno.
- Questi, non come il sol mai basso o torto
fa 'l suo viaggio entro la quarta sfera
11 per produrre o nodrir cose terrene,
- ma dritto ed alto, con pensiero accorto
di fare in Cielo eterna primavera,
14 con l'alme e chiare sue luce serene.

In A si aveva infatti:

- Poscia, cantando col mio vivo Sole,
fu tanta l'armonia dolce e gli accenti
11 che si bearon l'alme e le parole.
- Sian benedetti i primi alti concenti
che mi feron sentir quel che là suole
14 l'alma, su in Ciel, fra gli angeli contenti.

⁸⁷ Cfr. a proposito Rabitti: «alla maggiore accentuazione del valore morale del libro, ottenuta mediante il privilegio accordato alla tematica spirituale, risponde un più accurato montaggio delle tappe che danno corpo alla prima parte del viaggio dell'anima, in modo da rendere l'esperienza terrena il più possibile esaustiva e paradigmatica» (1983: 115-116).

Tale immediato rimando alla beatitudine celeste, di cui sono testimoni le figure angeliche, indotto nel canzoniere giovanile da un amore squisitamente terreno e vis-suto 'in parallelo' alla scrittura⁸⁸, è quindi eliminata nel nuovo 'libro' in cui il cam-mino di perfezionamento dell'*auctor* si è di fatto compiuto e quello dell'*agens* è solo al suo inizio; qui gli 'angeli' potranno fare la loro comparsa solo nelle rime 'in mor-te', e in un contesto totalmente mutato⁸⁹, in cui Amore è dispensatore di 'grazie' più che nemico che 'assalta'⁹⁰. L'Amato-Sole, figura centrale e catalizzatrice, principio nutritivo e fonte di elevazione dell'anima, cessa così di essere causa dei turbamenti e dei dissidi dell'io e in quest'ottica andrà letta anche l'eliminazione di tutte le 'molte-plici' forme dialettiche e ossimoriche in cui si manifestano le «*opinionum perversi-tatis*», per le quali già Agostino nel *Secretum* rimproverava Francesco, intrappolato in un amore terreno e nella vanità delle apparenze mondane⁹¹. Gli sfoghi accesi e le contraddizioni della passione amorosa preponderano invece nelle rime di A, così come mostrano alcuni dei numerosi esempi

Stando lontana a voi, mio Sole altero,
e da' begli occhi, in disusato ardore
arse mai sempre in alta fiamma il core;
4 or dappresso tremando agghiaccio e però.

Che debb'io far per temprar l'aspro e fero
dolor che mi conduce a l'ultim'ore,
se non frenar, per così lungo errore,
8 con la bella ragion l'empio destriero?⁹²

Poi che l'alta mia luce i santi rai
più non dimostra a gli occhi mie' di fuore,
più cresce in me quel suo vivace ardore
4 che mi sottragge e gli amorosi lai.

Misera me, quando primier' entrai
fra l'amorose reti e 'l van dolore,
poich'ogni mia speranza in sì poche ore
8 perder dovea senza conforto mai⁹³.

⁸⁸ Stando alla *Cronaca* del Sergiusti precedentemente richiamata (cfr. la *Vita* dell'autrice), la storia d'amore era già iniziata nel 1547, periodo in cui la poetessa doveva essere già attiva dal punto di vista letterario, così come dimostra l'allusione all'Accademia tenuta dalla stessa. Significativa è inoltre la menzione che ne fa pochi anni dopo anche Ortensio Lando nei *Cataloghi* (Lando 1552a: 476), definen-dola «nobile poetessa lucchese».

⁸⁹ Così in C L 12-14: «O felice quel di, se al fin ch'io bramo / mi trarrà seco al desiato aspetto, / là 've si fanno gli angeli contenti»

⁹⁰ Così si presentava infatti la seconda quartina del sonetto in A: «quand'Amor diemmi assalto, e a bel soggiorno / destòmi a contemplar l'ardente aurora, / ch'in me gloria e virtute ad ora ad ora / crea dentro a l'alma ed un perpetuo giorno».

⁹¹ Petrarca, *Secretum* I xv 3 e Cicerone, *Tusc.* III xi 24-25. In generale cfr. Rico (1976).

⁹² A LII 1-8.

Questa progressiva tensione verso l'unità, in virtù della metafora portante che trasfigura i due soggetti della vicenda amorosa, rende centrale il rapporto tra i due pianeti⁹⁴, il cui alternarsi ciclico, come nota Rabitti, «sembra richiamare gli imperturbabili ritmi del cosmo»⁹⁵, come accade nel sonetto VI di C

Alto mio Sol, se l'anima beata
che vi rivolge, a la mia stella desse
tanto del suo splendor, che pur vedesse
4 farsi un giorno da voi chiara e lodata,

credo che con la mente innamorata
ne' raggi vostri (l'altre luci oppresse)
arderìa sì, che de le fiamme stesse
8 vedreste nova luce al mondo nata.

O felice suo corso, se le vostre
rote il guidasse ove l'eterna fronte
11 volgete voi da la mia mente stanca!

Ma vedo in giro andar le sfere nostre
contrarie sì, che mentre a l'orizzonte
14 v'alzate voi, lei nel ponente manca⁹⁶.

Il percorso di riconduzione a un sistema 'metaforico' in cui il Sole-Amato, in virtù di quella «monolinearità» con il divino già sottolineata per Vittoria Colonna, modello essenziale della poetessa⁹⁷, lascerà il posto al Padre, implica un parallelo movimento di astrazione a cui va ascritta l'eliminazione dei riferimenti più concreti alla storia amorosa, alla sua contingenza e al vissuto più spiccatamente umano o, anche solo simbolicamente, evenemenziale. Un esempio macroscopico è costituito, in tal senso, dalla cancellazione in blocco di due stanze centrali della canzone di A LXXXII, poi confluita in C XLV (B XXXII)⁹⁸, delle quali si evidenziano i passi più significativi ai fini del nostro discorso

Più grave doglia o fiero, orribil caso
(misera) non poteva il Ciel mostrarme
di questo, ohimè, che tanto il cor prevede.

⁹³ A LVI 1-8.

⁹⁴ Anche la prosopopea di 'Amore' perde la propria centralità di protagonista 'terzo'. Nella vicenda spirituale di C tale forza, neoplatonicamente intesa, viene infatti fortemente intellettualizzata e resa implicita nella sua prerogativa di affinamento dell'anima, tanto che le sue occorrenze, seppure sì alla luce della differenza numerica dei componimenti (99 di A contro 87 di C), sono comunque ridotte a un terzo rispetto a quelle del primo canzoniere.

⁹⁵ Rabitti 1986: 128.

⁹⁶ C VI (B VII).

⁹⁷ Cfr. Russel (1992: 24) e Bassanese (2007: 267-272).

⁹⁸ Si tratta di una riscrittura del testo composto da Pietro Bembo in morte del fratello (*Alma cortese, che dal mondo errante*) ora riadattato per la scomparsa dell'amato.

25 Tu 'l sai s'io 'l dissi; e quel che di negarme
cercasti un tempo, un punto in ver' l'occaso
lontan sentisti alle tue luci fide⁹⁹.

Così, senza saperlo, anco il tuo duolo
sentia comunque dalle parti estreme,
70 quanto più forte teme
l'accorta Aragne il suo nemico, solo
toccato un fil della sua tela senta;
perch'io, sentendo il tuo mortale affanno,
in orribil visione, atra e funesta,
75 vidi farti lasciar la mortal vesta
a cruda serpe irata e nel tuo danno
intenta solo, ond' il cor morse, e spenta
fu la tua vita il dì di poscia, e contenta
si rimase ella. O cruda, acerba sorte!
80 O dispietata, inesorabil Morte¹⁰⁰!

La tendenza verso l'astrazione e la riconduzione a un'unica metafora portante spiegano anche la totale eliminazione di tutti i travestimenti bucolico-pastorali del primo canzoniere

In un verde boschetto
a la dolce aura estiva
vidi due innamorati almi pastori
soli andar con diletto
sopr'una verde riva,
6 cantando lieti i lor felici amori;
indi fra l'erbe e' fiori
un di lor, ch'avea nome
Androgeo, prese a dire,
pieno d'alto desire:
«Deh, foss'or qui fra noi con l'auree chiome
la bella amata Ninfa,
12 discinta e scalza in questa chiara linfa!»
A cui rispose Infido,
che così si chiamava
l'altro pastor, che di lei seco ardea:
«Di te, folle, mi rido,
ch'un tal desio t'aggrava
19 d'ella, che sola in terra è la mia dea!»¹⁰¹

Insieme al mondo dell'*Arcadia* sannazariana, non può che scomparire anche Androgeo, *senhal* di frequente usato per l'amato in A¹⁰². Il nuovo sistema cancella

⁹⁹ A LXXXII 21-26.

¹⁰⁰ A LXXXII 68-80.

¹⁰¹ A LXVI 1-19.

infatti qualunque rimando alla fisicità: il Sole-Amato è così pura fonte di luce, in competizione con il sole stesso, e punto di partenza per l'esperienza conoscitiva dell'anima amante che vive e si nutre dei suoi raggi

E, sì come dal sol chiaro scende
sua mirabil virtù ne gli elementi,
11 che dal lume e calor gli apre e comparte,

così da voi, mio Sol vivo, risplende
virtute in me, ch'ogni lodata parte
14 vien da' bei raggi vostri, almi e lucenti¹⁰³.

Parallelamente alla cancellazione dei particolari più 'concreti' della relazione amorosa, si verifica un percorso di progressivo spostamento del baricentro dalla pluralità del 'noi' (o al 'tu' dell'amato) alla centralità e all'unicità dell'io poetico. Tra i molti esempi risulta eloquente quello del sonetto proemiale, in cui il *focus* si sposta dall'amato, così come mostra il seguente passo in una versione inedita del sonetto proemiale precedente alla versione di C, ma anche a quella di A

Se in rime or dolci e or aspre cantai
de l'alma afflitta il cieco e fiero ardore,
l'infinita virtù, l'eterno onore
4 di quel mio vivo Sol che tanto amai,

così, come a lui par non fu già mai
di beltà, cortesia, d'alto valore
atto a infiammare ogni gelato core,
8 tutti gli altri devea vincer d'assai¹⁰⁴

all'amata, la quale diviene il fulcro catalizzatore di una gloria derivante dal canto del soggetto lodato e nuovo 'centro' della comunicazione poetica

Se lieta in verde età sola cantai
dell'interne *mie* fiamme i cari ardori,
la virtù, la beltà, gli eccelsi onori
4 di quell'alto mio Sol che tanto amai,

ben dovea tutte vincer l'altre assai,

¹⁰² Oltre alla fonte arcadica (J. Sannazaro, *Arcadia* V: «intorno al venerando sepolcro del pastore Androgeo [...] al suono de la sampogna e de' naccari, cantava distesamente le lode del sepolto pastore: – Godi, godi, Androgeo, e se dopo la morte a le quiete anime è concesso il sentire, ascolta le parole nostre; e i solenni onori, i quali ora i tuoi bifolci ti rendono, ovunque felicemente dimori, benigno prendi et accetta [...] –»), dove il sepolcro già di per sé collegherebbe la figura dell'amato all'idea della sua morte, il *senhal* potrebbe trovare un ulteriore collegamento con l'Androgeo presente nell'*Eneide* (II 370-384), comandante greco ucciso a tradimento dai troiani.

¹⁰³ C VII 9-14.

¹⁰⁴ Il corsivo è aggiunto. Il testo, contenuto nel manoscritto siglato Vp (per cui si rimanda alla *Descrizione dei testimoni*), è collocato in *appendice* al sonetto I.

in mostrar quel, ch'altre celaron, fuori,
poiché co' suoi divini, almi splendori
8 vins'egli ogn'altro, ond'io si chiara andai¹⁰⁵.

La stessa tendenza si manifesta in molti altri casi, tra i quali vale la pena di menzionare quello delle stanze di C XIV, dove il riferimento alla 'coppia felice' di A viene riformulato ponendo al centro l'anima amante

Coppia felice, ch'un bel foco accende
e dolcemente l'arde, e tienla in vita¹⁰⁶

Felice l'alma, ch'un bel foco accende,
e dolcemente l'arde e tienla in vita¹⁰⁷

Al processo di riconduzione all'uno si accompagna inoltre una costante tensione che contrappone alla contingenza e alla caotica 'molteplicità' dell'esperienza terrena, l'orizzonte dell'unità divina. A tal proposito vale la pena rimarcare che uno dei tratti più significativi del percorso variantistico da A a C consiste nella frequente cancellazione dei riferimenti all'Amore 'celeste' e degli aggettivi 'divino' o 'eterno', quando essi sono riferiti alla storia ancora 'terrena'¹⁰⁸. A cambiare, in prospettiva, non è tanto l'idea dell'amato, il quale risulta 'divinizzato' tanto in A quanto in C, quanto la gerarchia tra i due piani, quello terreno e quello divino, i quali risultavano di fatto confusi in A, come già accadeva in Vittoria Colonna. Ne risulta emblematico un sonetto non confluito nella versione finale della raccolta

Mentre del chiaro e *divin nostro ardore*
gustammo frutti onesti, *eterni*, e rari,
via più d'altri qua giù *nel mondo* cari,
4 d'arabo colmi, anzi *celeste* odore,

non ebbi ardir, cantando, mandar fuore
le voci a gli alti miei concetti a pari.
Or Fortuna ed Amor mi son sì avari,
8 ch'a forza sfogo il mio acerbo dolore,

e qui sola talor, tra queste fronde
che l'aura di sospir move sovente,
11 m'assido a far de gli occhi tepid'onde¹⁰⁹.

Nell'orizzonte post-tridentino dell'ultimo canzoniere, la dicibilità del 'divino' e dell'eterno si dissocia dai referenti terreni, perdendo così quella particolare ambi-

¹⁰⁵ C I 1-8. Il corsivo è aggiunto.

¹⁰⁶ A 169-170. Il corsivo è aggiunto.

¹⁰⁷ C XIV 89-90. Il corsivo è aggiunto.

¹⁰⁸ I singoli casi e le loro eccezioni sono dettagliatamente discussi in sede di commento.

¹⁰⁹ A XLVII, il corsivo è aggiunto.

valenza che già aveva caratterizzato il modello colonniano¹¹⁰. La divinità è quindi concepibile soltanto se inquadrata nella sfera ultraterrena, in cui l'amato è visto come 'scala verso il cielo', nella prospettiva neoplatonica

Così, co i sproni alla ragione e a' sensi
il fren, vengo ad amar, quanto amar lice,
l'*alma* vostra beltà, che fra gli accensi
miei spirti vive altera e vincitrice.
Fammi i be' lumi suoi ne l'alma intensi
gran frutto *eccelso* trar d'umil radice,
ch'è tal la virtù loro alma e gradita,
ch'a bellissimo oprar l'anima invita.

Per questa scala, al Ciel volando poggia
l'alma sovente e 'n Dio si riconduce,
ché lasciato 'l terren suo stato, alloggia
nel vero fonte dell'*eterna* luce¹¹¹

Nel confronto con la precedente versione di A di queste stanze può rendersi visibile l'eliminazione della qualifica di 'eterno' e 'divino', prima attribuite indifferentemente tanto alla bellezza e agli effetti degli occhi dell'amato, quanto a Dio, e ora invece mantenute solo nel secondo caso

Con sproni alla ragion, col freno a' sensi
presi, donne, ad amar, quant'amar lice,
la *divina* beltà, che fra gli accensi
miei spirti vive altera e vincitrice.
Fammi i be' lumi suoi ne l'alma intensi
gran frutto *eterno* trar d'umil radice;
ch'è tal la virtù loro, alta e gradita,
ch'a bellissimo oprar l'anima invita.

[...]

Per questa scala al Ciel, volando poggia
L'alma sovente, e 'n Dio si riconduce;
ché, lasciato il terren suo stato, alloggia
nel vero fonte de l'*eterna* luce¹¹²

¹¹⁰ Tutti i tratti di un amore terreno, ma salvifico e santo, sono mutuati dalla poetica e dal linguaggio colonniano (si confrontino i versi di A appena evidenziati con V. Colonna, *RA* XXIII 9-14: «Ma forse il foco che 'l mio petto accende / da così pura face il tolse Amore / che l'*immortal principio eterno* il rende; / vive in se stesso il mio *divino ardore*, / e se nudrir si vuol dentro si estende / ne l'alma, cibo degno al suo signore», il corsivo è aggiunto). Da questo tipo di toni la Matraini sembra emanciparsi, anche attraverso il percorso variantistico qui accennato, nell'ultimo canzoniere, in cui è visibile la ricerca di un linguaggio personale e meno vincolato al modello (cfr. Acucella 2017). Sui rapporti tra le due poetesse si è soffermata in uno specifico studio Pisacane (2006).

¹¹¹ C XIV 57-68.

¹¹² A LXXIX 1-8; 41-46.

Due ulteriori campi in cui si riscontra il processo di riconduzione all'unità che guida il percorso revisionale dal primo al terzo canzoniere a stampa sono quello della riduzione della varietà delle forme metriche di A a favore della prevalenza del sonetto in C¹¹³ e quello che riguarda invece la struttura del macrotesto ma anche di gruppi di singoli testi, le quali saranno oggetto di trattazione specifica. Basti ora anticipare che nella sua struttura complessiva, il 'libro' di lettere e rime di C, lungi dal configurarsi una composita mistura di materiale eterogeneo, si presenta come il risultato di una lunga ricerca di ricomposizione delle due parti, la quale rende manifesta la volontà di raggiungere una certa simmetria, come è dimostrato dal fatto che alla chiusura delle lettere con un'epistola a Maria fa da controcanto, a conclusione delle rime, la canzone al Padre. Evidente è anche l'unità di poetica e di temi, se si considera che la prima delle lettere, indirizzata a Cangenna Lipomeni (*lettera* 1), si incarica di configurare, attraverso il commento di un sonetto, il sistema metaforico Sole-Luna su cui sarà informato l'intero libro di *lettere e rime*, fornendone di fatto il *logo* e rendendo possibile lo scioglimento di sonetti interni al canzoniere (cfr., tra le *Rime*, XXXI-XXXII) particolarmente criptici e di fatto indecifrabili in mancanza di tale 'codice' preventivamente fornito dall'autrice. Il processo di riconduzione all'unità, strutturato su richiami e risonanze di forme e temi, sembra inoltre travalicare il testo delle *Lettere e rime* del 1597, interessando l'intera fase finale dell'opera dell'autrice. Una dimostrazione macroscopica viene dalla metafora che struttura il canzoniere, la quale trova la propria sistemazione teorica nell'autocommento della *lettera* 1 indirizzata all'amica Cangenna Lipomeni posta in apertura delle lettere, e, di conseguenza, dell'intero canzoniere

Ritorna, alma del Ciel candida Luna,
al primo giro tuo lucente e bella.

Volendo per ciò dire: «Ritorna, o anima mia, dopo l'aver tenuto un tempo la luce dell'intelletto volta verso le cose basse e terrene, a rimirar con quella l'infinita bellezza del sommo divino Sole, dal quale fusti illustrata e fatta chiara sopra tutte le stelle»

Questa trova un suo *pendant* nel concetto-chiave espresso nell'autocommento che invece dà forma alla lettera A' *benigni e curiosi lettori* che apre i *Dialoghi spirituali* (1602), l'ultima prosa filosofica dell'autrice

Dall'ombra dell'oscura, orrida morte,
uscita la mia Cinthia al suo bel sole,
Chiara più che mai torna, e come suole
il segue ovunque la sua luce apporta.
Né 'l sentier teme errar, ch'ha per sue scorte
virtute ed onestà, ch'onora e cole,
[...]

¹¹³ Cfr. Maclachlan (1992: 23).

tanto più Chiara e lucida risplende,
poi ch'altra mortal cosa non l'adombra

seguitando la metafora, o ver similitudine di Cinthia, o vero luna, dice che sì come essa Cinthia, essendo più lontana dal sole maggiormente risplende per aver lasciato appo sé tutte le terrene ombre che si gli opponevano ad esser da quello tutta illuminata, così l'Autrice vuol dimostrare che quanto ella più s'allontana o ver disgiunge dallo studio con le corporee e terrene affezioni che si oppongono alla vista dell'intelletto, cotanto più risplende del chiaro e vero lume della intelligenza circa alle cose più alte e divine da lei studiate¹¹⁴

Lungi dall'essere una semplice e tardiva riproposizione di «giovenili composizioni», l'ultimo canzoniere costituisce quindi un'opera emblematica del percorso di maturazione intellettuale e letteraria dell'autrice, nella sua ambizione di conciliare in un insieme armonico e in un *liber* unitario i due poli estremi della produzione matrainiana, ovvero quello della prosa filosofico-dottrinale e quello della lirica amorosa.

¹¹⁴ DS (*Opere*: 665-666).

4. Il 'sistema' canzoniere: cultura, modelli e riusi.

A un anno dall'uscita dell'edizione veneziana delle rime di Gaspara Stampa, lo stampatore Busdraghi varava a Lucca la prima operazione editoriale delle rime matrainiane, nel 1555. Qui, la lettera di dedica di Pippi da Villa, indirizzata *Al magnifico M. Vincenzo Portico, Dottor di leggi e patritio Lucchese suo osservandissimo* data al 10 settembre dello stesso anno, mirava a lanciare la poetessa alla ribalta dell'*entourage* lucchese

Parevami ancora di commetter grande errore, e di fare grave ingiuria loro, tenendo appresso di me sepolti questi ingegnosi componimenti, i quali saranno sofficiienti ad illustrare la nostra nobilissima patria e dar perpetua vita al nome della gentilissima Mad. Chiara. V. S. dunque si degnerà d'accettargli volentieri e, come cosa di gran valore, et a lei molto caro, come pegno della mia affezione: ed appresso sarà servita di mantenermi in sua buona gratia. N. S. Iddio, le conceda ciò ch'ella più desidera. A di dieci Settembre MDLV in Lucca.

In realtà, l'apparente provincialismo di questa prima edizione del canzoniere è subito smentito dai sonetti di corrispondenza che la accompagnano. Oltre a quelli indirizzati dalla poetessa a Ludovico Dolce e a Giovan Battista Giraldi Cinzio, vi è un sonetto che ha come destinatario Ludovico Domenichi, corredato di risposta. Da qui bisognerà partire per trovare le radici dell'esordio editoriale della poetessa, per la quale il piacentino si configura fin da subito come il principale *manager* culturale¹¹⁵.

Andrà infatti attribuita al poligrafo, che la poetessa avrà avuto modo di conoscere nel 1554, e al rapporto di questo con Ludovico Dolce, anche la pubblicazione *in toto* del suo primo canzoniere nel *Libro settimo* di poeti napoletani¹¹⁶. Il sodalizio tra i due affondava infatti le proprie radici già nel lancio editoriale, ancora presso il lucchese Busdraghi, di Laura Terracina¹¹⁷. Il legame tra la poetessa lucchese esordiente e il Domenichi risulta ancora più denso di significato alla luce dell'attenzione al 'sesso donnesco' che in quel periodo animava gli ambienti editoriali¹¹⁸, e che vedrà

¹¹⁵ La definizione è di Rabitti (1981: 161). Si soffermano sui rapporti tra Vincenzo Busdraghi, stampatore di molte delle opere della Matraini, e Ludovico Domenichi, Berengo (1999: 270) e Adorni Braccesi (1994: 218-219).

¹¹⁶ Il riferimento è alla stampa siglata A¹ nella *Descrizione dei testimoni*.

¹¹⁷ La questione è stata trattata da Rabitti (2004).

¹¹⁸ Importante, in tal senso, il ruolo del Lando, che nella seconda parte delle *Forcianae Quaestiones* (Lando 1535), ambientate nella villa dei Buonvisi a Lucca, dove aveva soggiornato nel 1535, rivendicava il ruolo attivo delle donne nella famiglia e nella società, in virtù di quell'eccellenza morale e spirituale che veniva loro espressamente riconosciuta già a partire da un'opera centrale in tal senso, ovvero il *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Cornelio Agrippa (Agrippa von Nettesheim 1529), variamente tradotto in italiano, in cui l'oratoria epidittica si congiunge al paradosso, così come appunto accadrà nel Lando, al quale si deve la prima raccolta di lettere di donne (Lando 1548), o presunte tali (cfr. Bellucci 1981: 257 sgg.). Anche il Domenichi, principale promotore dell'opera della Matraini, prima dell'antologia di poetesse pubblicata proprio a Lucca (*Rime* 1559), aveva scritto, forse sulla scia del trat-

il poligrafo impegnato in primo piano, in quanto pioniere nella pubblicazione di un'antologia di rime di sole poetesse, sempre a Lucca, presso Busdraghi, nel 1559¹¹⁹. Chiara, sicuramente attiva molto tempo prima, al livello letterario, di quanto la *princeps* del canzoniere non lasci intendere¹²⁰ ebbe quindi nel Domenichi un fondamentale punto di riferimento, ma anche un aggancio essenziale con gli ambienti letterari e le 'mode' coeve. E infatti, proprio nel sonetto di scambio posto in appendice alle rime del 1555, si colloca un primo confronto con le due maggiori letterate della generazione precedente, la cui popolarità, anche presso il vasto pubblico, aveva trovato un importante impulso anche nell'operazione promozionale che le vedeva comparire in *Appendice* all'edizione delle rime del Bembo¹²¹

Chiara donna e gentil, ch'al piccol Serchio
crescite onor più ch'onde il verno o pioggia,
tal ch'oggi il nome suo tanto alto poggia,
4 ch'a ragionarne altrui fòra soverchio,

qual più nobile spirto al sacro cerchio
de gli onorati campi Elisi alloggia,
la gran Colonna in cui Roma s'appoggia,
8 degna d'aurea corona e real cerchio,

e l'altra saggia, ch'ebbe già cor regio
e fu ben veramente unica e sola,
11 v'apparecchian tra lor ricetti e fregio.

Voi con poche altre, in così illustre scuola
vivrete eterna, il cui splendor egregio
14 Tempo già mai, né Morte non invola¹²².

tato dell'Agrippa e delle sue traduzioni italiane (Agrippa von Nettesheim 1544; 1549), un fortunato dialogo intitolato *La nobiltà delle donne* (Domenichi 1549). A questo sarebbe seguito un secondo, incentrato invece sulla donna di corte, che sembra costituire un 'completamento' al femminile del *Libro del Cortegiano* di Castiglione (Domenichi 1564). Per il collegamento tra il Domenichi e l'Agrippa, rintracciato in tale contesto 'al femminile' a partire dalla traduzione del *De incertitudine ed vanitate scientiarum* da parte del poligrafo, cfr. Marcheschi (2008: 24).

¹¹⁹ *Rime* 1559.

¹²⁰ Lo dimostra non solo il riferimento all'«Accademia» da lei tenuta, presente nella *Cronaca* del Sergiusti, in cui è indicata la data del 1547 quale inizio della storia d'amore con il Graziani, ma anche la menzione che ne fa il Lando nei *Cataloghi* (Lando 1552a: 476), definendola «nobile poetessa lucchese». L'incontro (o la notizia dell'attività poetica della Matraini) potrebbe risalire già al 1535, anno in cui il Lando soggiornò presso nella villa di Forci di Vincenzo Buonvisi, esponente di una delle casate più potenti della Repubblica lucchese, occasione dalla quale sarebbero nate le *Forcianae quaestiones* (Lando 1535).

¹²¹ I sonetti epistolari di Vittoria Colonna (*Ahi quanto fu al mio Sol contrario il fato*) e Veronica Gamba (*A l'ardente desio ch'ognior m'accende*) comparvero infatti nella seconda edizione delle rime bembiane uscita presso Nicolini, a Venezia (Bembo 1535), insieme a quelle di Morosini, Trissino e Molza. Sull'importanza di questa operazione si vedano Vecce (1993: 4-5), Cox (2005: 592-597) e Crivelli (2016: 64-65).

¹²² *Di Lodovico Domenichi*. Il testo è trascritto in Matraini (1989: 110). Si veda inoltre lo studio della stampa A nella *Descrizione dei testimoni*.

Dalla perifericità della terra del «picciol Serchio», cui i natali l'hanno legata, Chiara entra tuttavia a buon diritto tra le «poche altre» dell'«illustre scuola», ossia la «grande Colonna», eco di quell'«alta Colonna» con cui già Bembo aveva celebrato la marchesa¹²³, e colei dal «cor regio», ovvero Veronica Gambara. Le due poetesse costituiscono quindi un primo termine di paragone per la poetessa che sta muovendo i suoi primi passi nel mondo della lirica, la quale così replica al Domenichi

- Fortunata colei che il suo Corregio
onorò tanto, e quella unica e sola
11 Colonna, alto di Roma onore e fregio,

che poteon dar fra tanta illustre scola
quel ch'io non posso ugual splendore egregio
14 e render quel ch'ad altri mai s'involà¹²⁴.

In questa triangolazione tutta femminile, Vittoria Colonna si colloca quindi indiscutibilmente in una posizione apicale, e, insieme alla contessa di Coreggio, costituisce il cardine di tale «illustre scola» rispetto alla quale lei, giovane poetessa di della generazione successiva, non può che denunciare la propria subaltermità. Se in tale sonetto 'esterno' al canzoniere la poetessa esprime manifestamente la consapevolezza dei meriti altrui e l'esistenza di un primato indiscutibile da riservare alla nobildonna vedova del D'Avalos, il modello colonniano, di fatto imperante nel primo canzoniere, verrà tuttavia progressivamente eluso e rideclinato nel passaggio all'ultima edizione. Infatti, esclusa la presenza di un sonetto (il XLIV) che cita apertamente 'al quadrato' Vittoria Colonna e Petrarca, in quanto frutto di un *collage* di versi che la marchesa aveva riunito estrapolandoli da vari *fragmenta* petrarcheschi, nel canzoniere C i toni appassionati di un amore contemporaneamente terreno e divino, in cui la passione e lo zelo religioso tendono a confondersi e a sovrapporsi a allo *status* amoroso, come accade nella marchesa, scompaiono. La poetessa che tuttavia sembra aver «plasmato l'esperienza letteraria di Chiara»¹²⁵, seppure elusa nei temi, nel lessico e nello stile, mantiene la sua influenza a un altro livello della rappresentazione. Per esplicitare questo aspetto sarà il caso di partire da un sonetto che la Matraini compose per la Colonna e che, forse non casualmente, non pubblicò in nessuno dei suoi canzonieri

- Quanto l'alta Colonna il suo gran Sole
avanzò in Ciel mentre ella i santi carmi
cantava in terra, e ne' più saldi marmi
4 l'opre di lui intagliava eterne e sole,

¹²³ Nella stessa edizione in cui Bembo colloca in appendice i testi delle due poetesse (Bembo 1535), dedica tre sonetti, nel *corpus* delle proprie rime, a Vittoria Colonna, ossia *Cingi le costei tempie de l'amato, Alta Colonna et ferma a le tempeste, Caro et sovrano de l'età nostra honore*, nel secondo dei quali sembra riecheggiare l'appellativo che il Domenichi riserva ora alla stessa.

¹²⁴ *Risposta di Madonna Chiara Matraini* (Matraini 1989: 111).

¹²⁵ Rabitti (1985: 241).

tanto l'alto suo stile avanzar suole
 mio ingegno, onde non posso a tanto alzarmi,
 però conviensi e la vettoria e l'armi
 8 rendere a lei, che 'l mondo onora e cole.

Ella qui morta, e in Ciel bella e viva,
 merita sol la gloriosa palma
 11 e corona di lauro, edera, oliva;

ma voi di ricca e preziosa salma
 meritate e di fiamma ardente e viva
 14 ornata aver di me sempre mai l'alma¹²⁶.

L'idea del superamento, come è possibile notare, struttura il testo a più livelli: «l'alta Colonna», così come l'aveva definita a suo tempo il Domenichi, oltrepassa il 'suo Sole', in cielo, nel momento in cui intona per lui dei carmi poetici, e il suo stile, a sua volta, 'avanza' (il verbo ricorre, in poliptoto, due volte nella sirma, ai vv. 2 e 5) l'ingegno della scrivente (vv. 5-6). La marchesa è pertanto l'unica a meritare («merita sol», v. 10) il riconoscimento della gloria poetica, sottolineata da un lemma («vettoria», v. 7) che crea un gioco di *adnominatio* con il suo nome proprio; tuttavia, e significativa è l'avversativa che apre l'ultima terzina, anche l'amato, al pari della poetessa-modello, merita altrettante lodi (si noti a tal proposito il parallelismo tra i vv. 9-10, «Ella qui morta [...] / merita sol» e i vv. 12-13, «ma voi [...] / meritate»). Proprio su questo punto è giocata la rilettura del modello che informerà le ultime rime: l'idea della Matraini come 'altra' Colonna, superata dalla marchesa ma al contempo nobilitata ed elevata dal canto del proprio amato, costituisce il punto approdo di un percorso di sofferta emancipazione dal modello. Quest'ultimo, percepito come inarrivabile, viene introiettato e in tal modo neutralizzato, tanto che l'idea di una «Colonna» vincitrice su tutto e tutti trova un'eco significativa nella vittoria su «tutte [...] l'altre» che l'autrice attribuisce a se stessa nel sonetto proemiale

Se lieta in verde età sola cantai
 dell'interne mie fiamme i cari ardori,
 la virtù, la beltà, gli eccelsi onori
 4 di quell'alto mio Sol che tanto amai,

ben dovea tutte vincer l'altre assai,
 in mostrar quel, ch'*altre* celaron, fuori,
 poiché co' suoi divini, almi splendori
 8 vins'egli ogn'altro, ond'io sì chiara andai.

Però, s'oltr'al comune affetto, sempre
 mi fu questo a virtù di gloria sprone,

¹²⁶ Il sonetto è trascritto insieme ad altri della poetessa nel Vaticano Latino 5225, per il quale si rimanda al manoscritto V nella *Descrizione dei testimoni*. L'edizione moderna del testo, insieme agli altri della breve raccolta, è in Rabitti (1985: 241).

11 che sol d'alti pensier l'anima cinse,

scusimi appo ciascun si caste tempre,

l'infinite vittorie, e le corone

14 d'Amor, che 'l saggio, il santo, e 'l forte vinse¹²⁷.

A scapito di una ripresa pressoché letterale, al v. 11, della conclusione del proemio colonniano¹²⁸, il linguaggio dell'io poetante si appropria dell'idea di un'eccellenza 'necessitata' dall'altezza e dalla dignità del soggetto lodato, ricorrendo a un lessico che la tradizione aveva associato alla marchesa, come accadeva nel tributo ariostesco dei celebri versi del *Furioso*

Sceglieronne una; e sceglierolla tale,

che *superato* avrà l'invidia in modo,

che *nessun'altra* potrà avere a male,

se *l'altre* taccio, e se lei *sola* lodo¹²⁹

Il discorso del 'superamento', affermato in maniera esplicita nel sonetto inedito dedicato alla marchesa, riaffiora quindi, con la sua forza modellizzante, nel sonetto proemiale, luogo dell'autoreferenzialità, ma anche punto 'programmatico' del 'libro'¹³⁰, fornendo la prova di una lunga e non sempre pacifica ricerca di emancipazione da un modello avvertito in tutta la sua insuperabilità. Diverso sarà, invece, il discorso per la presenza di Gaspara Stampa o Veronica Gambara, senz'altro meno invasiva e 'strutturante'¹³¹, dal momento che il modello colonniano sembra orientare anche molta parte delle loro esperienze poetiche¹³².

A fianco della marchesa di Pescara, punto di riferimento essenziale per il *logos* poetico femminile della lirica amorosa, cui si affianca senz'altro il modello bembiano, il quale gioca un ruolo fondamentale accanto a quello petrarchesco, l'ultimo canzoniere matrainiano rivela la presenza di modelli che spesso emergono in maniera trasversale tra le lettere e le rime e che, oltre che da semplici 'inventari' per l'*imitatio* letteraria, fungono da punti di riferimento per la scrittura, l'organizzazione del testo e la poetica, in cui si rende evidente una trama più complessa di reti sociali, vicinanze e contatti. Tra questi emerge senz'altro, ancora una volta, la figura-chiave

¹²⁷ C I. Il corsivo è aggiunto.

¹²⁸ V. Colonna, *RA* I 9-10: «La pura fe', l'ardor, l'intensa pena / mi scusi appo ciascun [...]».

¹²⁹ *OF* XXXVII XVI 1-4. Sull'importanza della consacrazione ariostesca della poetessa, e sul rovesciamento che la vedrà prevalere su Veronica Gambara nell'edizione del '32 rispetto alla *princeps*, cfr. Ordine (1991).

¹³⁰ Cfr. Merry (1974) e Erspamer (1987).

¹³¹ Nel primo caso, così come notava Baldacci, la comunanza con la poetessa padovana si riscontra in «un'economia sentimentale tutta impegnata alle proprie immediate reazioni [...]». Sono toni estranei alla lirica più avveduta; ma appunto quell'ingenuità di utilizzazione del modello prescelto, quella disposizione antiaccademica, in un'accezione sentimentale squisitamente femminile come fu solo forse nel caso della Stampa, riescono a collocarsi su di un piano di autosufficienza che resta precluso a molti poeti di più controllata attitudine petrarchesca» (Baldacci 1953: 55-57).

¹³² Cfr. Borsetto (1983: 186) e Rabitti (2000).

del Domenichi, la cui presenza risulta di fatto ben più pervasiva di quello che può essere considerato un semplice modello letterario¹³³. Se già è fortemente indicativa l'esistenza, nelle *Rime* di C¹³⁴, di un fedele rifacimento di *Cuopri, se sai, con tenebre ed orrori*, omaggio indiretto all'amico, ancora più lontano portano altri elementi significativamente indicativi della forza 'modellizzante' che il piacentino ha nella scrittura e nell'opera dell'autrice. Tra questi si colloca senz'altro la *lettera* 17, indirizzata al poligrafo e intitolata *Gli risponde che quando le qualità de gli amanti non sono in bontà conformi, i loro amori non sono eguali né durabili*. A questa la poetessa affida la chiusura di un dibattito sull'amore umano con un interlocutore d'eccezione, al quale seguirà, quasi in un definitivo passaggio di testimone dall'amore terreno a quello divino, la lettera alla Vergine. Ancora, proprio al Domenichi-poligrafo si dovrà risalire per spiegare la vicinanza della poetessa a una cultura di 'centoni' che ben si dispiega in alcune lettere, com'è dato vedere in particolare in quella indirizzata a Maria Cardona (*lettera* 2), in cui è citato letteralmente un passo della *Vida* di Marco Aurelio di Antonio de Guevara, figura centrale per la «riscrittura» dei testi umanistici¹³⁵. Il Domenichi, con il suo vasto repertorio di scritture, interessi e conoscenze, è quindi un aggancio importante per molti dei contatti letterari dell'autrice. Non sarà infatti un caso se la *lettera* 12 sia indirizzata a un certo Francesco Musacchi, lodato nel dialogo sulle *Facezie, motti et burle* del piacentino¹³⁶, opera che tra l'altro vede la collaborazione del Porcacchi, a sua volta legato alla poetessa da uno scambio di sonetti presente in una raccolta di rime pubblicata a Lucca¹³⁷. Senza il Domenichi non sarebbe inoltre spiegabile il contatto vantato nella *lettera* 15 col napoletano «Antonio Passero libraro», alla cui collaborazione con il poligrafo va forse ricondotta la ragione della presenza del tutto anomala dell'intero canzoniere A in un'antologia di soli poeti napoletani¹³⁸. Anche l'uscita dai confini lucchesi trova nel Domenichi un abile regista, se si leggono le parole con cui il Torrentino apre la stampa del volgarizzamento dell'orazione di Isocrate a Demonico dell'autrice, il quale viene di fatto compendiato nella *lettera* 10 di quest'ultimo canzoniere.

A questi di passati, essendo nato fra noi ragionamento del valore et eccellenza delle donne, Messer Lodovico Domenichi, affezionatissimo loro servitore et mio grande amico, mi mostrò una bellissima et moralissima *Orazione d'Isocrate*, tradotta per Vostra Signoria. La quale essendomi molto piaciuta per la erudizione et leggiadria sua, m'ho preso ardire di publicarla col mezzo delle mie stampe¹³⁹

¹³³ Suggestiva, in tal senso, l'ipotesi di Marcheschi (2008: 62), secondo la quale ad aver guidato anche la scelta della raffigurazione di profetessa-Sibilla della Matraini potrebbe aver avuto un ruolo l'idea della preminenza delle «donne prophetesse» espressa dal Domenichi nel suo trattato sulla nobiltà delle donne (Domenichi 1549: 109v).

¹³⁴ C XIII.

¹³⁵ Si veda a proposito lo studio di Cherchi (1998: 67-74).

¹³⁶ Domenichi (1565: 453).

¹³⁷ *Rime* 1556b. Per l'antologia si rimanda alla *Descrizione dei testimoni* (stampa siglata DR).

¹³⁸ Il riferimento è alla stampa A¹, per cui si rimanda alla *Descrizione dei testimoni*. Sulla questione si veda anche Rabitti (2004: 71).

¹³⁹ Matraini (1556a: c. 1r), ora in *Opere*: 71.

Gli interessi e molti dei titoli della vasta bibliografia del Domenichi sembrano inoltre filtrare spesso la citazione in volgare della cultura classica e patristica, così come accade con la ripresa di alcuni passi del *Libro della gratia et del libero arbitrio* Agostino¹⁴⁰ nella lettera al Caldarini, incentrata appunto sul tema (*lettera* 8), ma anche con le molteplici riprese plutarchee della *lettera* 2, le quali non possono non aver tenuto conto del forte interesse del poligrafo per lo storico greco, testimoniato dalla sua traduzione delle *Vite* e delle *Opere morali*¹⁴¹. L'opera di traduzione del Domenichi si intreccia in maniera particolare a quella di un altro importante punto di riferimento per l'autrice: Benedetto Varchi. Ce ne dà notizia l'autrice stessa, nella sua corrispondenza privata con il Coccapani, datata al 1562¹⁴²

Ho ricevuto con gran piacere e soddisfazione la vostra desiderata ed amorevolissima lettera, insieme col bello ed utile libretto di Severino Boezio [...]. Io lo vidi già quand'era a Lucca tradutto dal Varchi [...]. Ora lo vedrò di nuovo tradotto dal Domenichi, non manco amico mio del Varchi¹⁴³

Antica è sicuramente la conoscenza con il fiorentino, così come dimostra uno scambio di sonetti che ha come *terminus ante quem* il 1556¹⁴⁴. Proprio sulla base dei rispettivi volgarizzamenti di Boezio¹⁴⁵, autore di fondamentale importanza per le opere in versi e in prosa della Matraini, Varchi e Domenichi tornano spesso a mediare la lettura dell'autore tardoantico. Un esempio eloquente si ha nel sonetto LXXXII, il quale riscrive un passo delle *Meditationi spirituali* in cui proprio il volgarizzamento varchiano fornisce la base per una 'cristianizzazione' consistente in un aperto riferimento alla Provvidenza di fatto assente nel testo boeziano («ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὥς πάντ' ἀγορεύειν». Neque enim fas est homini cunctas divinae operae machinas vel ingenio comprehendere vel explicare sermone)¹⁴⁶

come quella sentenza greca testimonia: “Dio conosce tutte le cose, prevede tutti i secoli e tutti gli governa”; perciò che non è lecito a l'uomo o comprendere collo ingegno o spiegare colle parole tutte le macchine della Fabbrica divina¹⁴⁷

¹⁴⁰ Domenichi 1563. Sui legami tra il Domenichi e l'ambiente eterodosso lucchese, in cui centrale è la figura dello stampatore Busdraghi, si veda Adorni Braccesi (1994: 218-219).

¹⁴¹ Rispettivamente Domenichi 1555 e Domenichi 1560.

¹⁴² Per tale datazione si rimanda alla *Vita* dell'autrice.

¹⁴³ *Carteggio Matraini-Coccapani*, in *Opere*: 121.

¹⁴⁴ *Rime* 1556b. All'interno della stessa antologia, siglata DR nella *Descrizione dei testimoni*, figura anche il fiorentino Andrea Lori, poeta e traduttore di Virgilio in contatto col Domenichi (Virgilio 1556), autore di un sonetto di dedica alla poetessa posto in apertura delle rime di A, *A voi devoto ad onorar s'inchina*, cui la stessa risponde con *Anima gloriosa a cui s'inchina* (ora editi in Matraini 1989: 112).

¹⁴⁵ Boezio (1551; 1550). Sulla 'gara' che impegnò i due autori del volgarizzamento boeziano cfr. Pirotti (1971: 283).

¹⁴⁶ Boezio, *Consol. Phil.* IV vi 54-55: «Ma è difficile per me raccontar queste cose, come se fossi un dio. E infatti non è lecito ad un uomo comprendere con il suo intelletto o spiegare con le sue parole tutti i meccanismi dell'opera di Dio» (Boezio 2014: 297).

¹⁴⁷ Boezio (1551: 143).

Proprio a partire da tale ‘torsione’ in senso cristiano, la Matraini eliminerà la citazione omerica e sposterà l’accento sul concetto di Provvidenza, dopo aver eletto una fonte filosofica ‘moderna’, ovvero il poemetto *In morte di Pier Leone* di Sannazaro¹⁴⁸, a nuova ‘*auctoritas*’ non solo letteraria ma anche filosofica¹⁴⁹ che, congiuntamente al Varchi, fornisce tra l’altro l’intelaiatura di temi e lessico per il sonetto LXXXII, che appunto rielabora il passo in questione delle *Meditazioni spirituali*. L’importanza del Varchi emerge inoltre in un punto cruciale del testo delle rime, ovvero il sonetto proemiale

Se lieta in verde età sola cantai
dell’interne mie fiamme i cari ardori,
la virtù, la beltà, gli eccelsi onori
di quell’alto mio Sol che tanto amai¹⁵⁰

Fin dall’*incipit*, il testo si rivela debitore del volgarizzamento dell’Accademico del carne d’apertura della *Consolatio* boeziana («Io, che già lieto e verde, alto cantai»)¹⁵¹, la cui intertestualità emerge nel momento in cui l’autrice approda a una conoscenza più profonda del filosofo tardoantico, variando la versione precedente del testo («Se in rime or dolci e or aspre cantai»), anteriore alle tre stampe del canzoniere e rimasta inedita¹⁵². L’opera di Boezio, con il suo repertorio di temi e forme, costituisce di fatto un paradigma imprescindibile dell’officina letteraria della Matraini, accompagnando costantemente l’esistenza e l’opera della poetessa, la quale ha modo di parlarne esplicitamente nel suo carteggio privato con Cesare Coccapani

Essendo che la mia fortuna si cangi di male in bene mi sarà gratissimo, quando che sia altrimenti cercherò conesso costante animo sopportare i suoi colpi, armata però degli ottimi conforti del Severino, datogli dalla sua divina maestra¹⁵³

L’autrice ebbe modo di attingere al testo del filosofo non solo mediante i volgarizzamenti del Domenichi e del Varchi, ma anche in forma diretta, dal momento che il suo volgarizzamento dell’orazione di Isocrate a Demonico, nonché il suo commento ai Salmi davidici, citati dalla *Vulgata*, e il frequente sfoggio di citazioni inserite nelle lettere dei canzonieri B e C testimoniano la sua buona conoscenza della lingua latina. Tale erudizione, fatto insolito per una donna della media borghesia del tempo, risulta comprensibile se inquadrata all’interno di una casata che intendeva emergere e assumere un posto di rilievo negli alti ranghi della società lucchese e dell’ambiente culturale cittadino. Nella prima metà del Cinquecento, periodo coinci-

¹⁴⁸ *Sonetti e canzoni* CI 106-120.

¹⁴⁹ Cfr. sul tema Mario, in *Opere*: 184.

¹⁵⁰ C I 1-4.

¹⁵¹ Boezio (1551: 7). Si tratta di un libero volgarizzamento dell’originale «Carmina qui quondam studio florente peregi». Sul tema si veda inoltre Mario (*Opere*: 171-172).

¹⁵² Si fa riferimento alla versione siglata Vp I presente nel manoscritto Vp, per cui si rimanda alla *Descrizione dei testimoni*.

¹⁵³ *Carteggio Matraini-Coccapani*, in *Opere*: 122.

dente con la formazione dell'autrice, si registrò infatti a Lucca una grande fioritura degli *studia humanitatis* e delle *bone litterae*, caratterizzati da un notevole incremento dello studio del latino e dall'introduzione di quello del greco, nonché da un forte impulso nell'insegnamento dell'eloquenza, la quale riassorbì la precedente 'rettorica'¹⁵⁴. In tale contesto si inserisce, per il particolare impatto, la presenza del Paleario, umanista che nel 1546 era divenuto primo lettore degli *studia humanitatis* e sovrintendente dell'intero sistema scolastico lucchese; alla sua influenza andrà ricollegata la diffusione degli ideali erasmiani, oltre che di molta parte dei fermenti eterodossi che animavano la città¹⁵⁵. Seppure indirettamente, l'ambiente lucchese del tempo ebbe un suo ruolo nella formazione della poetessa, la quale, inizialmente guidata da uno zio che ne ebbe la tutela, seguì, verosimilmente in forma privata¹⁵⁶, un percorso di studi che l'avrebbe vista divenire in breve tempo animatrice di un'informale Accademia letteraria, così come ci informa la *Cronaca* del Sergiusti¹⁵⁷.

Dal complesso sistema di citazioni classiche e moderne presenti nelle lettere e nelle rime emerge in filigrana un costante tentativo di armonizzazione tra la cultura classica e il ferreo moralismo cattolico. Se ne ha un esempio nel percorso delle rime del 1597, in cui, da una generica impostazione neoplatonica, nella prima parte, si passa, nella seconda, a una lirica dai marcati toni controriformistici, caratterizzati da esaltazioni dei sacramenti, del Vangelo e della liturgia cattolica¹⁵⁸. Parallelamente, nelle lettere che aprono il canzoniere, emblematica è quella che condensa in poche pagine l'orazione isocratea precedentemente volgarizzata dall'autrice¹⁵⁹, in cui ai precetti morali della tradizione classica si affianca il costante riferimento all'unico Dio cristiano

Ma perché convenevole cosa è che ciascheduna cosa che l'uomo fa, dall'ammirabile e santo nome di colui il qual fu di tutte le cose autore, le dia principio, però primieramente ti esorto che vegli innanzi a tutte le altre cose cercar di conoscer dall'opere mirabili del grande e immortale Iddio l'insuperabile sua potenza, l'ammirabile sapienza e la somma sua divina infinita bontà, acciò che, conoscendolo, tu lo venghi ad amare, temerlo e onorare sopra tutte le cose da Lui create¹⁶⁰

¹⁵⁴ Sul tema si rimanda a Barsanti (1905: 121 sgg.).

¹⁵⁵ Cfr. Adorni Braccesi (1994: 173-174) e Seidel Menchi (1987: 139).

¹⁵⁶ In tal senso, il percorso matrainiano risulta allineabile a quello di molte autrici del tempo, come nota Jones: «Un'educazione guidata dal padre o da uno zio della borghesia, una congrega di qualche tipo che introduceva agli ambienti letterari, spesso la vedovanza, la pubblicazione nella propria città e anche fuori: sappiamo abbastanza a proposito delle scrittrici per riconoscere che questo era uno schema frequente nelle loro vite» (2012: 123).

¹⁵⁷ «una Accademia che [...] avesse missa in casa sua, dove stando la notte non che il giorno da tutte l'ore a ridere, burlare [...] e fare infinite cose [...] ([...] vi andavano molti giovani secolari che di Pisa erano venuti a Lucca nelle vacanze)» (*Opere*: 799).

¹⁵⁸ Si vedano in particolare LXI, LXIII e LXXXVII.

¹⁵⁹ Si fa riferimento a OI (cfr. la *Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini*).

¹⁶⁰ *Lettera* 10 (righe 29-35). Il passo corrispondente di OI recava infatti «Primieramente dunque innanzi ad ogni altra cosa s'ha da preporre il culto divino, laonde procurerai d'essere spirituale non solamente conesso i sacrifici ma col mantenere ancora inviolabilmente il bel legame de la santissima fede» (*Opere*: 76).

Sempre a Dio, e in particolare al concetto di Provvidenza, si ascrive un fenomeno che interessa non solo le rime, ma anche, e soprattutto, le lettere. Dall'edizione B, in cui queste ultime compaiono per la prima volta, a C, sistematica è infatti la cancellazione del lemma 'Fortuna/fortuna', o la sua sostituzione con perifrasi molto più generiche, di cui si offrono solo due dei numerosissimi esempi¹⁶¹

Ma se poi ci si volgerà *la rota della instabile Fortuna* e perderemo gli stati, gli onori, le bellezze e le ricchezze di questo mondo [...] essi ci abbandoneranno e si vergogneranno d'esser veduti tra noi e d'esserci compagni e amici¹⁶²

Ma se poi ci si volgerà *lo stato* e perderemo gli stati, gli onori, le bellezze e le ricchezze di questo mondo [...] essi ci abbandonano e si vergognano d'esser veduti tra noi e d'esserci compagni e amici¹⁶³

Grande è stato veramente l'assalto e terribile il colpo *ch'ha dato contra di voi la Fortuna* e crudelissimo il torto che da gli uomini v'è stato fatto¹⁶⁴

Grande è stato veramente l'assalto e terribile il colpo *ch'avete ricevuto* e crudelissimo il torto che da gli uomini v'è stato fatto¹⁶⁵

In un contesto di fervida aderenza alla morale controriformistica, nessuno spazio può dunque essere lasciato a un'entità 'pagana' impossibile da associare all'infallibilità di Dio nel prevedere i casi umani. E non sarà un caso che tale sistematica autocensura si verifichi proprio in C, edizione che vede l'aggiunta di una lettera appositamente dedicata alla Provvidenza (*lettera* 8), assente in B.

In questo difficile compromesso tra cultura pagana e morale cristiana, la figura di Boezio gioca un ruolo fondamentale per la sua armonizzazione tra il 'conforto filosofico', proprio della tradizione classica, e la prospettiva della rivelazione cristiana. Se ne ha una traccia significativa nella *Narrazione di alcune cose notabili. Di madonna Chiara Matraini, gentildonna lucchese, alla grand'Academia dei Curiosi*, posta in chiusura dei *Dialoghi spirituali*, in cui, sulla scorta della *Consolatio*, sopraggiunge «una mirabil Donna, di smisurata grandezza e di bellissimo aspetto, vestita di porpora e d'oro, con due grandi e splendidissime ali» che così si presenta

Io son colei la qual pur poco innanzi, d'intorno all'ingannevoli ombre dell'umane scienze, mi desideravi trovare, e vengo dal più alto e sublime Cielo di tutti i cieli per condurti nella più nobile e degna parte di te stessa, là dove, se con affetto benigno mi accetterai, io ti farò vedere, con quell'occhio che è invisibile ad occhio mortale, non essendoti ancor veduta, quella che sei e dove abbi il tuo principio et fine¹⁶⁶

¹⁶¹ In generale si rimanda agli *apparati* delle *lettere* 2, 3, 4, 9, 10, 16, in cui il fenomeno ricorre più volte anche all'interno di una stessa epistola.

¹⁶² *Lettera* B 6 (cfr. *apparato* alla *lettera* 4). Il corsivo è aggiunto.

¹⁶³ *Lettera* 4 (righe 14-19). Il corsivo è aggiunto.

¹⁶⁴ *Lettera* B 5 (cfr. *apparato* alla *lettera* 9). Il corsivo è aggiunto.

¹⁶⁵ *Lettera* 9 (righe 5-6). Il corsivo è aggiunto.

¹⁶⁶ *Opere*: 708.

La vera conoscenza, dunque, fuori dalle «ingannevoli ombre dell'umane scienze», trova nella Filosofia un momento decisivo di elevazione, destinato a sua volta ad essere superato dalla Teologia¹⁶⁷, così come espresso nel dialogo a conclusione di un *excursus* che pone quest'ultima all'apice della gerarchia dei saperi umani

[...] e finalmente fermarsi nella sacrosanta teologia, et in questa farsi perfetto. La quale sola s'addimanda 'vera e divina sapienza', però che essa solamente tratta delle cose spirituali ed eterne con modo sopranaturale; l'esser delle quali è molto maggiore che tutte le cose corporee e corrottibili, con ciò sia che ella arrivi al primo conoscimento et alla più sublime cognizione delle cose divine e possibili all'umano intelletto¹⁶⁸

Il processo intellettuale dovrà dunque avere come unico fine Dio, così come già l'aspirazione verso la 'luce' del Sole di Latona inscenata nella *lettera* 1, 'biglietto da visita' dell'intero canzoniere C, si incarica di testimoniare.

¹⁶⁷ Quanto espresso, infatti, nella lettera a Cristoforo degli Anselmi (*lettera* 7), intitolata 'Lo essorta al degno studio della Filosofia', in cui la stessa è definita l'apice della conoscenza umana, in quanto «ottima maestra di tutte le buone scienze e arti [...] ne insegna la vera via dell'onesta e laudevole vita; ella è investigatrice della vera virtù, discacciatrice di tutti i vizi», sarà subordinato a un nuovo ordine gerarchico nell'opera finale, DS, in cui al vertice dello studio umano si collocherà, appunto, il sapere teologico.

¹⁶⁸ *Opere*: 678.

5. Le *Lettere* e le *Rime*, tra «comporre e scrivere».

Il canzoniere C, di fatto sovrapponibile a B, nella sua macrostruttura, fatti salvi alcuni cambiamenti nella dispositio e nel numero di componimenti, si distingue dal primo canzoniere (A) per un punto essenziale, ovvero il titolo. Se infatti la prima stampa lucchese recava l'intestazione *Rime et prose di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese* (Lucca, Busdraghi, 1555), dando quindi esplicito rilievo alla parte in versi ed etichettando genericamente come *Prose* due testi posti in appendice e collocabili ai margini tra la scrittura epistolare e l'oratoria, nella seconda e nella terza edizione le lettere non solo si affiancano a un *corpus* di rime che solo in parte è attinto dal canzoniere A, ma acquistano un posto peculiare nell'economia del testo, come già i titoli annunciano in maniera chiara

- *Lettere della Signora Chiara Matraini, Gentildonna Lucchese, con la prima e seconda parte delle sue Rime*. Stampata in Lucca, per Vincenti Busdraghi, 1595. Con licentia de' Sig. Superiori. Ad instantia di Ottaviano Guidoboni;
- *Lettere di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese, con la prima, e seconda parte delle sue Rime. Con una Lettera in Difesa delle Lettere, e delle Arme*. Nuovamente Stampate con licentia de' Superiori. Con privilegio. In Venetia, Appresso Nicolò Moretti, 1597.

Stando agli studi sulle modalità di titolazione dei libri di lettere nel periodo considerato¹⁶⁹, le denominazioni indurrebbero ad ascrivere le due stampe al genere che, dopo l'uscita del testo aretiniano¹⁷⁰, godette di un enorme successo nel Cinquecento, tanto che titolature di questo tipo potevano risultare senz'altro più *à la page* e accattivanti per il vasto pubblico dei lettori¹⁷¹. Se è vero che questa operazione può preci-

¹⁶⁹ «Se, infatti, un *corpus* “per essere ben costruito, deve soddisfare a tre condizioni: essere rappresentativo, esauriente ed omogeneo”, già nella formulazione del titolo si trova l'accertamento preventivo che tali condizioni si verificano [...]. In tal modo il sostantivo “lettere” viene ad assumere [...] un ruolo centrale e predominante all'interno di uno schema distributivo del seguente tipo: 1) Lettere [volgari] + attributo connotante 2) Identificazione mittente + qualificazione 3) Ulteriori elementi definitivi. [...] La parola “lettere”, infatti, rimane sempre nucleo principale ed indipendente con accostamento episodico di forme che istituiscono un più determinato rinvio tipologico. [...] Per quanto concerne [...] il secondo segmento che consiste nella identificazione dello scrivente, si possono rintracciare almeno tre livelli rispetto al sostantivo adottato con funzione definitoria: un primo con individuazione di tipo “sociale”, un secondo “intellettuale” ed un terzo, infine (e apparentemente più generico), di individuazione rispetto al segno maschile/femminile», De Angelis (1981: 205-207).

¹⁷⁰ *De le lettere di m. Pietro Aretino. Libro primo*, Venezia, Marcolini, 1538, pubblicazione che dà avvio ad una serie che comprende cinque libri pubblicati tra il 1538 e il 1550, e a un sesto, postumo, pubblicato nel 1557. L'incremento di lettere di scrittrici è da ascrivere anche alla moda inaugurata da questa raccolta, come dimostra la particolare coincidenza temporale che vedrà, proprio a partire dagli anni '40, la pubblicazione delle lettere di Vittoria Colonna (1544), di Lucrezia Gonzaga, raccolte dal Lando (Lando 1552c), di Angelica Paola Negri (1576), di Veronica Franco (1580) e della stessa Matraini (1595 e 1597). Sullo scorcio dei primi anni del Seicento, ancora, appariranno a stampa le lettere di Battistina Vernazza (1602) e Isabella Andreini (1607). Su questo aspetto si veda Zarri (1999: X).

¹⁷¹ Cfr. Morabito (1978: 175).

puamente ricondursi a una finalità promozionale, è altrettanto vero che, alla luce del percorso di scrittura dell'autrice, la presenza di queste due parti nel canzoniere riveste una specifica funzione nell'economia generale dell'opera. Per comprendere le ragioni del macrotesto sarà utile partire da alcune realizzazioni 'particolari', ovvero dall'analisi della struttura di alcune delle lettere di questa sezione costituente la prima parte del libro-canzoniere. Se la maggioranza di questi testi epistolari reca, il più delle volte in chiusura, dei versi raggruppati in vario metro (perlopiù sonetti), tanto da indurre a considerare una reciproca funzione di 'accompagnamento', in cui talora prevale il testo della lettera e in altre quello in versi, va tuttavia segnalato che il rapporto tra prosa e poesia che si instaura in alcuni componimenti risulta improntato a differenti sistemi 'gerarchici'. È il caso della lettera a Cangenna Lipomeni che apre il testo¹⁷², la quale, come si è accennato, costituisce un autocommento a un proprio sonetto, tanto che il testo in versi collocato in apertura è poi ripreso in piccole porzioni nella prosa dell'epistola in cui l'autrice ne chiarisce il senso. A questo si aggiunge quello della prima delle lettere indirizzate alla genovese Batina Centurione¹⁷³, in cui tra i versi composti e suonati dall'allegria brigata che intervallano il testo del racconto, uno è letteralmente 'suggerito' dall'autrice-agens e i restanti costituiscono la trasposizione in versi di quanto narrato nell'epistola. Ai due casi evidenziati si possono affiancare quelli delle lettere a Tiberio Placidi¹⁷⁴ e a Cristoforo degli Anselmi¹⁷⁵, le quali costituiscono delle descrizioni in prosa di immagini allegoriche (rispettivamente l'immortalità e il vizio) simbolicamente trasposte nei sonetti che le chiudono, il cui significato sarebbe difficile da decifrare nella sua totalità senza la prosa epistolare che li precede. L'associazione tra prosa e poesia, che trova una sua resa globale nel macrotesto di B e C, che appunto accosta in un unico libro le *Lettere* e le *Rime*, sembra rispondere a diversi ordini di ragioni. Il primo, quello motivato dal principio estetico della *varietas*, ci viene suggerito dalla stessa autrice, che così descrive una sua opera *in fieri* nella sua corrispondenza privata con il Coccapani

non mi par possibile che io proceda con quel bell'ordine e vago discorso che bisognaria, e di già parmi [...] essere un poco lunga, non interponendo alle volte versi come usa il Severino Boezio¹⁷⁶

Il testo di Boezio, il quale è entrato a sancire il netto distacco della sua produzione filosofico-devozionale a partire dagli anni '60¹⁷⁷, viene quindi a costituire un modello di articolazione del testo che la poetessa assumerà come paradigma per gran parte della sua vasta produzione. Il fenomeno sembra inoltre intensificarsi nel corso del tempo, se si considera che i *Dialoghi spirituali*, l'ultima opera a stampa, nonché la più vicina al canzoniere C, contengono il maggior numero di inserti poetici rispet-

¹⁷² Cfr. lettera 1.

¹⁷³ Cfr. lettera 11.

¹⁷⁴ Cfr. lettera 3.

¹⁷⁵ Cfr. lettera 6.

¹⁷⁶ *Opere*: 150.

¹⁷⁷ Cfr. Mario, in *Opere*: 25.

to alle opere precedenti¹⁷⁸. La «matrice» boeziana si colloca dunque all'origine di un percorso di armonizzazione tra discorso in versi e discorso in prosa che trova nel canzoniere finale un singolare punto di approdo. L'autocommento della *lettera* 1, il quale ha un significativo *pendant* nella lettera *A' benigni e curiosi lettori* che apre i *Dialoghi Spirituali*, ma anche la particolare esegesi del senso allegorico dei propri sonetti delle *lettere* 2 e 6, così come la costruzione ricalcante il prosimetro della *lettera* 14, pur trovando delle fonti più vicine nella *Vita nova* dantesca e nell'autocommento di Lorenzo De' Medici al proprio canzoniere, sembrano risalire direttamente alla «matrice boeziana»¹⁷⁹, già modello per le precedenti esperienze trecentesche e quattrocentesche. Il risultato dell'*imitatio* dell'autore tardoantico all'interno della sezione delle lettere di quest'ultima versione del libro matrainiano è quello di un mosaico composito di possibilità e modalità di associazione tra prosa e poesia, così come è già stato evidenziato per la *Vita nova*¹⁸⁰, in cui talvolta la lettera costituisce l'«occasione» del testo poetico¹⁸¹ e altre volte, invece, è il testo poetico a «richiedere» la spiegazione o l'allegoresi dell'autore con il ricorso alla provenzale *razo* o al commento condotto su singole partizioni del testo poetico, ricalcante la tradizione esegetico-scolastica¹⁸². Il principio a cui risulta sovraordinata l'associazione tra scrittura epistolare e frammezzi poetici, cui corrisponde, nel macrotesto, quella dell'accostamento tra *Lettere* e *rime*, va tuttavia congiunto a un livello ulteriore rispetto a quello meramente «estetico», così come ancora una volta le stesse parole dell'autrice lascerebbero intendere nel seguente passo del *Carteggio* con Cesare Coccapani

Credo bene che Vostra Signoria mi lodi nel core come nelle parole per esser donna, le quali alla comune bassamente sogliono parlare ne' loro scritti; ma io, che oltre il comune uso delle donne che si dilettono di *comporre* e degli uomini che non lodevolmente hanno *composto o scritto*, vorrei *comporre e scrivere*¹⁸³.

La composizione, ovvero l'attività poetica, è dunque una sorta di perimetro forzato entro cui, nella percezione dell'autrice, è stata tradizionalmente confinata l'espressione letteraria femminile. La Matraini ne denuncia chiaramente l'insufficienza, dichiarando quindi non solo l'intenzione di distinguersi dalle donne che «bassamente» scrivono, ma anche quella di dedicarsi, al pari degli uomini, al «comporre e scrivere», dittico che si ripete con significativa frequenza nel giro di poche righe.¹⁸⁴ Se tale proposito trovava una prima ed «embrionale» concretizzazione nelle *Prose* che accompagnavano la prima edizione (1555)¹⁸⁵, esso sembra compiu-

¹⁷⁸ Cfr. Mario (2014: 3 sgg.).

¹⁷⁹ Carrai (2003: 226).

¹⁸⁰ Cfr. Santagata (1989²: 148) e Folena (1997: 312).

¹⁸¹ Come accade nella *factio* narrativa della *lettera* 11.

¹⁸² Quest'ultimo è il caso della già citata *lettera* 1.

¹⁸³ *Opere*: 150. Il corsivo è aggiunto.

¹⁸⁴ Ulteriore prova della chiara distinzione tra le due attività scritte si ha nel testamento rogato dal notario Vecoli il 13 marzo del 1577, in cui l'autrice lascia disposizioni sulle opere «da lei composte et scritte» (c. 234r).

¹⁸⁵ Si rimanda a proposito alla stampa A nella *Descrizione dei testimoni*.

tamente perseguito proprio nei canzonieri B e C. Merita particolare attenzione, in tal senso, la *lettera* 2, indirizzata alla nobildonna Maria de Cardona, la quale nell'edizione B occupava il primo posto. Se da una parte lo spostamento in prima posizione della lettera autoesegetica a Cangenna Lipomeni risponde a un disegno di armonizzazione tematica e di connessione con la metafora portante delle *Rime*, a partire dal tema cardine poetessa/Luna-Amato/Sole/Dio, va tuttavia segnalato che anche l'epistola che apriva il testo del 1595 aveva, e continua a conservare, un suo valore programmatico proprio a partire dalla lettura metatestuale cui essa invita. Il testo, la cui presenza è anticipata e significativamente evidenziata nel titolo della stampa, dove è appunto rubricato come '*Lettera in Difesa delle Lettere, e delle Arme*'¹⁸⁶ si apre infatti con queste parole

Io non so per qual mio merito, valorosa e illustre Signora, m'abbia la S.V. di cotanto alto intelletto e profonda intelligenza giudicata, ch'io sia bastevole a potere con *l'armi delle mie ragioni superar quei valorosi e forti cavalieri* che alla presenza sua, alli giorni passati, con tante ornate parole in lode più dell'armi che delle scienze ragionarono¹⁸⁷

In un testo che ha il proprio fulcro nell'esaltazione della superiorità dell'ingegno, e quindi delle 'scienze', sulla forza bellica («Or non sono le scienze il primo fondamento e la vera norma di tutta quanta l'arte militare?»)¹⁸⁸, la professione di modestia posta in apertura sembra nascondere, sotto la sua topica convenzionalità, un secondo livello di confronto, quello tra le «armi delle [...] ragioni» della mittente e quelle, figurate e non, dei cavalieri contro i quali l'argomentazione prende le mosse. Difficile non trovare un aggancio di queste righe a uno sfogo personale dell'autrice nel suo carteggio privato

È ben vero che, s'io avessi accompagnato col desiderio che ho avuto sempre d'imprendere alquanto di quella libertà che a tale mia inclinazione si richiedeva, che avrei forse fatto cose degne di qualche memoria, Impero ché non è come alcuni hanno già detto e dicono, mossi da una malignitate espressa insieme con brutta ignoranza, che la donna sia di cotanta imperfezione che non sia capace di ciascuna scienza et arte, però che s'ella non fusse da piccolina introdotta et esercitata, siccome s'è già scritto negli antichi e moderni tempi circa *le lettere e l'armi* faria cose maravigliose. E quello che in tali esercizj non fanno è solo perché non l'è loro dato occasione, essendo tenute sempre rinchiusse et occupate in bassi esercizj [...]. Però che, *se bene non sono di persona robuste come gli uomini, hanno in lor nondimeno da Dio e dalla natura l'intelletto e la ragione, che sono quelle che fanno l'uomo esser uomo differente dagli bruti animali*; onde quello che meglio discorre intende et opera, quello è veramente più perfetto, e non quello che ha maggior forza [...]. Ma lasciamo ormai questa materia a parte, che troppo v'è da dir sopra, oltre che *in altro loco ho già scrivendo largamente sodisfatto*¹⁸⁹

¹⁸⁶ Si rimanda al titolo completo della stampa C nella *Descrizione dei testimoni*.

¹⁸⁷ *Lettera* 2, il corsivo è aggiunto.

¹⁸⁸ Ivi.

¹⁸⁹ *Carteggio Matraini-Coccapani*, in *Opere*: 131-133, il corsivo è aggiunto.

L'«altro loco», già identificato con la lettera che chiude l'edizione A¹⁹⁰, sarà invece da identificare forse proprio con questa lettera¹⁹¹. L'autrice sta dunque facendo riferimento a questa particolare 'battaglia' a suon di parole combattuta con i signori della corte della marchesa, che con ragioni solo «apparenti» hanno tentato di «mostrare che l'arte della milizia fosse delle scienze più nobile e più eccellente, per dare ad altri a conoscere la vivacità de' loro acutissimi ingegni». Quella che si configura fin dall'inizio come una prova di abilità intellettuale vedrà di fatto uscire vincitrice la Matraini, la quale, dopo una serie di *exempla*, riuscirà a dimostrare che non le armi in sé, ma la scienza che vi sottostà è all'origine del successo militare: ne sono testimonianza i più grandi condottieri, *in primis* Marco Aurelio, amanti delle lettere e della filosofia.

Il 'sapere', contrapposto, nelle argomentazioni della lettera, alla pura forza delle armi, chiama quindi implicitamente in causa un altro livello di paragone, ovvero quello tra il 'sapere' dell'autrice e quello dei cavalieri, intesi nell'inscindibile binomio uomo-armi, ai quali la prima offre un saggio della sua arte argomentativa. Non sarà senz'altro casuale la struttura 'ad anello' del testo epistolare, il quale appunto si chiude con la medesima metafora bellica con cui si era aperto:

Ma perché tempo è ormai di venire al fine del mio forse increscevole ragionamento, con ogn'atto di riverenza le pongo a' piedi *tutte l'armi delle mie ragioni*, e me li raccomando [...]¹⁹²

qui la comunità dei sapienti, ovvero le «anime eccelse e sagge» è dunque contrapposta, nel suo «saper», alla «forza grande / de gli uomini»

Sonate ormai le gloriose trombe,
anime eccelse e sagge, e i gran trofei,

[...]

Al vostro alto saper la forza grande
de gli uomini, dell'armi e della morte
cede, qual frigio a grande aquila suole¹⁹³

La 'donna' autrice, che si era proposta all'inizio della lettera di superare con 'le armi delle sue ragioni' i «valorosi e forti cavalieri», ha dunque dato una prova concreta del fatto che «l'intelletto e la ragione, che sono quelle che fanno l'uomo esser uomo differente dagli bruti animali» appartengono tanto alle donne

¹⁹⁰ Cfr. Mario, in *Opere*: 133 nota.

¹⁹¹ Maria de Cardona è infatti morta nel 1563 e la corrispondenza privata con l'auditor di rota risale al 1562. Tale limite temporale consente di ipotizzare che la lettera alla nobildonna risalga a un periodo anteriore a quello della lettera al Coccapani.

¹⁹² Lettera 2.

¹⁹³ Lettera 2. Il corsivo è aggiunto.

quanto agli uomini¹⁹⁴, i quali si differenziano dalle prime solo per la differente ‘forza’ fisica, destinata tuttavia a cedere di fronte al potere della conoscenza.

La scrittura epistolare, quindi, al di là del tema trattato in superficie, diviene marchio dell’immagine della perfetta letterata che nella prosa dà prova di una ‘completezza’ che non ha nulla di manchevole rispetto alla generalità del *parterre* maschile. Questa lettura risulta di fatto estensibile a tutte le lettere che anticipano le rime dell’ultimo canzoniere, le quali costituiscono un’«officina sperimentale»¹⁹⁵ delle forme e dei modi della prosa in cui la scrittrice si esercita. Lo dimostra il panorama variegato di temi, modelli e forme comunicative che in esse si dispiega.

La prima, già più volte citata, è quella in cui si stabilisce il ‘sistema’ metaforico che sarà alla base dell’intero canzoniere, nella forma di un autocommento. La *lettera* 2 e la 17, rispettivamente la seconda e la penultima, rientrano nel genere della lettera-trattato¹⁹⁶: la prima, a Maria Cardona, come si è visto, pone la mittente su un piano di ‘superamento’ dell’eloquenza maschile, basato sulla conoscenza più che sulla forza (nello specifico militare), e la seconda, indirizzata al Domenichi, passa dalla discussione sulla ‘necessità’ dell’amore reciproco alla definitiva esaltazione dell’amore divino contro quello terreno. Tre, inoltre, sono lettere consolatorie, di diverso genere (per la morte di un marito la *lettera* 16, per la morte di un figlio la *lettera* 14 e contro un non meglio specificato dolore di un amico la *lettera* 9), le quali si configurano come occasioni di incitazione alla virtù¹⁹⁷, aspetto che attraversa in maniera trasversale gran parte della raccolta. A queste si aggiungono due in cui l’autrice si cimenta in complesse allegoresi (quella dell’immortalità nella *lettera* 3 e quella del vizio nella *lettera* 6) create ‘su richiesta’ o al fine di avere un parere dal destinatario, dando dunque prova della sua abilità nel campo figurativo ed ecfrastico, così come è del resto rivelato dal disegno di suo pugno che la mittente invia in accompagnamento della *lettera* 3. L’esibizione di un’erudizione classica, già visibile sul piano formale in schemi struttivi articolati secondo i canoni tradizionali (*salutatio*, *exordium*, *narratio*, *petitio*, *conclusio*)¹⁹⁸, si manifesta, sul piano dei contenuti, in una fitta rete di citazioni, come esemplarmente accade nella *lettera* 2 e nella *lettera* 4, inviata a ‘Sor. F’. In quest’ultimo caso l’erudizione antica si congiunge a quella scritturale e patristica, dal momento che a partire dalla concezione classica dell’amicizia si giunge alla conclusione che sia proprio Cristo l’unico vero ed eterno amico, dando particolare prova di quel «discorso esortativo edificante», già molto in uso presso Vittoria Colonna¹⁹⁹, che attraversa molta parte delle lettere. In tale campo ‘dottrinale’ si colloca anche la lettera a Theofilo Caldarini, l’ottava, lunga trattazione

¹⁹⁴ «Però che, se bene non sono di persona robuste come gli uomini, hanno in lor nondimeno da Dio e dalla natura l’intelletto e la ragione, che sono quelle che fanno l’uomo esser uomo differente dagli bruti animali; onde quello che meglio discorre intende et opera, quello è veramente più perfetto, e non quello che ha maggior forza» *Opere*: 133. Il corsivo è aggiunto.

¹⁹⁵ Cfr. Doglio (2000: 29).

¹⁹⁶ Cfr. *ivi*: 29-48; 75-104.

¹⁹⁷ Sul tema, relativamente all’epistolario di Alessandra Macinghi Strozzi, cfr. Doglio (1993: 6-7).

¹⁹⁸ Nel contesto lucchese significativa è la stampa del *De ratione conscribendi epistolas* del gesuita Jean Voel (Voel 1593).

¹⁹⁹ Doglio (1999: 22).

sulla Provvidenza, la grazia e il libero arbitrio che mescola citazioni evangeliche, patristiche e agostiniane. Il riuso della parallela opera in prosa, con la quale le lettere sono in continua e reciproca osmosi, è particolarmente evidente non solo nell'epistola 7, in cui si esorta il destinatario al 'degno studio di Filosofia', appositamente aggiunta in quest'ultima edizione, in quanto assente in B e per molti aspetti vicina ai dialoghi filosofici dell'autrice, ma anche l'ultima, la quale di fatto sintetizza gli aspetti salienti del BD, l'opera dedicata alla vita della Vergine. Il travaso di materiali dalla scrivania 'filosofica' a quella del canzoniere è continuo e non risulta monodirezionale, dal momento che alcune delle stanze che chiudono questa lettera confluiranno nei più tardi *Dialoghi spirituali*²⁰⁰. La lettera in cui con maggiore evidenza si rivela il richiamo alla prosa filosofica è quella al figlio, la decima, in cui viene di fatto compendiata, non senza una rielaborazione letteraria e sparse iniezioni di moralismo post-tridentino, la precedente opera di volgarizzamento dell'orazione di Isocrate a Demonico²⁰¹.

Le lettere richiamano e racchiudono in brevi trattazioni alcuni dei temi e degli elementi cardine dell'opera in prosa, divenendone di fatto delle 'vetrine'. Al contempo, però, come è evidente, esse assolvono a una particolare funzione di autorappresentazione in cui non solo emerge la profonda erudizione dell'autrice, classica e teologica, ma anche il reticolo di conoscenze letterarie o illustri in cui la stessa intende mostrare di essere inserita. Se, infatti, esistono delle epistole in cui l'argomento e la 'citazione' di *exempla*, *auctoritates* classiche, patristiche o evangeliche e l'autocitazione dalle opere in prosa prevalgono, per importanza, sul 'destinatario', il cui nome ha spesso l'aria di essere simbolico, allusivo o volutamente taciuto²⁰², ve ne sono altre, le quali sembrano costituire un gruppo a sé, in cui sono proprio i destinatari, la rete sociale, la conoscenza di personaggi illustri o lo scambio colto ad essere posti in primo piano²⁰³. Ne sono esempio quella indirizzata al Musacchi (*lettera* 12), a cui la mittente invia un sonetto composto per la morte del doge di Genova, quella a Vincenzo dell'Uva, dalla quale emerge il suo contatto con il Passero, libraio napoletano, così come quello con gli altri illustri scrittori che orbitavano nella sua cerchia, e quella a Gostanza Fiamminghi, in cui, seppure in mancanza di una conoscenza diretta, vengono istituite la basi per l'avvio di una corrispondenza

²⁰⁰ Questo aspetto è evidenziato anche da Chemello, che vede negli ultimi dialoghi «un'opera che può essere letta come *mise en abîme* dell'intera produzione letteraria della nostra, dove ritroviamo una modalità di uso e ri-uso delle scritture [...] della sua "officina letteraria"» (Chemello 2011: 97).

²⁰¹ Cfr. OI nella *Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini*.

²⁰² Si pensi a Sor. F (*lettera* 4), Theofilo Caldarini (*lettera* 8), M. C. M (*lettera* 9), Florida Amaranti (*lettera* 13). Nota questo aspetto, per le lettere di Veronica Franco, Doglio, la quale, così come accade nel caso della Matraini, spiega tale scelta con la volontà, da parte dell'autrice, di porre in risalto «un'immagine di donna che scrive e che esercita consapevolmente con le lettere un "ufficio di parole"» (Doglio 1993: 36).

²⁰³ Queste due modalità enunciative corrispondono in sostanza a quella che Quondam ha definito «doppia economia produttiva» nei libri di lettere del Cinquecento: una è quella del libro che intende esibire «l'esemplarità di un'esperienza intellettuale e culturale», l'altra è quella che mette in mostra «l'esemplarità tutta retorico-linguistica della lettera» (Quondam 1981: 57). Le lettere matriainiane si collocano in tal senso in una «zona intermedia fra questi due modelli», al pari di quanto Chemello nota per l'epistolario di Veronica Franco (Chemello 1999: 40-41).

basata sulla «civile conversazione»²⁰⁴ e sullo scambio che mira all'esemplarità («E chiunque le nostre lettere leggerà, apertamente conosca tra noi le sante leggi dell'amicizia aver saldissimo fondamento e osservanza»). Nella medesima categoria possono annoverarsi la lettera a Florida Amaranti, in cui la Matraini dà mostra di rispondere a una 'committente' illustre che l'aveva precedentemente interpellata per la scrittura in versi, e in particolare, la seconda delle due lettere alla nobildonna vicina ai Doria, Batina Centurione, la sedicesima, la quale non è altro che un prosimetro esemplato sull'*Arcadia*, sugli *Asolani* e sulla memoria decameroniana e dantesca. Qui, nella piena convenzionalità di un'ambientazione bucolica, hanno luogo i «sol-lazzevoli diporti» e i componimenti della brigata, tra cui uno della stessa autrice, che ne è anche 'personaggio'.

Sebbene, come già riconosceva Rabitti, non sia possibile ricondurre a un unico genere l'epistolario a stampa di questo canzoniere matrainiano, è tuttavia chiaro il suo valore di 'prova di abilità' delle varie forme di scrittura in prosa dell'autrice, incrementata e resa più complessa rispetto al piccolo mannello di *Prose* che accompagnava l'edizione A²⁰⁵. Molto alto, di conseguenza, è il tasso di elaborazione letteraria e degno di nota è, in tal senso, che molte lettere, così come alcuni elementi e riferimenti indiretti ci consentono di definire, risalgano a un periodo di gran lunga anteriore a quello della loro prima pubblicazione a stampa (il 1595 per B, per la maggior parte di esse, poi appunto confluite in C), precisamente agli anni '60 e '70²⁰⁶. Il lungo intervallo temporale esistente tra la loro scrittura e la loro pubblicazione avrà dunque visto l'autrice impegnata in un percorso di 'riscrittura' che ha collocato il dato formale in primo piano. Sembra confermare la forte letterarietà della maggior parte dei testi epistolari raccolti in B e in C l'autrice, direttamente, in un passo del suo epistolario privato

E con queste tali condizioni e patti gli mando ora due lettere, una al principe di Salerno, e l'altra *non so ancora a cui dedicarlamì*, con una novella che vi s'interpuone, caso veramente stato in Genova, se bene *ne ho fatto una novella per averci aggiunte molte cose*²⁰⁷

L'identità del destinatario, che passa in secondo piano rispetto al testo, ma anche il riferimento alla rielaborazione novellistica di un fatto realmente accaduto, forniscono, in questo breve stralcio, prove eloquenti della maggiore attenzione riservata al 'prodotto' letterario rispetto all'istanza pratico-comunicativa della scrittura epistolare. A partire dall'edizione A, in cui i 99 componimenti erano chiusi da una lettera-

²⁰⁴ Sul tema in ambito femminile cfr. Zarri (1999: XVI).

²⁰⁵ Come ha notato infatti Rabitti nel suo studio specificatamente dedicato alle lettere dei tre canzonieri, «Ritornando ad A [prima edizione] e al significato di quelle prose, ci si accorge ben presto che i loro legami con le lettere superano la soglia del richiamo testuale e che gli obiettivi non si sono spostati di molto da quella fin troppo decisa autopromozione. Sono cambiati solo i materiali e le forme, di modo che ora l'operazione viene abilmente simulata attraverso una sapiente distribuzione di tutti gli elementi atti a tracciare il profilo della perfetta letterata» (Rabitti 1999: 222).

²⁰⁶ Sottolinea questo aspetto Rabitti (ivi: 216-218), alle cui datazioni si aggiungono in sede di commento alcune ulteriori conferme o discussioni emerse dal presente studio.

²⁰⁷ *Carteggio Matraini-Coccapani*, in *Opere*: 150-151. Il corsivo è aggiunto.

orazione all'ignoto M. L. e dall'*Orazione di Chiara Matraini in lode dell'arte della guerra*, il lungo periodo di rielaborazione del macro-testo ha come risultato, in B e in C, quello di un libro in cui le due parti assumono un peso pressoché identico. Le *Lettere* e le *Rime* vengono infatti riorganizzate in modo da creare una particolare simmetria²⁰⁸, densa di richiami e risonanze e in ciò è possibile rintracciare un'ulteriore declinazione di quel processo di riconduzione all'unità già evidenziato per alcune caratteristiche interne alle rime, il quale ora si realizza in una ricerca di armonizzazione e in una ripetizione trasversale di temi tra le due parti del libro. Oltre al già citato valore programmatico della *lettera* 1, in diretta 'comunicazione' con i sonetti XXXI e XXXII delle *Rime*, troviamo, a collegare le due sezioni, il riferimento al tema dell'invidia del 'volgo', da identificarsi con quello lucchese, con cui spesso la poetessa dovette trovarsi in attrito per ragioni personali e familiari. Esso origina un vero e proprio 'ciclo' interno alle rime (XII-XVII) ed emerge, al contempo nelle parole con cui l'autrice consola l'anonimo M. C. M. nella *lettera* 9

Grande è stato veramente l'assalto e terribile il colpo ch'avete ricevuto e crudelissimo il torto che da gli uomini v'è stato fatto, onde ne sento quell'acerbo dolore ch'io per me stessa in simili avvenimenti ho già sentito e sento e sentirò mentre ch'io viva. [...] per tanto affettuosamente vi prego e quanto so e posso vi essorto che non vogliate precipitosamente correre incontra al sasso della vendetta [...] risguardando alle volte nell'esempio di colei che vi scrive²⁰⁹

Ancora, trasversale e usatissima, nelle rime e nelle lettere, è la metafora della navigazione, per cui ancora Boezio risulta un modello essenziale. Essa racchiude, nel suo vasto repertorio di immagini (la *navicula*, le tempeste, il polo, la mancanza o la ricerca di un porto), le varie declinazioni del peccato, del traviamiento e della ricerca di Dio. L'esaltazione dei sacramenti della *lettera* 8 richiama poi a distanza il sonetto dedicato all'eucarestia (LXI). Degna di nota, inoltre, è la figura mitologica della Fenice, la quale, associata alla poetessa nelle rime, diviene, nelle lettere, simbolo della Vergine, inserendosi così in un meccanismo di 'trasfigurazione' dal terreno al divino che si realizza anche con l'immagine Luna-Sole. Questa, da identificare l'amante e l'amato, nelle rime, passa, in definitiva, a incarnare la sacra dualità Vergine-Dio nell'epistola finale.

Per il tasso di 'letterarietà' ascrivibile all'*exploit* cinquecentesco del genere 'lettera'²¹⁰ e la simmetria di temi e motivi che si crea tra le due parti, il canzoniere matrainiano si presenta in conclusione come un libro *sui generis*, anche per la commi-

²⁰⁸ Cfr. anche Rabitti (2007: 19).

²⁰⁹ *Lettera* 9.

²¹⁰ Cfr. a proposito Chemello: «la riproducibilità garantita dal mezzo tipografico trasforma il "luogo comunicativo" della lettera (riservato allo scambio tra un mittente e un destinatario) in qualcosa di diverso. Il passaggio dalla *epistola* al *liber* realizza uno scarto segnalato, *in primis*, dalla sostituzione di un destinatario unico e ben identificato con un destinatario collettivo, il lettore del "libro di lettere". Il *décalage* dal manoscritto alla stampa consente all'autore di intervenire nei testi con correzioni, aggiunte, omissioni, censure, stravolgendo la fisionomia della lettera originaria. Questa operazione autoriale fa assumere al "libro di lettere" la fisionomia di vera e propria *opera letteraria*» (Chemello 1999: 31, corsivo dell'autrice). Si sofferma inoltre sul tema Longo (1999: 9-14).

stione funzionale e ‘produttrice di senso’ tra prosa e poesia, la quale ne fa un testo ‘periferico’, così come lo ha definito Quondam, che lo ha eletto a esempio rappresentativo della ‘crisi’ del genere del libro di lettere nell’ultimo squarcio del Cinquecento²¹¹.

²¹¹ «E che il campo dei “libri di lettere” stia attraversando una fase critica, di trasformazioni profonde dei propri statuti comunicativi, e insieme editoriali, è ampiamente documentato [...] da testi periferici [...] come le *Lettere* di Chiara Matraini – appena sedici – di stretta pertinenza lucchese, di tipo discorsivo su un tema enunciato, senza data: “giovenili composizioni”», Quondam (1981:123).

6. Un *excursus* sulle rime: architettura, narrazione e stile.

Uno degli elementi più immediatamente percepibili, nel momento in cui si analizzano da vicino le rime 1597, è quello di un cambio radicale della 'storia' del canzoniere rispetto alla *princeps*. Come notava Maclachlan

Matraini's 1555 *canzoniere* is structured around the presentation of the love experience as enamourment and the pains and pleasures of separation, with the death of the Beloved as conclusive, in a narrative process of deterioration. The religious poems of conversion and prayer for salvation are merely consolatory pieces²¹²

La storia di A, in effetti, ruota principalmente sulla 'narrazione' della vicenda amorosa, rispetto alla quale la morte dell'amato costituisce un evento 'conclusivo', tanto che nella seconda parte delle rime non si ravvisa una vera e propria 'progressione' narrativa. Il materiale che invece confluisce in C ribalta lo scenario: in quest'ultima edizione confluiscono perlopiù i componimenti 'alti' del primo canzoniere, ovvero quelli spirituali e di compianto, a scapito di una ripresa di quelli dell'innamoramento, di fatto parziale e finalizzata a definire solo molto sinteticamente le 'coordinate' della storia amorosa, la quale è sottoposta, come si è visto, a un processo di forte 'astrazione'. Le ripercussioni di questo *rêpechage* sono quelle di un totale cambiamento del percorso del libro. Più che la storia d'amore, esso pone infatti al centro la storia dell'anima amante e il suo cammino di perfezionamento che ha come fine Dio. La salvezza e la beatitudine eterna, rispetto alle quali l'amato e l'amore 'spirituale' rappresentano solo un *medium*, costituiscono pertanto il reale oggetto del desiderio del canzoniere C, come bene sintetizza Maclachlan

The C plot is articulated in its basic formulation as the opposite of the above. Where in A Matraini encoded passion, in C she encodes piety. Where in A the Beloved is truly constituted as significant other, in C he is created only as necessary pretext for the real functional events of the plot. [...] The aim of C is salvation [...] The object of desire is beyond space and time, in eternal bliss, not in this world. The departed Beloved is progressively forgotten, renounced, dropped from the poet's physic space, not re-constituted (as he was in A) as a soul whose action is still related to hers. Conversion in C is the crucial event, the pivotal turning point²¹³.

Se l'aspetto 'narrativo' della vicenda amorosa viene meno, va tuttavia sottolineato che in C non viene meno, invece, la cura formale del macrotesto, il quale non può essere liquidato a semplice «sonnet sequence», ovvero casuale affastellamento seriale di una medesima forma metrica contro quello che invece era definito «book

²¹² Maclachlan (1992: 25).

²¹³ Ivi: 28.

of poems», ovvero A²¹⁴. L'evidente riduzione della *varietas* metrica a favore di una netta predominanza del sonetto in C²¹⁵ non può essere infatti una ragione sufficiente per negare una qualunque forma di ordinamento del macrotesto. La scomparsa della 'narrazione' della vicenda amorosa non esclude infatti la possibilità di una progressione 'altra', in cui siano proprio i collegamenti tra i testi, più che il loro contenuto narrativo, a creare una 'storia', o meglio una 'storia testuale', in cui «la forma è l'evento», come Bettarini notava per il canzoniere petrarchesco²¹⁶. Sarà dunque utile ripercorrere brevemente l'*iter* dell'ultimo canzoniere per evidenziare gli elementi caratteristici che sottostanno alla creazione dell'ultimo 'libro' di rime.

L'apertura delle rime sembra fin da subito privilegiare l'aspetto auto-celebrativo, il quale si dispiega nell'esaltazione del canto dell'Amante che beneficia dei riflessi della virtù del soggetto lodato (I; XI 5-8). I toni di A, in cui la vicenda dell'innamoramento trovava un'estesa rappresentazione, vengono ora sintetizzati e declinati su un registro prevalentemente neoplatonico ed encomiastico. Non è un caso, infatti, che in questa prima sezione, quella dell'innamoramento, la maggior parte dei sonetti del gruppo IV-XII sia entrata nel canzoniere a partire da B, e, in particolare, IV, VIII e X siano apertamente incentrati sul modello celebrativo del 'tempio', chiamando quindi in causa una modalità dell'encomio in versi nuova rispetto al primo canzoniere e divenuta di gran moda nella seconda metà del secolo²¹⁷. L'Amato è quindi oggetto di un 'sacro' omaggio, il quale si configura nella lode poetica del suo 'simulacro' e della sua immagine interiore scolpita nell'anima dell'Amante (IV e X). Intorno a ciò orbita tutto un repertorio di stilemi e forme che trovano un significativo

²¹⁴ Ivi: 24.

²¹⁵ Ovvero l'88,5 % dei componimenti contro l'83,8% in A, dove compaiono anche 2 sestine e una canzonetta, le quali scompaiono in C, in cui permangono soltanto 4 madrigali (contro i 5 di A), 3 canzoni (contro le 5 di A) e 3 raccolte di stanze (come in A). Tale riduzione della varietà metrica è riconducibile a più ragioni. Innanzitutto va ricordato che nel secondo '500 le potenzialità del sonetto si ampliano notevolmente, coprendo spazi prima occupati dalla canzone, dal momento che quest'ultimo diviene un vero e proprio 'genere' compositivo (cfr. Afriso 2001: 120). A fronte di una 'tenuta' della canzone, ancora considerata il metro più nobile della scrittura, si assiste, per contro, al declino della ballata, percepita come eccessivamente legata ai modi dell'intrattenimento, tanto da ridursi presto a «fanalino di coda nella competizione darwiniana delle forme metriche» (ivi: 122). Ulteriore spinta verso l'omologazione delle forme metriche sarà inoltre da ricercare nelle antologie di rime, la cui fioritura si ascrive alla seconda metà del secolo (Tomasi 2001: 100). In quest'ottica, anche la persistenza del lungo componimento di stanze di C XIV risulta in linea con la serie di raccolte di stanze pubblicate nella seconda metà del secolo proprio in virtù della rifunzionalizzazione lirica dell'ottava inaugurata dal Bembo, la quale divenne presto «scrittura di signore», così come infatti avviene nella Matraini (oltre che in Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Laura Terracina), che infatti la conserva fino al canzoniere C nella sua funzione «descrittiva» (cfr. ivi; Gorni 1993: 189-190).

²¹⁶ Bettarini (1992: 235).

²¹⁷ In molte raccolte fondate su 'specifiche occasioni encomiastiche' dedicate a uno specifico destinatario, prevalentemente femminile, l'idea del tempio agisce come vera e propria configurazione discorsiva della lode, e la metafora struttura non solo i singoli testi ma anche il macrotesto, informando l'architettura del libro e la sua concezione, come esemplarmente dimostrano le antologie allestite dal Ruscelli per Giovanna d'Aragona (Ruscelli 1554) e dal Sammarco per Geronima Colonna d'Aragona (Sammarco 1568). Si vedano a proposito Quondam (1974: 232-245), Bianco (2001) e Albonico (2006: 19). Con riferimento alla Matraini, ha evidenziato la ricorrenza di questo filone tematico Russel (2000: 420-421).

parallelo nella lirica tassiana, ascrivibile a una modalità encomiastica che sovrappone l'esaltazione della persona amata alla pratica elogiativa del personaggio illustre.²¹⁸ Questo aspetto trova un aggancio con la 'rilettura' del codice amoroso propria della lirica femminile, in cui l'amato è appunto lodato nel suo valore e nella sua virtù, come esemplarmente accade nel sonetto II, in cui il modello petrarchesco di *RVF CCXIII* (*Gratie ch'a pochi il ciel largo destina*) concorre con quello bembiano (*Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*) sulla base del più forte accento posto sulla lode spirituale e intellettuale²¹⁹.

I sonetti I-XIII di C riciclano, quindi, con piccoli spostamenti, un blocco omogeneo già presente in B (B I-XII), dando così una prima prova della notevole vicinanza tra i due testi, ed eliminano, come in B, molta parte dei componimenti dell'innamoramento presenti in A. Particolare, in tal senso, il legame che viene a instaurarsi tra la successione dei sonetti VI-VII, i quali, dopo il II, che di fatto fornisce un 'paradigma' dell'incontro tra l'amante e l'amato sulla base della metafora planetaria, vengono a scandire da una parte l'imperturbabilità 'cosmica' che è alla base della loro inavvicinabilità e della superiorità del secondo, e, dall'altra, l'influsso benefico sull'amante da parte dell'Amato-Sole. Se la contiguità di questi due testi, risalente già a B (in cui erano invertiti), è di per sé significativa della loro omogeneità tematica e del loro valore 'fondativo' nella vicenda 'amorosa' del canzoniere C, ancora più rilevante è la contiguità dei sonetti XI e XII (prima B X e XI), nella quale le analogie tematiche, ovvero l'esaltazione della parte corporale e dell'anima dell'amato, trovano un suggello anche in precisi richiami intertestuali. I due concetti espressi nell'*incipit* e nell'*explicit* di XI

Da la più eccelsa Idea, dalla più chiara
luce beata che nel Ciel si mostra,
venne fra noi la bella anima vostra,
4 qual vivo essemplio ov'ogni ben s'impara;

[...]

e, cantando d'altrui, lodata palma
fra i degni spirti e bei trofei portate,
14 carico di preziosa e ricca salma.

vengono infatti riassunti nell'*incipit* del sonetto successivo, che da esso sembra appunto prendere avvio, e nel quale non trascurabile è la presenza del marcatore di continuità «Poiché»

Poiché risplende in voi sì chiaramente

²¹⁸ Cfr. Residori (2011) e, in generale, Boillet-Grassi (2001).

²¹⁹ Borsetto annovera le modalità espressive matrainiane nella pratica della *descriptio figurae* dell'uomo tipica della lirica femminile del Cinquecento, in cui «la somatica [...] appare sempre svalutata di ogni finalità realistica, sempre sovraccaricata di valori simbolici. Emerge soprattutto una bellezza di apparato, rappresentativa di virtù morali e sociali» (Borsetto 1983: 201-202).

- ne la mortal parte e ne l'eterna,
 quella beltà, quella virtù superna
 4 ch'altra non è fra noi quasi più ardente

Lo stesso sonetto risulta importante per un altro aspetto, ovvero quello di introdurre il riferimento al «vulgo errante e vile», entità non meglio definita che tuttavia costituisce una costante di questa prima sezione. Il rapporto amante-amato, infatti, si fonda non solo, come espresso fin dal sonetto IX, su dei canoni di esclusività e nobiltà che escludono la 'gente comune e bassa' (12-14: «ma sì degno tesoro non acconsente / Amor ch'io scopra, e sì divini affetti, / all'umile del vulgo e bassa gente»), ma anche su quello dell'unione eccezionale, la quale dovrà risultare vincitrice su una serie di entità nemiche di cui il 'volgo' costituisce solo una parte. Il sonetto XII fa quindi da cerniera tra la sezione dell'innamoramento e lode dell'amato e quella dell'invidia, con il suo aperto riferimento al 'veleno' della stessa (v. 9)

- né curate del vulgo errante e vile,
 né d'Invidia 'l velen crudele e fiero
 11 o di più orrendo mostro iniqua offesa,

 ma, con l'anima magnanima e virile,
 premendo ambe col piè del suo bel vero,
 14 seguite l'alta ed onorata impresa.

Ad esso seguono infatti il XIII e il XV, che si configurano come invettive alla notte invidiosa (XIII 9) o nemica (XV 1) dello splendore dell'amato. Questo motivo tematico è di fatto apparentato, fin dal già citato sonetto IX, a quello del volgo, successivamente menzionato come fonte stessa dell'invidia (ciò accade in XII e in XVI), ma anche come vile e incapace di comprendere il valore di Amore quale fonte di virtù, che invece guida la poetessa e l'amato (IX 14, XII 9-10 e XVI 1-4), tanto da lasciar leggere in forma velata uno stilizzato ma concreto riferimento alle 'maldicenze' lucchesi contro l'amore adulterino e contro l'attività della poetessa²²⁰. Questo

²²⁰ Nella prima edizione delle rime, il testo inscenava una situazione di felicità dei due amanti, Chiara e Bartolomeo Graziani, minata da un'entità ignota, «un crudele nemico, mai nominato esplicitamente, che ha contribuito alla morte dell'amato e dunque al dolore dell'amante [...] talvolta indicato come una serpe che, mossa dall'invidia, si è insidiata nell'incanto idillico che i due innamorati vivevano nei giorni felici del loro amore» (Mario, in *Opere*: 200). Il tema viene profondamente rielaborato e strutturato nel ciclo XII-XVII di quest'ultimo canzoniere, di fatto riscritto in parallelo all'esperienza filosofica delle *Meditazioni spirituali*, in cui trova un particolare spazio all'interno dell'accurata disamina dei sette vizi capitali che struttura l'opera (cfr. anche Mario, ivi e sgg.). Il *fil rouge* che unisce la trattazione poetica a quella in prosa del tema è inoltre rintracciabile nella serie di cenni alla propria vicenda autobiografica presenti nella prosa filosofica: «Questa [l'invidia] è sempre d'infinita discordie, di molti inganni solo origine e cagione, laonde son tanti e tanti innumerabili innocenti da lei già stati dal ferro e dal veleno miseramente estinti, e mandati in esilio e dai lor parenti divisi e dalle patrie scacciati, e di tutte le facoltà dispogliati» (MS in *Opere*: 224). Difficile, come fa notare anche Mario (ivi: 203), non leggere tra queste righe dei riferimenti non solo alla storia d'amore con Graziani, di fatto assassinato, ma anche alla propria vicenda familiare: molti dei Matraini che presero parte al moto degli Straccioni furono lasciati morire di inedia o esiliati dopo la repressione della sommossa (si veda a proposito la *Vita*); inoltre, sebbene ad oggi sia ancora ignota la ragione dell'allontanamento, anche la poetessa trascorre un periodo fuori

ciclo di sonetti (XII-XVII) risulta quindi tematicamente coeso a partire dall'idea guida dell'invidia. Soltanto il XIV, raccolta di stanze in cui confluiscono, fusi, due componimenti di A (LIX e LXXIX), interrompe tale costante tematica, introducendo un compendio dei temi e dei motivi neoplatonici che si dispiegheranno nei testi successivi (dalla 'scala al cielo' alla *vacatio animae* verso il Sommo Bene), pur mantenendosi in linea con il 'contesto' per il riferimento al «vulgo cieco, errante e vile» (v. 95). La certezza che a tale insieme di testi sia sovraordinata una deliberata volontà di raggruppamento giunge dal sonetto di chiusura, ovvero il XVII (*Empia Invidia crudel, che ne' miei danni*), il quale costituisce un'invettiva contro la prosopopea dell'invidia. Assente in B, il sonetto viene appositamente recuperato, per quest'ultima versione del testo, da A, dove si collocava in posizione molto più tarda, dal momento che era il LXXVIII di 99 testi. Proprio la sua perfetta coesione con il nuovo contesto tematico spiega le ragioni del suo recupero 'a distanza', considerando la sua 'esclusione' in B. Altro elemento degno di nota in questo 'ciclo' tematico è quello delle invettive alla notte (XV-XVI), le quali si collocano in un contesto nuovo rispetto al canzoniere A. In virtù della prevalenza della metafora Amato-Sole, in quest'ultimo canzoniere risulta amplificato e 'strutturante' un gioco chiaroscurale che oppone la luce della sua presenza all'oscurità della sua assenza, quello che già Baldacci definiva «tema coloristico dell'ombra»²²¹. Esso si alterna nel gruppo XIII-XVI, e in particolare trova un culmine nelle 'tenebre' notturne dei sonetti XV e XVI, rispetto ai quali, in particolare al primo («Inimica crudel d'ogni mia pace, / Ombra, imago di morte, che m'ascondi»), assente in A, lo stesso Baldacci non mancava di notare la vicinanza alla celeberrima invocazione al sonno di Della Casa²²². La sezione della lode giunge all'apice nel sonetto XVIII, il quale risulta peculiare per esemplificare il gioco di lettura e di «tecnica di intarsio»²²³ delle fonti e del materiale di riferimento, dal momento che congiunge il mito dafneo, così come tematizzato in *RVF* XXXIV e CCCXXXVII, nella cui cornice è inquadrato l'amato-lauro, all'allusione alla trasformazione in cigno dell'amante-cantrice, recuperata dalla terza stanza di *RVF* XXIII. Il risultato è quindi cifra dell'intrinseco e costitutivo legame tra poesia, canto e rinnovamento che pertengono non solo all'amante, ma anche

Lucca, angustata da una serie di problemi di eredità con il figlio, come dimostra la sua corrispondenza con l'auditor di rota Cesare Coccapani (*ibid.*). L'ostilità che oppone la poetessa alla comunità lucchese è inoltre dichiarata in una sua confidenza presente nello stesso epistolario privato: «a Lucca io non ritorno volentieri né mai volentieri vi stei» (*Carteggio Matraini-Coccapani in Opere*: 151).

²²¹ Baldacci (1953: 60).

²²² *Ibid.*: «Talora quella intonazione coloristica è sottolineata da un dato tecnico: "Inimica crudel d'ogni mia pace, / Ombra, imago di morte ..." che ci farebbe pensare ad una esperienza dell'alcasiana, se potessimo supporre che la Matraini conoscesse (il che del resto non era impossibile) le *Rime*, ancora inedite del Della Casa». La supposizione dello studioso non appare tanto avulsa dall'essere verificabile, se si considera che il sonetto al sonno, in particolare, circolava tra gli amici fiorentini dell'autore fin dalla primavera del 1554 (Pirotti 1971: 216-217 e Carrai, *commento* a Della Casa 1990: 62). Tra questi figura il Varchi, amico della Matraini, come si è visto, già da prima del 1556.

²²³ «Altrove l'imitazione petrarchesca si articola in una tecnica d'intarsio che non lascia forse un solo spazio scoperto: certo un simile procedimento non sarebbe stato accreditato nel Cinquecento da nessun teorico dell'imitazione dal Bembo al Minturno; ma quel che conta è un'accortezza nel disporre che sa ritrovare, per quei recuperi, un'intonazione comune» (Baldacci 1953: 64).

all'amato, spesso ritratto come poeta o cantore²²⁴. Quest'ultimo sonetto della lode è seguito dal XIX, con il quale si apre il ciclo della lontananza. Al suo interno trovano spazio due momenti 'unici' dell'ultimo canzoniere: uno in cui si inscena la concreta narrazione di un momento della vicenda amorosa, in particolare quella dell'addio, dove il saluto latino in chiusura diviene traccia di un commiato definitivo dall'amato, ormai prossimo alla morte (XXI 11: «a gran pena formai: "Signor mio vale!" / E più non potei dire, / ché mi senti' morire»), e uno sfogo sincero sulla subalternità della condizione femminile nel mondo intellettuale (XXVII). All'interno del ciclo, un criterio di omogeneità metrica induce probabilmente a raggruppare (come già in B) XX e XXI, due madrigali invece notevolmente distanti in A, entrambi destinati a un riadattamento per musica²²⁵. La canzone XXII segna in questo contesto una prima forte torsione verso il divino, a partire dalla presa di coscienza della vanità delle cose mortali. E anche nello specifico del dettato testuale, il componimento rivela la traccia di una variazione che in C, più che in A, accentua la presenza di Dio e del suo 'disegno' sull'anima amante, la quale aveva precedentemente chiamato in causa un più generico e 'pagano' destino, definendo inoltre già 'beati' degli occhi che ancora non hanno ricevuto la loro consacrazione 'celeste' con la morte

Ma s'avvien pur che quei *beati* lampi
riveda, e le divine alte promesse
sian stabilite in Ciel *per mio destino*,
per lungo, alto camino
seguirò l'orme sue ne l'alma impresse,
perché più chiara ad alto fin m'appresse²²⁶.

Ma s'avien mai che que' *soavi* lampi
riveggia, e le divine alte promesse
sian stabilite *per voler divino*,
per lungo, alto camino
seguirò l'orme sue nell'alma impresse,
perché più chiara ad alto fin m'appresse²²⁷.

La stessa canzone auspica un ritorno dell'amato che ancora è un ritorno del Sole «alla libra sua con giusta meta», al pari di quanto accadeva nel primo incontro tra i due astri (II 1: «Con giusta meta il sol librava intorno»), ponendo al centro del discorso un verbo che di fatto configura una nuova e insolita risemantizzazione, in quanto assente in Petrarca con tale accezione²²⁸, al pari di quanto accade con 'rivol-

²²⁴ Cfr. XI 9-14, XXXIV, XLIII 9-11.

²²⁵ Cfr. le stampe siglate PR, PO, PE, NE nella *Descrizione dei testimoni*.

²²⁶ A XXXVIII 25-36.

²²⁷ C XXII 25-36.

²²⁸ Nelle attestazioni del canzoniere (cfr. *RVF* CXCVIII 8: «volte, in fralle bilancia appende et libra», XXII 59-60 e CCCLVI 42 «librar con giusta lance»), il verbo è sempre predicativo della 'bilancia', così come in V. Colonna, *RSD* IV 1-2: «Quando con la bilancia eterna e vera / piacque al giusto Signor libra-

gere', voce verbale indicante tradizionalmente – come già nelle rime dantesche²²⁹ – lo scorrere del tempo ma rifunzionalizzato, come accade in XXXIX (1-2: «Già il ventesimo quinto anno rivolto / ha il Ciel [...]»), sulla base della metafora planetaria su cui si regge il testo. In questa sezione trova inoltre spazio una rilettura particolare di *RVF* CCIX, *I dolci colli ov'io lasciai me stesso*, la cui suggestione delle terzine²³⁰ non conduce semplicemente a un'identificazione dell'io della poetessa con il soggetto 'femminile' «cerva», così come è dato notare in Gaspara Stampa²³¹, ma diviene occasione per un'*amplificatio* mitologica, la quale fa sì che da questa immagine prenda vita quella, di fatto insolita, dell'uccello che genera un incendio dalle proprie ali

- Fera son io di questo ombroso loco,
che vo con la saetta in mezzo al core,
fuggendo, lassa, il fin del mio dolore,
4 e cerco chi mi strugge a poco a poco;
- e, come augel che fra le penne il foco
si sente acceso, onde volando fuore
dal dolce nido suo, mentre l'ardore
8 fugge, con l'ale più raccende il foco,
- tal io, fra queste fronde a l'aura estiva,
con l'ali del desio volando in alto,
11 cerco il foco fuggir, che meco porto.
- Ma, quanto vado più di riva in riva
per fuggire 'l mio mal, con fiero assalto
14 lunga morte procaccio al viver corto.

Tale *geminatio* di immagini origina una doppia identificazione, instaurando uno scarto rispetto alla fonte che solo lontanamente può motivarsi con il ricorso al mito della Fenice. Per la concitata raffigurazione della dinamicità e del fuoco, essa sembra piuttosto anticipare alcune soluzioni dell'immaginario barocco, in cui tali metafore, nella loro congiunzione, avranno particolare spazio²³².

re 'l mondo». Questa particolare accezione può essere considerata un *hapax* matrainiano, tanto che già nell'edizione Rabitti trova spazio come voce significativa nel *glossario* (Rabitti 1989: 312).

²²⁹ Cfr. Dante, *Rime, son. Perch'io non truovo chi meco ragioni* 12: «Ah, messer Cin, come 'l tempo è rivolto».

²³⁰ «Et qual cervo ferito di saetta, / col ferro avelenato dentr'al fianco, / fugge, et più duolsi quanto più s'affretta, / tal io, con quello stral dal lato manco, / che mi consuma, et parte mi diletta / di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco».

²³¹ G. Stampa, *Rime* XCIII 1-8: «Qual fuggitiva cerva e miserella, / ch'avendo la saetta nel costato, / seguita da duo veltri in selva e 'n prato, / fugge la morte che va pur con ella, / tal io, ferita da l'empie quadrella / del fiero cacciator crudo ed alato, / gelosia e disio avendo a lato, / fuggo, e schivar non posso la mia stella».

²³² Rousset (1985: 31; 143-144; 155-162). All'immaginario barocco l'autrice sembra inoltre vicina nelle sue opere meditative, che spesso assumono dei connotati moralistici tali da ricondurre alla predicazione gesuitica post-tridentina. Ne è un esempio peculiare l'uso della metafora del pavone nell'ultima opera a

Un 'momento' particolare di questa sezione dedicata alla lontananza dell'amato è costituito poi da un dittico di sonetti, il XXIX e il XXX, il primo dei quali, presente in A e in B, era infatti ispirato a una delle disperse sannazariane della 'giunta' presente nella stampa Zoppino del 1531 (*Simile a questi smisurati monti*). Per quest'ultimo canzoniere viene appositamente creato un testo 'gemello' unito al precedente non solo da un'omogeneità tematica e 'scenica' (l'ambientazione esterna, il rispecchiamento tra il turbamento interiore e il paesaggio esterno, cupo e inospitale), ma anche testuale²³³.

Nell'alternarsi del gioco presenza-luce, assenza-oscurità presente nell'ultima parte della sezione, il quale si intensifica in maniera particolare in due coppie di sonetti (XXIV-XXV; XXIX-XXX), assume una speciale rilevanza il dittico XXXI-XXXII, in cui la tematizzazione Amante-Luna e Amato-Sole trova una sua configurazione mitologica nella vana ricerca di Endimione – antitesi dell'amore spirituale in quanto incarnazione dell'appetito terreno – da parte della poetessa-Latona-Cinzia. Vengono qui scisse in due testi le suggestioni di *RVF* XLIII, con nuovi effetti di senso, allineati alla poetica dell'autrice e dettagliatamente esposti nell'autocommento della *lettera* 1. Il dittico, particolarmente enigmatico, risulta non solo spiegabile attraverso il testo che apre il canzoniere stesso, in cui l'autrice commenta un sonetto su tema analogo, ma rappresenta, nel suo svolgersi 'narrativo', una *mise en abîme* del canzoniere e, con esso, in generale, della poetica matrainiana. Ciò è in definitiva reso evidente nei *Dialoghi spirituali*, dove si realizza la medesima aspirazione a raggiungere i raggi del sole da parte della Luna, *alter ego* dell'autrice, immagine che diviene quindi il fulcro dell'ultima fase della sua produzione.

Una sensibilità a certi schemi 'narrativi' della tradizione, *in primis* quella di *RVF* CCCXL-CCCXLII²³⁴, si riscontra nel momento in cui nella tematizzazione del-

stampa, DS («viddi dopoi la deformità del vilissimo e cadevole corpo, quasi pavone che, dopo aver guardato le sue bellissime penne, riguardandosi i sozzi piedi, con miserabili voci suole stridere», *Opere*: 709), la quale ha dei paralleli nelle prediche gesuitiche, in cui risulta nel novero delle metafore più praticate (cfr. Croce 1899: 16). Al gusto barocco risulta inoltre vicina la 'spettacolarizzazione' dell'evento funebre (Battistini 2000: 99-103), così come l'insolita 'sensualità' con cui le lacrime cadono sugli occhi e sulla bocca del defunto (unica menzione del 'canone breve' di tutto il canzoniere, cfr. Pozzi 1979; 1984) nella conclusione della canzone incentrata sulla sua morte (XLIV 101-112: «Canzon, colma di pianto, in veste oscura, / fra le pompe funebri e meste andrai, / [...] / Poi sopra il lembo, e' suoi begli occhi spenti, / e la bocca onde uscian note sì chiare, / versa d'immenso duol lagrime amare»).

²³³ Significativa è la ripetizione del dimostrativo nell'*incipit* («Alti son *questi* monti [...]» XXIV 1 e «*Questi* venti [...]», XXV 1), che fa da collante tra i due sonetti, congiuntamente ai «venti contrari», richiamo speculare, con inversione verbo-aggettivo, del v. 6 del sonetto precedente («contrari venti [...]», C XXIV, 6), e ai «membi» «orridi e [...] neri», che riprendono, con un *crescendo* dei toni cupi, il più neutrale «nubi», del sonetto precedente (XXIV 7). La conclusione, incentrata sulla 'luce' dell'Amato nascosta e negata all'amante (XXIV 14; XXV 14), suggerisce ulteriormente la coesione tra i due testi.

²³⁴ Il ciclo 'onirico' stabilisce una successione tra la *lamentatio* dell'amante per la sua solitudine e l'arrivo in sogno di Laura, dalla quale prenderanno avvio molti 'cicli' analoghi nei canzonieri cinquecenteschi (*in primis* Tasso, per cui cfr. la successione XXVII-XXIX dell'edizione Basile, Tasso 1994), a partire dalla 'canonizzazione' del trittico XCIX-CI delle rime bembiane (ed. Donnini, Bembo 2008) e dal gruppo di sonetti sannazariani LX-LXVIII (Sannazaro 1961). Sul tema cfr., in generale, Romani (1910), Büdel (1975), Gandolfo (1978), Crevatin (1987), Carrai (1990) e Belleghia (2003). A Sannazaro (LXIV, *Venuta era madonna al mio languire*) è infatti ispirato il secondo sonetto onirico del canzoniere, il XLIX, il quale, seppure distanziato dal presente, risulta avere la medesima funzione di parentesi consolatoria, nel caso specifico dovuta a un'assenza definitiva, in quanto collocato nella sezione 'in morte'.

la lontananza e della preclusione della vista dell'amato (XXIV-XXV) si staglia una parentesi consolatoria. L'oggetto del desiderio giunge in sogno (XXVI), sulla scorta di *RVF CCCXLI* («Deh qual pietà, qual angel fu sí presto»), rispetto al quale prevale tuttavia il bembiano *Sogno, che dolcemente m'hai furato*, da cui è replicata la serie rimica *oblio:pio:mio*.

La conclusione del ciclo della lontananza si caratterizza per l'enfasi posta su una trasfigurazione dell'amato nel segno della beatitudine celeste, dovuta alla prefigurazione della sua morte. Esemplare, in tal senso, il sonetto XXXVIII, inserito nel canzoniere a partire da questa edizione. All'interno del contesto del 'libro', in cui occupa la terzultima posizione prima della fine della prima parte e precede il sonetto di anniversario della morte dell'amato (XXXIX), si distacca per un ulteriore sviluppo del tema dell'eternità, che, apparso già più latamente nel sonetto XXXV, diviene ora esplicito e insistito, nonché rifunzionalizzato nell'ottica di una più chiara idea di risalita al Sommo Bene²³⁵. Il distacco dalla prospettiva terrena pare quindi, a questa altezza del canzoniere, più netto e definito: la gloria cui si allude è ormai 'eterna', non legata all'effimero successo mondano, come ancora il «bel nome» poteva dare ad intendere in XIV 143 e XXXV 3 e 6. L'amato è ora di fatto una guida, al pari della Laura petrarchesca, dopo la sua morte²³⁶, e manterrà questa funzione anche nella seconda parte delle rime. All'approssimarsi dell'evento-limite fa quindi da contro-canto anche l'avvicinamento all'«eterno», a un'immortalità dello spirito (cfr. XXXV 7; XXXVI 4), tanto che il concetto può finalmente entrare a pieno titolo nel campo della 'dicibilità', in quanto inserito in una prospettiva trascendente. Accantonato, con la morte del corpo, l'amore terreno, ultimo e unico fine è ora Dio, di cui l'amato-guida è tramite. Breve la parentesi del ritorno dell'amato, racchiusa nella stanza XXVII, presente a partire dall'edizione B²³⁷, la quale costituisce l'ultima traccia della sua presenza 'in vita', lasciando poi spazio al presentimento della sua scomparsa e alla prefigurazione di una sua gloria eterna, segnata dalla sua vittoria sul Tempo e sulla Morte (XXXVI, stanza recuperata dalla posizione finale di A LXIX). Proprio la promessa di una memoria 'eterna' dell'Amante verso l'Amato, prossimo alla gloria, chiude la prima parte del canzoniere, con il sonetto XL.

La sezione in morte è aperta da una serie di sonetti di lutto, in cui emerge in maniera insistita il riferimento al pianto, agli 'occhi' e all'assenza del conforto dell'amato (XLI-XLIV). Tra questi spicca un testo emblematico dell'*imitatio* matrainiana e unico nel suo genere, vale a dire il XLIV, *collage* di versi petrarcheschi che per la prima quartina coincide con quello colonniano, ma per i successivi procede scegliendo versi alternativi dalla fonte primaria dei *RVF*. Il richiamo aperto e letterale a un'invenzione della poetessa-modello diviene al contempo occasione di

²³⁵ L'eccezionalità di questo aspetto emerge da una raffronto con la 'direzione' di quello che è il processo variantistico dei canzonieri in cui il lemma 'eterno' viene rimosso, quando invece risultava molto presente in A, e sostituito da termini più genericamente legati all'encomio (cfr. I 3; IV 3; XIV 9, 51, 62; XXII 27; XXXIII 13).

²³⁶ Cfr. Santagata (1992: 247).

²³⁷ L'avvicinamento delle stanze XXXVI e XXXVII trova, oltre alla ragione tematica di alternare il presentimento della morte alla breve parentesi del ritorno dell'amato, quella dell'omogeneità tematica, la quale sembra guidare anche il già notato accorpamento dei madrigali XX e XXI.

‘emancipazione’ e personalizzazione nella ripresa dell’archetipo. Il sonetto risulta inoltre emblematico per il processo revisionale che accompagna l’ultimo canzoniere, in quanto, scartato in B, ritorna ora a condizione di una modifica essenziale, vale a dire la sostituzione di un intero verso petrarchesco indicante la colpa amorosa (A LXXXVIII 14: «colpa d’Amor non già difetto d’arte») con uno invece creato *ex novo* per tematizzare l’idea della perdita delle ‘speranze’ (C XLIV 14: «veder l’alte speranze a terra sparte»). Questa nuova impostazione concettuale ben si inserisce nel nuovo discorso incentrato sulla petrarchesca presa di coscienza della *vanitas* dell’amore terreno che prende il via dall’occasione della morte dell’amato, relegando all’oblio la sofferenza amorosa del primo canzoniere

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

tu fuor d’ogni tempesta hai preso il porto
e col celeste tuo Nocchier ti vivi,
11 godendo l’aura sua lieta e tranquilla²³⁸.

Il discorso ‘aulico’ del compianto, così come la tradizione dei generi prevedeva, è affidato poi al componimento XLV, particolare riscrittura della canzone che Bembo compose per la morte del fratello (*Alma cortese, che dal mondo errante*), la quale non manca di riletture e rifunzionalizzazioni non solo rispetto al modello, ma anche rispetto all’edizione A, così come si è visto nell’analisi contrastiva dei due canzonieri. Il testo, insieme ai due sonetti successivi, mantiene la medesima sequenza di B, fornendo, quindi, insieme ai componimenti che seguono (XLVIII-L), alcuni degli elementi intorno ai quali si dipanerà la ‘narrazione’ successiva del canzoniere: il passaggio dal compianto all’aspirazione a raggiungere in Cielo l’amato, il quale diviene in tal senso una guida, e la metafora della Fenice come cifra del rinnovamento in Dio dell’anima dell’Amante. La prospettiva tende quindi a concentrarsi progressivamente sul destino individuale, tanto che la morte dell’amato costituisce un’occasione per intraprendere un cammino spirituale finalizzato alla salvezza eterna e all’ottenimento della grazia divina (L). Ne è spia un percorso che dà forma alle molteplici implicazioni della metafora della navigazione, già scritturale, ma attinta in particolare dalla *Consolatio* boeziana. Le immagini della tempesta e della *navicula* (LIV; LVIII; LIX), cifre simboliche dello smarrimento dell’anima, divengono così i punti di partenza per un ravvedimento che, presa coscienza dello scorrere inesorabile del tempo (LV) e del ‘neoplatonico’ principio di necessità secondo il quale l’anima deve ricondursi a Dio (LVI; LVII; LXII), riporta in definitiva a un dialogo diretto con il Padre, apostrofato espressamente in LIX, LXI e LXIII. In questo ciclo di sonetti in morte si apre quindi una prospettiva fortemente incentrata sull’io, il quale guarda all’amato come a un pegno celeste e in una prospettiva altamente tra-

²³⁸ XLVII 5-11.

sfigurata, con l'eccezione di poche parentesi memoriali (LXIV, LXVI). I sonetti encomiastici (LXVII, LXVIII, LXII, LXII, LXXIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXIII, LXXXIV), tra i quali figurano più o meno esplicite menzioni di personaggi illustri, o amici della poetessa, tra cui il Dolce, l'amica Cangenna Lipomeni, il Chiariti, il Varchi, l'Altogradi e il Porcacchi, costituenti un blocco unico in B, vengono ora ad intervallare le tappe di quello che può definirsi un *itinerarium mentis in Deum*. All'opposizione luce-presenza dell'amato vs oscurità-assenza dello stesso, propria delle rime in vita, subentra una nuova polarità antitetica, ovvero quella che ha ai suoi estremi la *gravitas* delle nebbie dell'errore, incarnanti tanto il corpo, quanto la condizione mortale generalmente intesa (anch'essa memore di un repertorio metaforico diffuso nell'opera boeziana, oltre che nel modello petrarchesco), e la *levitas* della grazia divina

Tu solo, immenso, alto, e pietoso Iddio,
dal Ciel mandasti il tuo bel lume santo,
che sgombrò dalle nebbie oscure il manto
8 onde me non vedeva e 'l fallir mio²³⁹.

L'aura celeste costituisce il principale allettamento per l'anima desiderante, così come bene esprime il dittico LXIX-LXX, il primo dei quali congiunge alla memoria dantesca (*I' mi son pargoletta bella e nova*) e petrarchesca (*RVF CLXV, Come 'l candido pie' per l'erba fresca*) alcune suggestioni scritturali del *Cantico dei Cantici* cui la poetessa attinge anche nelle sue opere devozionali

Mentre move 'l bel pie' per l'erba fresca
questa nova del Ciel vaga angioletta,
spira un sì caro odor, che l'alma alletta
4 a correr dietro a lei, dov'entri od esca.

[...]

Quest'è l'aura gentil che 'ntorno spira
chiara fiamma d'Amor leggiadra e bella,
11 ed ogni nebbia scaccia e rasserena;

e dove col bel spirto intende o mira,
quanto mai piove da benigna stella
14 apporta, e primavera intorno mena

La grazia divina, dissipatrice delle nebbie del peccato, rientra in un contesto denso di rimandi teologici. Non è un caso, infatti, che i 'travasi' di componimenti dalle opere devozionali, *in primis* MS (rispetto alle quali sono comuni i sonetti LVII, LIX, LXIII, la canzone LXXXVI e il madrigale conclusivo, il LXXVII), e la riscrittura di temi oggetto di disquisizioni teologiche nella scrivania 'parallela'

²³⁹ LVIII 5-8.

dell'autrice, si concentrino proprio in questa parte del canzoniere. Apertamente incentrati sul sacramento eucaristico e su fonti scritturali sono infatti i sonetti LXI e LXIII.

Incorniciati nel ciclo encomiastico risultano inoltre i sonetti LXXIV e LXXVI, i quali, assenti nella prima edizione del canzoniere, avevano fatto la loro prima comparsa in B, mantenendo la stessa successione. Significativo è che essi descrivano l'immagine della poetessa invecchiata dal tempo e dallo studio (LXXIV) e inneggino ai versi scritti per la sua tomba (LXXVI), trovando quindi la loro possibile origine nell'attività degli ultimi anni dell'autrice, in cui la preoccupazione per l'immagine di sé da consegnare alla futura memoria emerge tanto dal lavoro revisionale su B e C, quanto dall'impegno relativo alla conclusione del ritratto che la trasfigura in una giovane sibilla e del mausoleo a cui la tela era destinata²⁴⁰. A questo contesto si affianca un'ulteriore successione di sonetti che si mantiene intatta da B, ovvero LXXVII-LXXVIII, incentrata sulla trascendenza e sul valore 'spirituale' e divino dell'ispirazione poetica, che, facendo dapprima leva sul mito di Prometeo (LXXVII), approda a una consacrazione del canto a Dio (LXXVIII). Tra i testi di chiusura, l'LXXXV risulta particolarmente esemplare di quel processo di astrazione della storia amorosa, dal momento che, rispetto alla versione del sonetto inclusa in V²⁴¹, la trasformazione della «viva speme d'amor» (V X 1) in «speme del sommo Ben» (LXXXV 1) innesci una serie di varianti mirate a eliminare i riferimenti alla vicenda amorosa e alla fisicità dell'amato, sostituendoli con espressioni religiosamente connotate. Tra queste, ad esempio, «entro i begli occhi assiso» diviene «entro nell'alma assiso» e «le sue fiamme» (V X 12), ovvero quelle dell'amato, divengono «la sua grazia» (LXXXV 12), con riferimento a Dio.

La canzone al Padre, la penultima, facendo a distanza il paio con la lettera di chiusura, indirizzata alla Vergine (*lettera* 18), costituisce il punto di approdo del percorso di conversione dell'anima. Qui, nella fitta rete di richiami evangelici, si addensano sinteticamente le varie metafore sparse lungo il 'tragitto' del testo, da quella della prigionia amorosa (già tematizzata analogamente in LXIV), e del Dio 'nocchiero' (v. 66), che si sostituisce all'amato, quale guida verso la salvezza eterna, a quella del 'labirinto' (v. 41), che rilegge, in chiave più generale, la metafora dedotta dal mito icareo prima usata per esprimere i limiti della condizione femminile (XXIX 14). Tra i vv. 92-97 della stessa canzone si riscontra un esempio peculiare del lavoro di riscrittura dell'autrice, dal momento che letterale è la ripresa di alcuni passi in prosa di MS, con cui il testo dialoga.

A differenza del primo canzoniere, in cui a chiudere la sequenza testuale in morte dell'amato si ritrovava un sonetto incentrato sull'invito al pentimento e sul sacrificio di Cristo²⁴², richiamante, oltre che uno dei sonetti conclusivi del Sannaza-

²⁴⁰ Tali aspetti, che trovano conferma nelle scritture testamentarie, sono discussi nella *Vita* dell'autrice, cui si rimanda.

²⁴¹ Si tratta di un manello di rime manoscritte nel Vaticano Latino 5225 attestanti uno stadio intermedio tra le edizioni A e B. Si veda a proposito la *Descrizione dei testimoni*.

²⁴² A XCIX: «Lassa, mente infelice, ogn'altra cura, / e riguarda l'eterno, alto Motore / star sopra il duro legno affisso, e 'l core / offrir e 'l sangue suo con l'alma pura. / Pianga il mondo, il Ciel pianga, e la Natura / debole e 'nferma per l'antico errore. / Piangi alma, con interno, aspro dolore, / l'ingrata voglia tua

ro²⁴³, i ‘chiodi’ e le ‘piaghe’ che tanto spazio hanno nella lirica di Vittoria Colonna²⁴⁴, si ha ora un madrigale interamente incentrato sulla figura dell’autrice, il quale sembra collocarsi, così come quello proemiale, in una posizione extradiegetica rispetto alla ‘storia’ del canzoniere. Esso ripercorre le tappe essenziali dell’esistenza cristiana, segnate dai vari sacramenti, allineando i diversi momenti dell’*impositio nominis*: dalla nascita di «Davina», il punto di approdo è quello del paronomastico e simbolico «Divina», ultima aspirazione dell’esperienza terrena di «Chiara», nome che, essendo l’ultima parola dell’intero *liber* (e anche una delle prime, dal momento che compare nel primo verso del sonetto proemiale) suggella, con tutte le sue implicazioni semantiche, la centralità dell’autrice in quest’ultimo canzoniere.

All’architettura generale del *liber* bisognerà guardare per comprendere alcune soluzioni adottate nella radicale revisione della *dispositio*, le quali mirano a tracciare un itinerario che segue le tappe della conversione e della consacrazione a Dio della poetessa, all’interno del quale si stagliano brevi cicli tematici che risultano un fatto nuovo rispetto all’organizzazione di A. Lo si è visto in più casi, laddove erano riprese lessicali, connessioni logico-consequenziali o chiare analogie tematiche a riconfigurare la disposizione e l’avvicinamento tra testi prima distanti²⁴⁵, o a orientare l’inserimento di nuovi o, ancora, il ripescaggio di altri già stampati in A ma assenti in B. Questa tendenza colloca l’autrice in una pratica che di fatto è stata ben riscontrata nel canzoniere sannazariano, la cui stampa, avvenuta in «felice sincronia»²⁴⁶ con quella delle rime bembiane, ne fa un *auctoritas* di fatto paragonabile, per influenza, a quella del cardinale veneziano. Tuttavia, oltre a trovare un loro parallelo nel lavoro revisionale del napoletano, tali «strutture macrotestuali»²⁴⁷ si inseriscono in una pratica frequente nell’organizzazione dei canzonieri del tardo Cinquecento, dove da un *ordo fragmentorum cum toto*, caratteristico del canzoniere petrarchesco, si passa gradualmente a un *ordo fragmentorum inter se*, ossia a brevi e parziali architetture interne, per le quali risultano esemplari i casi di Tasso e Marino²⁴⁸.

Questo aspetto relativo alla *dispositio*, segnatamente associabile a una tendenza di fine secolo, si affianca ad altri elementi ascrivibili proprio all’altezza ‘temporale’ in cui il lavoro revisionale dell’ultimo canzoniere matrainiano ha luogo. Dal punto di vista metrico l’*imitatio* da A a C segue, nelle sue linee essenziali, i metri del sonetto

proterva e dura. / Vedi le man che feron gli elementi, / e’ piedi che solean premer le stelle, / per liberarti, star co’ chiodi affissi. / O inaudita pietà, con quai tormenti / offristi a noi sì preciose e belle / piaghe, per trarci de gli eterni abissi!».

²⁴³ J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XCVI, È questo il legno che del sacro sangue.

²⁴⁴ Si veda almeno il testo di apertura delle *Spirituali*, RS I 5-6: «i santi chiodi omai sieno mie penne, / e puro inchiostro il prezioso sangue» e RS LXI 3-4: «l’eterna eredità, l’ampia mercede, / fra l’aperte Sue piaghe a noi traluca».

²⁴⁵ È sostanzialmente replicata, qui, la casistica ripercorsa da Santagata per il canzoniere petrarchesco, in cui le connessioni vengono ricondotte alle due grandi categorie della «trasformazione» e dell’«equivalenza» (Santagata 1979b: 13 sgg.).

²⁴⁶ Carrai (2006a: 112).

²⁴⁷ Un apposito studio è dedicato alla questione da Fanara (2000). Si vedano inoltre le notazioni di Longhi (1979: 265-267) e Santagata (1979a: 300-305). In generale, anche con riferimento alle esperienze precedenti, si veda Gorni (1984: 514-515).

²⁴⁸ Cfr. Maragoni (2004: 277-278), Martini (2002: 199-226) e Danzi (1992: 73-115).

più diffusi in Petrarca e Bembo²⁴⁹, ma C, in particolare, si distingue per l'aumento del numero di sonetti con schema delle terzine non petrarchesco (CDE DEC)²⁵⁰. Presente in minima parte anche in Bembo, esso sembra prevalere laddove «da contenuti amorosi scontatamente petrarcheschi il sonetto si sposta su argomenti spirituali o altro», così come è stato riscontrato nelle *Spirituali* di Vittoria Colonna²⁵¹. Il suo incremento risulterebbe quindi in linea con la metamorfosi dell'ultimo canzoniere matrainiano, oltre a essere ricollegabile direttamente all'*imitatio* delle *Spirituali* colonnine.

Anche nel campo stilistico è possibile riconoscere alcuni elementi che, differenziando il canzoniere C da A, consentono di associare le ultime rime alle tendenze manieristiche della seconda metà del secolo. Pur nella consapevolezza che tale etichetta sia per molti versi complessa nelle sue implicazioni²⁵², molti aspetti propri dell'*elocutio* delle rime di C sembrano allinearsi ad alcune modalità della composizione poetica oggetto di discussione all'interno dei dibattiti critici in cui si tentava di individuare i tratti distintivi associabili alla categoria della *gravitas*²⁵³, ricollegabile a quella eroica solennità in cui Baldacci (che la contrapponeva alla *mediocritas* della Stampa) e, successivamente, Ferroni, hanno riconosciuto la cifra stilistica della Matraini poetessa²⁵⁴. In quest'ottica si può notare come ai toni magniloquenti della lode si accompagni spesso la ripetizione di vocali genericamente considerate 'gravi', ovvero le posteriori *a* e *o*, così come aveva modo di precisare il Minturno nella sua *Arte poetica*²⁵⁵. Nell'incertezza che la poetessa potesse o meno conoscere un certo tipo

²⁴⁹ Vale a dire quelli con le terzine con schema CDE CDE; CDC DCD; CDE DCE.

²⁵⁰ È il caso di C VII, XIII, XXVIII, XXXIX, LXI, LXXXI, LXXXI, dei quali soltanto due (XXVIII, LXXXI) erano già presenti in A.

²⁵¹ Afribo (2001: 146-147).

²⁵² Cfr. almeno Weise (1962) e Raimondi (1965: 267-303).

²⁵³ Interessante notare la familiarità che la poetessa mostra con il concetto nel momento in cui traspone in forma epistolare il suo volgarizzamento dell'*Orazione* di Isocrate a Demonico: «Il vestir tuo non sia vano né lascivo, ma nobile e onesto, acciò non ti dimostri né semplice né leggero, ma di molta considerazione e gravità onorata» (*lettera* 10, il corsivo è aggiunto), a fronte dell'originale «Il vestir tuo magnifico e modesto ma non lascivo voglio che sia, perché questo ti sarà di molto ornamento, dove quello sarebbe indizio d'uomo vano e leggero» (OI, in *Opere*: 80). La riscrittura del passo si rivela in linea con la concezione del tempo, che collocava appunto la gravità nel giusto mezzo tra gli eccessi della superbia e della compiacenza, non mancando di considerarla, insieme all'eleganza, anche una forma di comunicazione e di conversazione (Cfr. Quondam, *commento* a Guazzo 2010 II: 125).

²⁵⁴ «La *mediocritas* che è il segreto stilistico di Gasparina è dunque lontanissima dalla invocazione alta di Chiara, dalla solennità grande del suo discorso che non ha niente in comune con l'eloquenza, ma si libera in un tono tra l'elegia accorata e la tragedia. La sua voce, quando è nel pieno, è intonata a una dignità di scansione che pare accompagnarsi al passo del coturno. Se del secolo ella fa proprio il senso di una ciceroniana *gravitas*, le relazioni e i termini del linguaggio sono del tutto inusitati» (Baldacci 1957: 498); «La sua poesia [...] è il risultato di un lavoro stilistico attento e approfondito, che rivela un'ampia e cosciente disponibilità verso i modelli più autorevoli della lirica cinquecentesca. La Matraini cerca di fissare i momenti della sua vicenda amorosa in un linguaggio alto, che si illumina di metafore distinte e preziose, come a tessere la trama di un geroglifico eroico» (Ferroni 1978: 244).

²⁵⁵ «Né tacerò che molto diletta che 'l principio del seguente verso cominci da vocale e si contri col fine dell'antecedente. [...] Il che più empierà gli orecchi, se fia la medesima vocale, la qual termini l'antecedente verso, qual è *Quando fra l'altre donne ad hora ad hora Amor vien nel bel viso di costei*. E tanto manca che questo scontro e questa apritura dispiaccia che non una volta in un medesimo verso vien fatta. Ma di quelle vocali è più numerosa e piena l'apritura che sono più risonanti: quali sono O e A [...]

di trattatistica²⁵⁶, va tuttavia notato che tali ripetizioni possono ascriversi all'*imitatio* di una moda del comporre propria della seconda metà del secolo, dal momento che sembrano intensificarsi proprio nell'ultimo canzoniere, in cui, oltre al sonetto proemiale, si ritrovano in particolare in testi composti in momenti successivi alla pubblicazione di A e presenti solo in C

- Se lieta in verde età sola cantai
 dell'interne mie fiamme i cari ardori,
 la virtù, la beltà, gli eccelsi onori
 4 di quell'alto mio Sol che tanto amai,

 ben dovea tutte vincer l'altre assai,
 in mostrar quel, ch'altre celaron, fuori,
 poiché co' suoi divini, almi splendori
 8 vins'egli ogn'altro, ond'io si chiara andai.

[...]

- 14 d'Amor, che 'l saggio, il santo, e 'l forte vinse²⁵⁷.

- Se a voi tropp'alta e gloriosa appare
 la vera laude, ch'io v'appendo e sacro,
 vivo mio chiaro, ardente simulacro
 4 degno di lode assai più belle e rare,

 a me par il contrario, e che dispare
 vada d'assai lo stil mio rozzo ed acro
 da' vostri merti, ond'io v'ergo e consacro
 8 quant'affetto d'onore il cor può dare.

 E temo che col tempo il mondo dica,
 udendo la virtù vostra immortale
 11 e 'l mio fioco cantare in basso stile:

«Quest'ardio troppo a tanta alta fatica

[...]»²⁵⁸

diran (quasi d'invidia ancora ardendo):

come in tutte l'altre cose in questa altresì un certo modo è da tenere sì che né affettata, né vanamente fatta esser paia, né a riempire le sedie del verso ricercata» (Minturno 1564: 323-324), cfr. sul tema A-frifo (2001: 79).

²⁵⁶ Ipotesi non inverosimile, nel caso specifico del Minturno, alla luce dello stretto contatto tra quest'ultimo e Maria de Cardona, corrispondente dell'autrice nella *lettera* 2 di questo canzoniere (cfr. il *commento* ivi).

²⁵⁷ C I.

²⁵⁸ VIII 1-12.

«Questi di lei cotanto alto parlando ,
scemò la gloria de' più rari ingegni»²⁵⁹.

E sempre a C (preceduto in alcuni casi da B) si ascrive un notevole incremento di alcuni giochi allitterativi, tra i quali varrà la pena di evidenziare quello della *m*, del quale già il Cinzio sottolineava la *gravitas*²⁶⁰ e che spesso, forse non casualmente, si combina alle vocali 'gravi'

*ma, con l'alma magnanima e virile,
premendo ambe col piè del suo bel vero,*
14 seguite l'alta ed onorata *impresa*²⁶¹.

Padre, per quell'amor che mi creasti,
fammi almen degna entrar sotto la mensa
11 *della tua grande ed ammirabil cena,*

ove cadendo alcun *frammento* basti
al viver mio, qual corre a morte e pena,
14 se nol sostien la tua pietate *immensa*²⁶².

Il fenomeno può talvolta spingersi a esiti 'concettosi' o a virtuosismi fonici, in genere legati a momenti di forte enfasi elogiativa o di forte *pathos* emotivo, come nei seguenti alcuni casi

*Ogni meravigliosa meraviglia
restò ammirata allora oltra misura,*
quando il parto gentil, ch'ogn'altro oscura,
8 vide, e quel bel ch'a null'altro assimiglia²⁶³.

e sì degno è l'oggetto ond'io mi lodo
sopr'ogni donna al mondo, e 'l suo splendore
di virtù, di beltà, gloria ed onore
8 *ch'ancor con le mie man proprie m'annodo*²⁶⁴.

²⁵⁹ LXXVI 9-11.

²⁶⁰ «Nelle cose degli affetti gravi sono di gran forza le voci che hanno in sé la *m*, come si vede nel verso del primo sonetto: *Di me medesimo meco mi vergono*; e il sonetto *Mentre che il cor dagli amorosi vermi*. Il quale non senza cagione fu scelto da monsignore Bembo, per paragone di dolce e affettuosa gravità» (Giraldi Cinzio 1554: 140). Il Cinzio risulta peraltro destinatario di un sonetto stampato nell'edizione A, di un anno successiva ai *Discorsi* (cfr. la *Descrizione dei testimoni*).

²⁶¹ XII 12-14. Il corsivo è aggiunto.

²⁶² LXI 9-14. Il corsivo è aggiunto.

²⁶³ LXXIII 5-8.

²⁶⁴ IX 5-8. Il corsivo è aggiunto.

Poi sopra il *lembo*, e' suoi begli occhi spenti,
e la bocca onde uscian note sì chiare,
versa d'immenso duol lagrime amare,
fin che di questa spoglia i' mi *disarme*
114 e dolce l'oda e lieto a sé *chiamarme*²⁶⁵.

I giochi fonici che pongono in contrasto combinazioni di suoni gravi hanno talvolta delle mire 'fonosimboliche', come accade nel seguente caso, in cui la densa fonicità dell'attacco, che vede come suono-*clef* la vibrante, prende avvio dall'ideaguida dell'orrore generato dalle tenebre notturne

Copri pur quanto sai di nebbie ed *ombra*
e di tenebre oscure, atre e d'orrori,
al sole, umida Notte, i suo' splendori,
4 e il volto tutto della terra adombra²⁶⁶;

L'apostrofe alla notte, replicata nel sonetto XV, rispecchia inoltre una tendenza generale dell'ultimo canzoniere, il quale vede addensarsi le allusioni a paesaggi notturni, all'origine di quella che Baldacci definì atmosfera «di colorismo cupo»²⁶⁷, nonché l'uso di toni scuri e malinconici²⁶⁸, in linea con un linguaggio generalmente associato in particolare a Della Casa e al Michelangelo 'notturno'²⁶⁹, ascrivibile a una 'maniera' coeva al lavoro di revisione che interessa l'ultimo canzoniere.

Sul piano lessicale, rispetto al quale è stata già segnalata la particolare inventiva 'semantica' dell'autrice, si riscontra, anche al livello che potremmo definire 'fonico-semantico', l'accostamento di lemmi e forme paronomastiche avente spesso come esito l'*aequivocatio*, come mostrano i seguenti casi presenti soltanto in B e in C

voi, *Chiariti, chiarissimo e divino*
giorno, destando le mie stanche voglie,
fate che di cantar sempre m'invoglie

²⁶⁵ XLV 110-114. Il corsivo è aggiunto.

²⁶⁶ XV 1-4. Il corsivo è aggiunto. Si verifica in questo caso l'allineamento tra sibilante e vibrante, le «due consonanti in assoluto più aspre e magnifiche» (Afriso 2001: 80), chiuso da un raddoppiamento di quest'ultima. Eco del medesimo artificio si riscontra nel sonetto che apre la parte in morte di B e C, in cui l'«orrore» trova particolare ragion d'essere nel contesto di lutto e desolazione dell'amante (XLI 3-4: «ohimè qual m'ha lasciata innanzi sera / *fra quest'ombre mortali, orride e sole!*»), il corsivo è aggiunto).

²⁶⁷ Baldacci (1953: 60).

²⁶⁸ Cfr. XXVI 1-4: «Sonno, che mosso a gran pietà del mio / grave interno languir, benigno e grato, / la bella imagin del mio Sole amato / mostrato m'hai nel tuo più fondo oblio»; XXIX 9-11: «però che senza voi, mia speme altera, / son qual corpo senz'alma, o senza luce / stella, o notte qui fredda, orrida e nera»; LXIII 13-14: «in Te, somma bontà, dando virtute / a quest'egre mortal mie luci impure»; XXXIII 1-4: «Mentre al balcon sovrano egra e dolente, / col volto ombrato d'ampio, oscuro velo, / piena d'immenso, inusitato gelo, / stava Latona al suo bel Sole assente»; XXV 5-8: «E quegli orridi nubi e così neri / là 've più 'l tempo rior par che si accogli, / sembran li spessi miei gravi cordogli / contra ad ogni mia pace empî guerrieri».

²⁶⁹ Cfr., per il Della Casa 'notturno' e la sua fortuna nel Cinquecento, Carrai (1990) e, per Michelangelo, Gandolfo (1978: 113-158).

8 vostre chiare virtù, a cui m'inchino²⁷⁰.

ch'io dentro a l'alma vivo e bello parmi
scolpir mio dolce ben con vivi ardori,
e come reverente ivi *l'onori*

8 *mostrarli* in puri, affettüosi carmi²⁷¹.

Gli esempi evidenziati consentono inoltre di notare la presenza pervasiva dell'*enjambement*, l'artificio metrico prevalente nel canzoniere e figura-chiave della *gravitas*²⁷². Ad esso si affiancano, spesso in maniera concomitante, i vari artifici sintattici miranti a un particolare 'straniamento' espressivo, quali iperbati, epifrasi e anastrofi, talvolta combinati in complesse sinchisi. Tali espedienti, per i quali già Mengaldo evidenziava la peculiarità dello stile matrainiano ricollegandolo a quello dei lirici del Quattrocento²⁷³, risultano non il semplice frutto di una ingenuità 'popolare', ma il punto di approdo di una ricerca stilistica che Baldacci aveva già racchiuso nella efficace etichetta dell'*'incedere coturnato'*²⁷⁴. Eloquente, in tal senso, il procedimento di *variatio* che ha interessato l'ultima terzina del sonetto XXXIII, il quale rivela la ricerca deliberata di uno stile 'franto' e sintatticamente alterato rispetto alla versione precedente inclusa in DR, edizione antologica di un anno successiva ad A²⁷⁵.

ond'ora è 'l sol da' vostri raggi vinto,
che sempre lieta mostran primavera,

14 e per cui chiara in me luce si trova.

Le alterazioni sintattiche riscontrabili rispetto alla precedente versione del testo non sembrano rispondere a ragioni diverse da quella di una mera volontà di enfasi, la quale è ottenuta tanto dall'anastrofe «lieta mostran», quando il testo di DR presentava invece un ordine sintattico più vicino a quello canonico («che sempre mostran lieta primavera»), quanto dall'iperbato del v. 14, che incastona al centro esatto del verso «in me», frangendo il sintagma «chiara luce» e avendo quindi come effetto la sensibile alterazione del precedente, e senz'altro più lineare, «e per voi chiara luce in me si trova».

Le inarcature sintagmatiche e sintattiche forti, spesso, come si è visto, sono orientate alla *mise en relief* di alcuni concetti, così come alla creazione di costrutti 'gravemente' sospesi. In questo contesto spesso assume particolare forza espressiva

²⁷⁰ LXXXIII. Il corsivo è aggiunto.

²⁷¹ X 5-8. Il corsivo è aggiunto.

²⁷² Già Tasso rimarcava come all'origine della «magnificenza» di un componimento vi fossero proprio i «rompimenti di versi» (Tasso 1959: 399). Tale concezione non sembra troppo distante dai presupposti che orientano i temi e lo stile del canzoniere C.

²⁷³ Mengaldo (1962: 448).

²⁷⁴ Baldacci (1957: 498).

²⁷⁵ La stampa risale infatti al 1556 (si veda DR nella *Descrizione dei testimoni*).

l'artificio della *retardatio*, corollario dell'*enjambement* e del «periodo lungo»²⁷⁶ di cui si ha un particolare esempio nel sonetto LVIII, presente soltanto in B e in C

Da Dio concetta nell'eterna Mente
fosti, e d'immense grazie alte adornata,
Anima bella, e tal fosti formata,
4 ch'assembri al sommo tuo Fattore ardente;

qual di fiamma purissima e lucente
ti cinse, e di terrena ombra velata
ti fece poi, di cui tutta ingombrata
8 ti stai (ben ch'a bell'opre atta e possente)

dove, immersa la vista in queste oscure
tenebre sensitive, erri e vaneggi
11 né te stessa o 'l tuo bene unqua rimembri.

Marcando la serie di gesti che sottostanno all'atto creativo, l'*enjambement* e le alterazioni sintattiche sembrano avere un valore 'mimetico': il tempo della creazione trova infatti un suo 'doppio' nel tempo sintattico e nel ritmo del testo. In questo contesto, particolare significato assume, all'apice di una sorta di *climax* del processo creazionistico, la posizione in *rejet* di «ti stai» (v. 8), la cui *retardatio* diviene cifra dell'intrappolamento e della fissità dell'anima nel carcere terreno e corporale, uno dei temi centrali del canzoniere.

Gli esempi visti rivelano quindi una tendenza che difficilmente può ascriversi a un'ingenua eccentricità personale, ma, al contrario, si configura più che altro come risultato di una ricerca coerente con le ambizioni culturali dell'autrice e con le magniloquenti volontà 'celebrative', a più livelli, del libro²⁷⁷. Questi due elementi, come si è notato nell'*excursus* dei testi che lo compongono, risultano notevolmente enfatizzati in quest'ultimo canzoniere, in cui la modalità encomiastica prevale su quella 'narrativa' della vicenda amorosa. L'edizione C, dunque, anche per alcuni caratteri stilistici, oltre che tematici e strutturali, diviene testimone di una 'maniera' collocabile 'ai margini' del Classicismo cinquecentesco e dunque non aliena dalle poetiche più à la page nell'ultimo scorcio del secolo.

²⁷⁶ Cfr. Taddeo (1974: 233-238).

²⁷⁷ «Infine, ad arricchire il quadro, si aggiunge la comparsa di arditezze lessicali, sempre estranee al petrarchismo più ortodosso, ma stavolta anche esenti dal sospetto di involontaria popolarità, e da ascrivere, se mai, alle ambizioni culturali dell'autrice [...] in sintonia con il valore celebrativo del libro» (Rabitti 1989: CXVII-CXVIII).

7. Il commento ai testi: alcune coordinate.

La scelta di commentare l'ultima edizione delle *Lettere e rime* di Chiara Matraini risponde principalmente alla volontà di seguire più da vicino un *iter* compositivo che ha pochi analoghi nella nostra storia letteraria. Come notava Romei, nella sua recensione all'edizione critica approntata da Giovanna Rabitti

Di pochi scrittori – e quasi soltanto i sommi: Ariosto, Bembo, Castiglione, Tasso – è possibile percorrere la storia interna dell'opera letteraria, conservata in documenti accessibili. Una così rara fortuna è toccata alla poetessa lucchese Chiara Matraini, voce degnissima – e per qualche verso singolare – del petrarchismo post-bembesco, ma certo dignitosamente lontana dai vertici che si sono appena indicati. La scrittrice stessa si è presa cura di fissare le tre tappe fondamentali della storia del suo canzoniere, consegnandole alle sole tre stampe finora effettuate, tutte in vita e sotto il suo personale controllo [...] Grazie all'ottima edizione critica procurata da Giovanna Rabitti è ora possibile a tutti rivisitare quel percorso²⁷⁸.

Il lavoro di Rabitti partiva infatti da un presupposto fondamentale, ovvero quello di una tradizione testuale che rendeva opportuno un «rispetto sostanziale delle tre stampe»²⁷⁹ e che quindi induceva a riprodurre i vari stadi compositivi dell'opera. L'editrice rispondeva a questa esigenza pubblicando integralmente la stampa di A e di C e ponendo in apparato a quest'ultima le varianti di B (oltre a quelle delle varie versioni precedenti ed esterne ai canzonieri, anche manoscritte, come dettagliato nella *Descrizione dei testimoni*). I componimenti di questa seconda edizione non confluirono in quella finale trovavano invece una loro collocazione in un'apposita appendice. I presupposti critici che hanno guidato il lavoro di Rabitti si ripropongono come legittimi anche in questa sede. Sebbene sia qui posta a testo l'edizione del canzoniere che attesta l'ultima volontà dell'autrice, non si elude, di fatto, la specificità della sua lunga parabola compositiva che vede un continuo lavoro di revisioni e ripensamenti da A a C. Per questa ragione, partendo dalla collocazione in apparato di tutte le varianti dei testimoni a stampa e manoscritti (nessuno autografo) della tradizione, il commento al testo si propone di dare ragione di tale specificità dell'opera dell'autrice, tenendo conto anche della profondità 'diacronica' e dell'«archeologia» testuale che si celano dietro C.

L'«analisi» ermeneutica prende quindi le mosse da una «sintesi»²⁸⁰ consegnata dall'autrice nella stampa del 1597, punto di approdo di un lavoro iniziato quasi mezzo secolo prima. Al «sistema» del canzoniere e dell'opera nella sua globalità, in cui lettere, rime e prosa devozionale spesso sembrano richiamarsi a distanza, si associa un doppio livello di lettura – in costante dialettica con il livello della specificità

²⁷⁸ Romei (1991: 179).

²⁷⁹ Rabitti (1989: CXXXIX).

²⁸⁰ Segre (1992: 4).

dell'autore²⁸¹ – derivante dal contesto più ampio in cui l'opera si inserisce, ovvero quello del codice petrarchista. Tale categoria, sebbene approssimativa e discutibile nella sua 'monoliticità', risulta tuttavia un punto di riferimento imprescindibile per l'individuazione del 'lessico' di riferimento dell'autrice. Questo doppio livello ermeneutico traccia quindi i binari fondamentali lungo i quali si dipana il lavoro interpretativo e di esplicitazione delle fonti²⁸². Tra queste, al modello petrarchesco e dantesco, congiuntamente alle altre esperienze trecentesche annoverabili nella cultura dell'autrice, si colloca, naturalmente, la 'libreria' cinquecentesca, per la quale vengono privilegiate le letture, le riprese e le interdiscorsività ritenute più pertinenti o più verosimilmente vicine alla stessa. Si evidenziano, inoltre, i luoghi paralleli dell'opera matrainiana, con cui si intende non solo il 'sistema' del e 'dei' canzonieri (incluse le versioni inedite dei singoli testi), ma anche la serie di intertestualità e interdiscorsività riscontrabili nella 'scrivania parallela' della prosa filosofica e devozionale, le quale spesso funge da utile luogo di «autocommento e autostoricizzazione»²⁸³.

Una differenziazione risulta inoltre necessaria relativamente alla doppia struttura del canzoniere C, vale a dire la sua divisione in *Lettere* e *Rime*. Il commento non può prescindere dalla costitutiva differenza tra la poesia, organizzata e riconoscibile come «sistema», e la prosa, il cui *proprium* è appunto la «policentricità, la pluritematicità [...] e la pluriverbalità»²⁸⁴, per cui diviene impossibile qualunque *reductio ad unum*. Per tali ragioni, al netto di una costante attenzione al 'collegamento' di temi, motivi e riscritture che pongono in comunicazione le due parti del canzoniere, gli aspetti formali e stilistici vengono privilegiati nel commento ai componimenti in versi, in quanto ritenuti la base di una «razionalizzazione»²⁸⁵ utile a dare conto della specificità dell'autrice, mentre per le lettere è preferita una contestualizzazione storico-geografica, con ipotesi di datazione, analisi tematica ed esplicitazione delle fonti, che siano esse le stesse opere dell'autrice o quelle delle *acutoritates* chiamate in causa.

Il commento si misura, oltre che con quello testuale, anche con gli altri orizzonti che gli sono propri²⁸⁶, ovvero quello degli altri commentatori, che esplicita in caso di osservazioni attribuibili a studi precedenti, talvolta ponendole in discussione, e dei destinatari, che individua in un pubblico sufficientemente addentrato nelle questioni della lirica del Rinascimento. «E a chi si ispirerà quell'autore secondo che è il com-

²⁸¹ Cfr. Martignoni (2015: 10). Gli atti in cui il contributo si inserisce rivelano una rinnovata attenzione verso la pratica del commento presso la comunità scientifica, come dimostra il convegno tenutosi nel 2014 presso l'Università per Stranieri di Siena (*La pratica del commento*, 14-16 ottobre 2014), replicato, con un secondo appuntamento, nel 2016 (*La pratica del commento 2*, 8-10 novembre 2016) e con un terzo nel 2018 (*La pratica del commento 3, Il canone: esclusioni e inclusioni*, 7-9 novembre 2018).

²⁸² «Il circolo ermeneutico "puntualità e sistema" è ancora metodo preciso di gerarchizzazione delle fonti possibili, dunque di messa a fuoco della fonte più probabile non solo, appunto, per l'economia della tranches di testo in questione, ma anche per la pertinenza strutturale di questa nel sistema-testo» (Afribo 2009: 182).

²⁸³ Segre (1992: 6).

²⁸⁴ De Robertis (1992: 175-176).

²⁸⁵ Mengaldo (2001: 8)

²⁸⁶ Cataldi (2015: 6-7).

mentatore se non all'autore primo, se non al suo testo? Un commento, quindi, per ogni testo»²⁸⁷: con le parole di De Robertis si possono quindi sintetizzare le ragioni del presente lavoro, la cui mira essenziale è appunto quella di dare voce al testo partendo dallo specifico dell'autore. L'obiettivo è quello di dare ragione delle motivazioni culturali e biografiche e delle stratificazioni redazionali che sono alla base di un testo che rende visibile non solo un percorso intellettuale in cui la cultura classica dialoga con i dettami controriformistici, ma anche un *iter* editoriale di fatto unico, che fa delle *Lettere e rime* un 'caso' del tutto singolare nel panorama cinquecentesco e degno di rinnovata attenzione.

²⁸⁷ De Robertis (1992: 176).

Descrizione dei testimoni

La storia dell'interesse filologico per le rime e le lettere di Chiara Matraini può farsi iniziare dal lavoro di Alan Bullock e Gabriella Palange, i quali in un breve saggio del 1980 mettevano in luce come, a distanza di più di venticinque anni dalla riscoperta della poetessa da parte di Luigi Baldacci (1953), non esistesse un'edizione moderna dei suoi canzonieri, dopo l'ultima edizione licenziata dall'autrice nel 1597 (cfr. stampa C, *infra*). Al lavoro preparatorio di Bullock e Palange, i primi a incaricarsi di un censimento di molti testimoni a stampa e manoscritti (nessuno autografo), si è successivamente collegato quello di Giovanna Rabitti, la quale, rifacendosi alla ricognizione dei due studiosi, ha offerto la prima edizione critica delle rime e lettere della poetessa lucchese (Matraini 1989). Di seguito si elencano i testimoni a stampa e manoscritti in cui sono tramandati, in forma integrale e parziale, i canzonieri matrainiani, alla luce del censimento Bullock-Palange (1980) e delle successive integrazioni e degli studi di Giovanna Rabitti (1989), con la discussione di alcuni aspetti ritenuti salienti per i loro collegamenti con il testo di C, qui commentato. Le acquisizioni e le notazioni di Rabitti sono qui affiancate a ulteriori osservazioni che pongono al centro, a differenza della precedente edizione critica, l'ultima versione a stampa dell'autrice.

MANOSCRITTI (parziali e non autografi)

V = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 5225

Codice cartaceo e composito (mm 222 X 155), Secc. XV, XVI e XVII, consistente in 25 fascicoli di varie dimensioni e fogli isolati, manoscritti, rilegati in quattro volumi. I quindici componimenti della Matraini qui presenti, introdotti dal titolo *Della S. Chiara Matraini*, che occupano le cc. 463r-470r, risultano trascritti, uno per facciata, da un'unica mano risalente all'ultimo ventennio del Cinquecento. La datazione proviene dal referto paleografico citato da Rabitti (1985: 226), alla quale si deve la prima rilevazione della presenza di componimenti matrainiani in questo codice, a integrazione del censimento Bullock-Palange (1980). Alla studiosa si deve inoltre lo studio e l'edizione dei quindici testi (ivi: 242-250).

Per la descrizione del codice si rimanda a De Robertis (1964: 122-125) e a Rabitti (1985: 226-227).

V₁ = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 5227

Codice cartaceo e miscellaneo del XVI secolo, in due volumi. Nella seconda parte, in un foglio non numerato tra le cc. 456 e 457, è inserito un sonetto recante l'intestazione *Chiara Matraini, M Aldo M.*, individuabile con Manuzio, così come deducibile dal contesto di dedica allo stesso destinatario di componimenti di vari autori tra i quali questo è inserito. Il testo, particolarmente vicino a uno di quelli del manfello di rime del ms V, nello specifico quello siglato V III da Rabitti, è stato recentemente individuato e integralmente edito da Mario (*Opere*: 738-739).

Una descrizione del codice e del suo contenuto è in Kristeller (1963-1997 II: 373-374) e in sintesi vi fa riferimento Griggio (1976-1977: 102).

V_p = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Patetta 392

Codice cartaceo, sec. XVI (mm. 160 x 205), composito e miscellaneo di cc. 187- (3), rilegato in cartone rosso. Sulla copertina anteriore si trova un emblema raffigurante una croce a T con un anello (forse un serpente) avvolto a metà del braccio verticale; il fondo del disegno è bianco, e vicino alla cornice (tonda) si legge il motto: «Pignora cara sui» [Virg. *Ecl.* 8, 92]. Sulla copertina posteriore appare, specularmente, un secondo emblema consistente in un corno da caccia accompagnato dal motto «Terriculum novae». Sul foglio di guardia appare la nota «Codice già Melzi, acq[uistato] in Firenze da De Marinis 17 giugno 1933», cui segue il titolo *RACCOLTA DI / DUGENTO E DODICI / POETICI / Componimenti / D'AUTORI CELEBRI / Del Secolo / DECIMOSESTO*. Le carte, numerate a matita da una mano moderna, vanno da 1 a 189. Sono state rilevate più mani, le quali coprono spazi di varia estensione. I tre sonetti della Matraini qui presenti, siglati da Rabitti rispettivamente V_p I (c. 32r), V_p II (c. 58r) e V_p III (58v), e trascritti dalla stessa mano, corrispondono rispettivamente ad A VIII, A XV e ABC I. I testi in questione sono inseriti in un gruppo di sonetti adespoti (in cui rientrava, probabilmente, la carta 32) e, inoltre, come nota Rabitti, la c. 26r, recante un sonetto di lode (*La libra, la virtù, l'alto valore*), che al v. 10 riporta il nome 'Chiara', in maiuscolo, potrebbe far pensare a una lode alla poetessa, sebbene sia impossibile una conclusione certa in merito. Al di là della maggioranza dei casi, caratterizzati dalla presenza di sonetti adespoti o semplicemente siglati, il codice contiene rime di Remigio Fiorentino, Carlo Conquinato, l'Accademico Elevato B.B., Marco Stecchini, Burchelati, Il Fermo, Pietro Portano, Benedetto Almerigo da Castelfiorentino, Gandino, Giovanni Torre, Gerolamo Cesare, Laura Lucchesini, Beaziano, Niccolò Franco, Bidello, Fra Domenico Bergamaschi, Valerio Buongioco, Niccolò Macheropio, Celio Magno, Gradenigo da Padoa, Ascanio Pignatelli e Ottaviano Maggi.

Oltre a Rabitti (1989: LXXXIV-LXXXVI), che si concentra sulla presenza matrainiana nel codice, si vedano anche Duval-Arnould *et al.* (1970 I: 84-92) e Erspamer (1983: 70). Il manoscritto, così come i precedenti, non rientra nel censimento Bullock-Palange (1980).

S = SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, I.IX.49

Rime volgari e poesie latine di varij

Codice cartaceo, composito (mm 290 x 220) del XVI secolo ex., rilegato in età moderna con due fogli di messale in pergamena come fogli di guardia. Doppia numerazione, una più antica (pp. 1-116, con un salto tra p. 14 e p. 20 e la ripetizione triplice di p. 85) e una più recente (cc. 1r-59v, senza errori), contemporanea (per via della stessa mano e della corrispondenza precisa dei richiami alle pagine secondo la numerazione più recente) all'Indice (incompleto) che compare, fuori numerazione, subito dopo il titolo, sulla prima carta. Alle cc. 16v-17r, introdotte dal titolo *Stanze di Madonna Chiara, Gentildonna lucchese*, compaiono delle stanze che poi saranno parte di A LXXIX e successivamente di B IX e C XIV. Nel manoscritto figurano liriche e scritti in prosa di Ariosto, Annibal Caro, Claudio Tolomei, Lattanzio Tolomei, Molza, Niccolò Scevola, Joh. Bernardi Roseij [...], vari, [Lettera della M. del Vasto], Giovanfranco Spannocchi, Lettera del Duca di Fiorenza Cosimo I ai Genovesi e risposta di questi, [Stanze di Marc'Antonio Placidi], il Deserto Intronato (avv. Morozzi di Genova), Il Cieco Intronato Camillo Falconetti, Latino Latini, Francesco Maio Piccolomini, Mons. Capello, Virginia Salvi, Mons. Giovanni della Casa, Tullia d'Aragona, Rosa Gio., Luigi Alamanni, Vittoria Colonna, Jacobus Griffolus, Anonimi.

Dopo le descrizioni di Bullock, in occasione dello studio delle rime di V. Colonna (Bullock 1971; 1982), e la prima segnalazione, relativamente alla Matraini, di Bullock-Palange (1980), si è soffermata sul codice Rabitti (1989: LXXXVII-LXXXIX).

N = LUCCA, Biblioteca Statale, ms. 206

Codice cartaceo in 4°, sec. XVIII, non numerato (la numerazione a matita che vi compare, per pagine, è moderna), segnatura: ms. 206. Alle pp. 3-34 aprono la raccolta le rime di Chiara Matraini, precedute dal titolo *Rime / di M. Chiara Matraini Gentil / Donna Lucchese copiate / Le migliori per non trovarne se non / pochissime, e rare Stampe / — Con — / Alcune altre di me Can.^o Giuseppe / Nobili sparse in varie / Raccolte stampate / In Lucca mia Patria / 1740*, seguite da quelle del canonico (pp. 35-115).

STAMPE

Testimonianze complete

A = RIME ET PROSE / DI MADONNA CHIA / RA MATRAINI / *Gentildonna Lucchese. / In Lucca per il Busdrago*, del MDLV.

Volume in 8°. Il frontespizio, il cui verso è bianco, reca, tra il titolo e il luogo di edizione, un ritratto di profilo della poetessa, nella cui cornice si legge: D. CHIARA: MATRAINI (per un censimento delle copie cfr. in generale Bullock-Palange 1980: 239-240; EDIT 16). Le pagine sono numerate da 3 a 143 (quaderni con registro A - I). A p. 3 comincia la lettera dedicatoria *AL MAGNIFICO M. / VINCENZO PORTICO / Dottor di leggi e patritio / Lucchese suo osser= / vandissimo*, la quale si conclude a p. 5, dove è firmata «Humilissimo servitore / Vincentio Pippi da / Villa» ed è datata «A di dieci Settembre, MDLV. in Lucca». Dopo la p. 6, bianca, sono contenute le rime (pp. 7-103); la p. 104 è bianca e alle pp. 105-113 si trova un'epistola recante la sola intitolazione di *LETTERA*, al cui interno il destinatario, appellato con la dicitura M.L., rimane tutt'ora non identificato (dai rilievi di Rabitti 1989: XL, cui seguono le osservazioni Marcheschi 2008: 137 e sgg., rimane l'incertezza sull'identità del destinatario, identificabile tanto, probabilmente, con Ludovico Domenichi, quanto con Ortensio Lando, personaggi ai quali la poetessa era in vario modo collegata). Dopo una pagina bianca (p. 114) segue, alle pp. 115-137, l'*ORATIONE DI MA / donna Chiara Matraini, in / lode dell'arte della / Guerra*. Il volume si chiude con vari sonetti di corrispondenza alle pp. 138-142: due di Lodovico Domenichi (*Io che già tanto, ancorché indegno, dissi; Chiara donna e gentil, ch'al picciol Serchio*) e uno di M. Andrea Lori (*A voi devoto ad onorar s'inchina*), uno di ognuno dei quali segue un sonetto di risposta dell'autrice; alle pp. 142-143 vi sono due sonetti dedicati dalla Matraini rispettivamente a Lodovico Dolce (*Deh, perché non ebb'io ne' miei prim'anni*) e a Giovanbattista Giraldi Cinzio (*Anima eccelsa e rara, a cui Fortuna*).

A' = RIME / DI DIVERSI SIGNORI / NAPOLITANI, E D'ALTRI / *Nuovamente raccolte / et impresse. / LIBRO SETTIMO. / CON PRIVILEGIO. / IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE' FERRARI E, / FRATELLI. MDLVI*

Volume in 8°, inserito nella celebre raccolta giolitina pubblicata in nove tomi tra il 1545 e il 1560, della quale il volume in questione costituisce il settimo tomo. Il primo quaderno, segnato con *, include il frontespizio, recante la marca tipografica dei Giolito, la lettera dedicatoria del Dolce *AL MAGNIFICO E / VALOROSO SIGNOR / MATTHEO MONTENERO / Gentilhuomo GENOVESE /*, datata «di Venetia il dì primo di Genaro 1555», data che, *more veneto (ab incarnatione)*, va interpretata come 1 gennaio 1556 (Rabitti 1989: LIII), e, infine, le liriche del Duca d'Atri e di Girolamo Acquaviva. Seguono le pp. 1-290 (quest'ultima erroneamente indicata come 190), con registro A-T (tutti quaderni). Le pp. 68-154 riportano, con il medesimo ordine di A, le sole rime di Chiara Matraini, precedute dal titolo *DI*

MADONNA / CHIARA MATRAINI, / GENTILDONNA LUCCHESSE. Gli altri autori presenti nell'antologia sono Girolamo Acquaviva, Ferrante Carafa, Matteo Montenero, Giovambattista Bernardino Belprato, Antonio Terminio, Bernardino Rota, Luigi Tansillo, Angelo di Costanzo, Conte di Montaluni, il Marchese di Laino, Lucrezia di Raimondo, Lodovico Dolce, Luigi Sances, Giovanni Antonio Serone, Giulio Cesare Caracciolo, Laura Terracina, Marcantonio Plantedio Pirrone, Isabella di Morra, Sertorio Pepe, Antonio Epicuro, Ottaviano della Ratta, Vincenzo d'Antignano di Capua, Orazio Marchese di Capua, Camillo Pellegrino, Lodovico Corfino.

B = *LETTERE / DELLA SIGNORA / CHIARA MATRAINI, / GENTILDONNA / LUCHESE, / CON LA PRIMA, E / seconda parte delle sue Rime. / Stampata in Lucca, Per Vincenti Busdraghi 1595. / Con licentia de' Sig. Superiori. / Ad istanzia di Ottaviano Guidoboni.*

Volume in 8°. Sul frontespizio, tra il titolo e il luogo di edizione, si colloca un'incisione raffigurante un timone (o ruota con borchie), nel cui bordo si legge il motto MAGNA GAUDIA EX SUMMIS MALIS §§ MALA IMMENSA EX INGENTIB[US] GAUDIIS. La scelta di questa incisione, diversa dal drago che in genere apre le stampe del Busdraghi (Ascarelli 1953: 142 e Vaccaro 1983: 109-11), sarà probabilmente da attribuirsi al cambio di gestione della stamperia, in cui nel 1594 era subentrato, come associato, il Guidoboni (Ascarelli 1953: 144). Per la storia della tipografia Busdraghi si rimanda a Matteucci (1916-17). A questa incisione, che accomuna, tra i vari esemplari, quelli presenti nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (qui descritto, segnatura Magl. 5. 8. 83) e nella Biblioteca Statale di Lucca, si alterna, in altri esemplari, tra cui quelli posseduti dalla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco e dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, un motivo floreale a forma di diamante, per cui cfr. Bullock-Palange (1980: 241). Le pagine sono numerate da 1 a 120, con un'inversione del numero alle pp. 86 e 87 che non si ripercuote sulla numerazione generale (registro A - G 6); a p. 49 si legge, per un mero errore meccanico che non influisce sulla registrazione collettiva, E in luogo di D. In apertura quattro cc. non numerate (un duerno con registro 2*) recanti una lettera di Ottaviano Guidoboni *ALLA ILLUSTRE SIG. / CHIARA DIODATA*, datata «Da Lucca alli 15 luglio 1595» e, nell'ultima, sul recto, un sonetto «Del S. Costantino Prosperi» (*Quelle virtù, che son più chiare in cielo*) e sul verso uno «Di M. Francesco Partini» (*Oltra le Gadi [sic] scorse il Grande Alcide*), entrambi in lode della poetessa. A p. 1 si ripete il titolo dell'opera e ha inizio la sezione delle lettere, che occupa le pp. 1-59. Alle pp. 60-64 seguono altri sonetti di lode e corrispondenza per e dalla poetessa: «Del Sig. Vincentio Uva» (*Chiara, non per altrui, ma per voi stessa*), «Del Sig. Agostin Rochetta» (*Cessin fra noi le maraviglie antiche*); «Del Sig. Girolamo Tanini» (*Poiché l'occhio mirar non può del volto*); «Del medesimo» (*Dal chiaro nome delle tante e tali*); «Del Sig. Tommaso Fiamminghi» (*Chiara, d'ogni virtù splendida luce*); «Al Sig. Agostino Lupi» (*Voi mentre alzando l'onorata fronte*); «Risposta del Sig. Agostino Lupi» (*Già dal bel carro d'or cadde Fetonte*); «Del Sig. Vincentio Tagliuoli» (*Chiara luce e splendor del secol nostro*). Le composizioni risultano inglobate tipograficamente nel testo, in quanto inserite dopo il titolo del-

la prima parte delle rime presente a p. 60, ovvero *LA / PRIMA, / PARTE, / delle Rime della Sig. Chiara Matraini, / Gentildonna Lucchese*, sezione che si chiude a p. 85. A p. 86 ha inizio *LA SECONDA / PARTE. / delle Rime della Sig. Chiara Matraini, / Gentildonna Lucchese*, che giunge fino a p. 119. Qui un sonetto «Del Sig. Iacomo Sacco» (*Fra le tante ricchezze e gratie tante*), a p. 118, precede quello finale della poetessa. Dopo IL FINE, a p. 119, seguono, a p. 120 un sonetto dell'autrice «Al Sig. Vincentio Busdraghi» (*Voi ch'al gran nome egual vincendo andate*) e la relativa «Risposta del Sig. Vincentio Busdraghi» (*Hor che dalle più illustre e più pregiate*). L'esemplare posseduto dalla Biblioteca Statale di Lucca reca un'interessante nota di possesso, nella pagina bianca che segue il frontespizio, ovvero «Di madona Judita Matraini», con molta probabilità la cugina di Chiara, badessa del Monastero di S. Bernardo di Pisa, a cui è dedicato *BD* (cfr. la *Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini*). In questo stesso esemplare si registra la mancanza della lettera dedicatoria del Guidoboni, ascrivibile a un guasto meccanico (Rabitti 1989: LXII).

C = LETTERE / DI MADONNA/ CHIARA MATRAINI / GENTILDONNA LUCCHESE, / con la prima, / e seconda parte delle sue Rime. / Con Una Lettera in Difesa delle Lettere, e delle Arme. / Nuovamente Stampate con licentia de' Superiori. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA, Appresso Nicolò Moretti. 1597.

Volume in 4°. Sul frontespizio, un'incisione inserita tra il titolo e il luogo di edizione raffigura una donna nuda che emerge dalle acque e regge una vela, identificabile con la Fortuna, mentre un braccio che spunta dalle nuvole, nel cielo, indica il motto NON BIS, posto sulla parte alta della figura. Questa marca tipografica, propria del Moretti (Vaccaro 1983: fig. 406) caratterizza la quasi totalità degli esemplari esistenti. Bullock e Palange (1980: 242) hanno individuato una seconda tipologia grafica negli esemplari della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna e nella Biblioteca Casanatense di Roma, caratterizzata dal disegno di una base di mattoni dalla quale si sprigiona un fuoco a forma di cono che si innalza verso una stella che brilla nel cielo. In ogni lato si colloca la personificazione di un vento che soffia sul fuoco e il tutto è racchiuso da una cornice ovale che reca il motto AD NUMEN TENDENS. Il volume consta di 68 carte numerate (duerni con registro A-R), tra le quali risulta alterata, per degli errori, la numerazione da c. 40r a c. 44r (le corrispondenze corrette sarebbero c. 36r indicata invece di 40r; c. 41r, ripetuta al posto di 42r e c. 43r ripetuta al posto di 44r.). La sezione delle lettere occupa le cc. 1r-36v, introdotta dalla medesima intitolazione del frontespizio. A c. 35r appare la dicitura *LA / PRIMA PARTE / DELLE RIME / di Madonna Chiara Matraini, / GENTILDONNA LUCCHESE*, cui seguono un sonetto di Francesco Partini (*Oltra le Gadi [sic] scorse il grande Alcide*, senza indicazione dell'autore, a differenza della stampa B) e altri «Del Signor Costantino Prosperi» (*Quelle virtù, che son più chiare in cielo*), «Del Signor Tomaso Fiamminghi» (*Chiara, d'ogni virtù splendida luce*) e «Del Signor Iacomo Sacco» (*Fra le tante ricchezze e gratie tante*), fino a c. 36r, dove è ripetuta l'intitolazione *COMINCIA LA PRIMA PARTE / delle rime di madonna Chiara Matraini / Gentildonna Lucchese*. Alle cc. 50v-68r si ha *LA SECONDA PARTE DELLE*

RIME / di Madonna Chiara Matraini, / gentildonna Lucchese. La stampa si caratterizza, come nota Rabitti (1989: LXXII), per la grande variabilità della composizione limitatamente alle carte fuori numerazione che precedono le lettere, tanto da far individuare tre raggruppamenti principali. Il primo, che comprende gli esemplari presenti nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, nella Biblioteca Universitaria di Padova, nella Biblioteca dei Girolamini di Napoli e nella Biblioteca Universitaria di Catania, in cui è presente un intero duerno non numerato, ma con registro «a», in cui, al recto della prima carta (il verso è bianco) si colloca il frontespizio, seguito, nell'intera seconda carta, da una lettera dedicatoria *AL CLARISSIMO / SIG. GIACOMO NANI / Figliuolo del Clarissimo Signor / Sebastiano* firmata da Niccolò Moretti; sul recto della terza carta si ha poi una lettera *a' lettori*, non firmata, ma attribuibile all'autrice. Tra il verso della terza carta e il recto della quarta, infine, quattro sonetti encomiastici dedicati all'autrice da Agostino Rocchetta (*Cessin fra noi le meraviglie antiche*), Vincenzo Uva (*Chiara, non per altrui, ma per voi stessa*) e Girolamo Tanini (*Poiché l'occhio mirar non può del volto e Dal chiaro nome, de le tante e tali*). Nel secondo tipo, che accomuna gli esemplari presenti nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, nella Biblioteca Civica di Verona e nella Biblioteca Universitaria di Napoli, tale duerno risulta invece mutilo della lettera dedicatoria del Moretti. Il terzo tipo, infine, si presenta mutilo non solo della lettera del Moretti, ma anche di quella dell'autrice, e reca quindi soltanto l'ultima carta, dopo il frontespizio: vi si ascrivono gli esemplari della Biblioteca Augusta di Perugia e della Biblioteca degli Intronati di Siena. In quest'ultimo è stata rinvenuta la soluzione del caso (cfr. Bullock-Palange 1980: 242 e Rabitti 1989: LXXIV), a partire da alcune note di Belisario Bulgarini, che sull'ultima carta appone una nota di acquisto datata al 1598 e, sulla quarta carta del primo duerno, in alto, specifica: «Manca il primo quartino di questo sonetto e per quel ch'io creda, anco la Dedicazione del libro in prosa, se non altro parimente». Risulta quindi chiaro, come ha dedotto Rabitti, che il testo sia giunto già mutilo al Bulgarini, tanto da poter far risalire le cause del guasto alla precarietà delle prime carte del volume, già di per sé mancanti di un riconoscimento immediato e inserite in un contesto in cui la circolazione di 'libri sciolti' era di fatto una prassi (ivi: LXXIV). Al di là delle divergenze che portano a distinguere i tre raggruppamenti di stampe, ovvero la presenza o assenza della totalità o di parte del duerno iniziale, il testo vero e proprio, ovvero quello delle lettere e delle rime, risulta inalterato, anche al livello tipografico.

Testimoni parziali a stampa

DR = *Delle / RIME / DI DIVERSI / Eccellentissimi / Autori / Nuovamente raccolte / LIBRO PRIMO. / IN LUCCA MDLVI.*

Volume in 8°, composto da 62 carte (numerate in epoca moderna a matita), più una bianca non conteggiata. Alla c. 2 si trova la lettera dedicatoria di Vincenzo Pippi da Villa *ALL'ILLUSTRISSIMA ET / ECCELLENTISS: S. DONNA ISABE- / TA MARCHE- / SANA DI MASSA*. Le cc. 14r-15r recano quattro sonetti di Tomaso Porcacchi alla Matraini (*Vide il mondo schiarir il Sole in Cielo; Luce, che 'l mondo asserenate, o luce; Non più vano pensiero, alme felici; S'io potessi col dir alzarmi in guisa*), cui segue, alle cc. 15v-16v, la RISP. DI M. CHIARA / MATRAINI A M. TO- / MASO POR- / CACCHI (*Vidi sgombrar de le mie notti il velo; O Sol del mondo, o gloriosa luce; Consacrate di gloria alta e felici; Con l'ali di virtù v'alzate in guisa*). Uno scambio tra la poetessa e il Varchi segue alle cc. 17r e 17v, A M. BENEDETTO / VARCHI M. CHIARA MATRAINI (*O d'eterna virtù divina luce*); *Risp. di M. Benede- / tto Varchi a M. Chia- / ra Matraini (Dove vana credenza a che n'adduce)*; infine, alle cc. 36r-36v, due sonetti della poetessa preceduti dal titolo di M. CHIARA MA- / TRAINI (*Quantunque indegna sia ch'a tanta altezza; Le sacre pompe e gli onorati censi*). Tra i sonetti della poetessa, solo quello di risposta al Porcacchi confluisce in B XXIII e, successivamente, in C XXXIII. Tra gli autori degli altri componimenti della raccolta figurano, nell'ordine, Lodovico Corfino, Giovanni della Casa, Lodovico Domenichi, Giambattista Gelli, Andrea Lori, Gherardo Spini e Filippo Ubaldini da Ripa. L'esemplare descritto appartiene alla Biblioteca Statale di Lucca (segnatura: Busdr. a. 24).

L = *LETTERE VOLGARI / DI DIVERSI NOBILISSIMI / HUOMINI, ET ECCEL- / LENTISSIMI INGEGNI, / scritte in diverse materie. / LIBRO TERZO, / Nuovamente mandato in luce. / Con privilegio della Illustriss. Signoria di Venetia. / MDLXIII.*

Volume in 8°, recante sul frontespizio un'ancora con delfino e la scritta ALDUS, marchio della tipografia aldina (si descrive qui l'esemplare posseduto presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, segnatura: Pal. 12.-11. 1. 2). Alle cc. 37v-38r la nota raccolta epistolare contiene una lettera della Matraini indirizzata A. M. ANNIBAL TOSCO, datata «Di Genoa MDLXII», seguita da un sonetto dedicato al medesimo, poi confluito in C LXXV. Con le medesime varianti di L, il testo comparirà anche nel IV libro di una riedizione della stessa antologia (*DELLA NUOVA SCIELTA / DI LETTERE DI DIVERSI / NOBILISSIMI UOMINI, / ET ECCELLENTISSIMI INSEgni, / Scritte in diverse materie, / Fatta da tutti i Libri sin'ora stampati, / Con un Discorso / Della comodità dello scrivere, / DI BENARDINO PINO. / IN VENETIA, MDLXXXII, pp. 58-59*). Per la tradizione più tarda del testo si rimanda a Rabitti (1989: XCIV).

F = *PRIMO VOLUME / DELLA SCIELTA / DI STANZE / Di diversi Autori Toscani, / Raccolte & nuovamente poste in luce / da M. AGOSTINO / FEREN TILLI. / Et da lui con ogni diligenza riviste / AL SIGNOR FRANCESCO / GENTILE. / Con licenza e privilegio. / In Venetia, ad istanza de' Giunti di Firenze / MDLXXI.*

Volume in 8°, di 548 pp. numerate (sesterni con segnature A6-Z6), precedute da un foglio di guardia (una pagina bianca) e un sesterno con segnature *6 [*12], non numerato, in cui sono contenuti il frontespizio (con verso bianco), la dedicatoria del Ferentilli al Gentile (*2 -[*10]) e la *TAVOLA DELLE STANZE ET DE' NOMI DI TUTTI GLI AUTORI*, che nel presente volume si contengono. Due pagine non numerate, parte dell'ultimo sesterno, chiudono il volume e contengono l'*errata corrige*. Sono qui presenti le stanze matrainiane corrispondenti ad A LIX e A LXXIX, alle pp. 412-421, introdotte, rispettivamente, dalle titolazioni *Stanze di una gentildonna lucchese* e *Stanze della medesima*. Gli altri autori della raccolta sono, secondo l'ordine della TAVOLA, Accademici Intronati (componimenti adespoti), Alessandro di Vannoccio, Antonfrancesco Grazzini, Antonfrancesco Rainerio, Antonio Barozzi (Deserto Intronato), Antonio Terminio, Bartolomeo Carli de' Piccolomini, Battista Guarino, Benedetto Varchi, Biagio Paoli Lucchese, Claudio Tolomei, Celio Magno, Fabbio Marretti, Fausto Soccini (Frastagliato Intronato), Francesco Coppetta, Fiammetta Soderini, Gentildonna Sanese, Giacomo Bonfadio, Giacomo Sellaio, Gio. Andrea Anguillara, Gio. Battista Amalteo, Gio. Battista Lapini (Fisicoso Intronato), Girolamo Bargagli (Materiale Intronato), Giovanni della Casa, Giulio Bidelli, Guglielmo Martelli, Lelio Bonsi, Lodovico Martelli, Luigi Tansillo, Macantonio Cinnuzzi (Io Scacciato Intronato), Molza, Scipione Bargagli (Accademico Acceso), Ubertino Sala, V.B., Incerto Autore. L'esemplare descritto appartiene alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (segnatura: 3. 6. 377).

Testimonianze presenti in altre opere a stampa dell'autrice

MS = *MEDITATIONI / SPIRITUALI / Di Madonna Chiara Cantarini de' Matraini / Gentildonna / Lucchese. / IN LUCCA Per Vincenti Busdraghi, 1581. / Con licentia de i Superiori. / A stantia d'Ottaviano Guidoboni.*

Volume in 8°, composto da 92 cc. numerate da 2 a 91 (quaderni con registro A - L e un duerno finale M). Alle cc. 2r-3v compare un RAGIONAMENTO / AL BENIGNO / E SAGGIO LETTORE, ovvero la premessa dell'autrice, e alle cc. 4r-92v si trova il testo dell'opera, in dodici capitoli, in cui sono inserite composizioni poetiche dell'autrice. Tra le liriche matrainiane in questione, sette sono presenti anche nei canzonieri: M I in A XCII (poi C LIX); M III in A XCIV (poi C LVII), M V in B XLVI, M VII in A XCV; M VIII in C LXIII; M XI in B LXV; M XII in C LXXXVI; M IV è invece presente anche in V. Si tratta di un libro molto raro: Matteucci (1916-17: 46) parla dell'esemplare lucchese (descritto da Rabitti, Biblioteca Feliniana, segnatura: Fondo Martini 86) come unico, ma Bullock-Palange (1980: 253-254) e Rabitti (1989: CI) segnalano almeno un'altra copia presso la Biblioteca Marciana di Venezia. Da Edit 16 emerge inoltre la presenza della stampa nella Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino-Cassino e nella Nuova biblioteca pubblica Luigi Fumi di Orvieto. Sulla copia lucchese, come nota Rabitti (Rabitti 1989: CI), figura trascritto a mano all'ultima carta, un sonetto di Lamberto Lamberti, intitolato *Sonetto in Lode di madonna Chiara Matraini (Se loco debbe aver la virtù degna)*.

BD = *BREVE DISCORSO / SOPRA LA VITA / E LAUDE DELLA / BEATISS. VERG. E MADRE / DEL FIGLIUOL DI DIO. / M. CHIARA MATRAINI, / Gentildonna Lucchese, / Con alcune annotazioni nel fine, del R. Don Giuseppe / Mozzagrugno Napoletano, Canonico / Regolare del Salvatore. / IN LUCCA Appresso Vincenzio Busdraghi, 1590. / Con licentia De' Superiori.*

Volume in 4°, con pagine numerate da 1 a 108; si riscontrano alcuni errori di numerazione, per cui si affianca alla numerazione errata quella esatta, tra parentesi: 24 (30), 31 (21), 91 (81), 92 (82), 93 (83), 94 (84). Registro A-N (tutti duerni, tranne N, che è un ternione). Prima delle pagine numerate, si hanno 7 cc. fuori numerazione e prive di registro, contenenti una lettera *ALLA VENERANDA / DONNA IUDITTA / MATRAINI, / MERITISSIMA BADESSA / Del Monasterio di San Bernardo / in Pisa*, che, come si deduce dal testo, è cugina dell'autrice; segue uno scambio di sonetti della poetessa con il canonico Mozzagrugno, ovvero «ALLA BEATISSIMA / VERGINE. / Di Don Giuseppe Mozzagrugno Napoletano, / Canonico Regolare del Salvatore» (*Madre diletta a Dio dall'antichi anni*), «RISPOSTA DELL'AUTRICE, / In lode della beatissima Vergine» (*Ecco dall'alto Ciel, da gli antichi anni*), «Del medesimo all'autrice» (*Col chiaro lume e col divin splendore*), «Risposta dell'Autrice al medesimo» (*Come dal sommo Sol, dallo splendore*); si trovano poi un sonetto di lode all'autrice con l'intestazione «Don Alessandro Bovio da Reggio Canonico / Regolare del Salvatore, sereno Acade- /mico di Roma all'Autrice» e, in-

fine, il *Proemio* dell'autrice e un madrigale della stessa (*Questo, donne, è lo specchio in cui dovete*). Il testo dell'opera va da p. 1 a p. 84, seguito, a pp. 89-108 (ma 85-104 secondo la numerazione corretta), dalle *ANNOTATIONI / NELL'OPERA / SOPRA LE GRATIE / DI MARIA VERGINE / DI MADONNA CHIARA / MATRAINI. / DI DON GIOSEPPE MOZZAGRUGNO / Napoletano, Can. Reg. del SALVATORE*. Dei componimenti di BD, il XXIII confluisce in B LXXI; BD XVI, BD XXII e BD XIX rispettivamente confluiscono in C 18**, C 18***, C 18**** (cioè nel secondo, terzo e quarto componimento di chiusura della *lettera* 18).

DS = *DIALOGHI / SPIRITUALI / DI M. CHIA MATRAINI / GENTILDONNA LUCHESE, Con una notabile narratione alla grande Acade- / mia de' Curiosi, & alcune sue Rime & Sermoni. / CON LICENTIA DE' SUPERIORI. / IN VENETIA, MDCII. / Appresso Fioravante Prati.*

Volume in 4°, di 113 pagine; le due carte iniziali sono fuori numerazione, che ha inizio dalla p. 3 (registro [A] B-P, tutti duerni). Sul recto della prima carta non numerata si ha un'immagine dell'autrice anziana (il verso è bianco) e nella seconda si trova la lettera *dedicatoria ALL'ILLUSTRISSIMA / SIGNORA / LA SIGNORA DONNA MARFISA / da Este Cibò Malespina* firmata *Di vostra Signoria illustrissima / Umile Servitrice / Chiara Matraini*. Da pagina [1] a pagina 3 si leggono tre sonetti rispettivamente di Giulio Celsi, Alessandro Caraccioli e Domenico Chiariti dedicati alla poetessa, ai quali fanno seguito, fino a p. 7, quattro sonetti di quest'ultima: *Se per voler mirar la stella mia; Spirto che spiri di quei santi odori; Alta, incomprendibile e divina; All'ombra dell'oscura, orrida morte*. Alle pp. 8-9 si ha una lettera dell'autrice *A' BENIGNI E CURIOSI / LETTORI*, cui segue il testo dei dialoghi (pp. 10-72). A pp. 73-95 si ha la *NARRATIONE / DI ALCUNE COSE I NOTABILI; / DI MADONNA CHIARA MATRAINI / Gentildonna Luchese, alla grand'Accademia, / de i Curiosi*, seguita da tre sermoni, i primi due seguiti da un sonetto e il terzo da un testo in endecasillabi sciolti (*Voi che in frate e piccioletta barca; Qual meraviglia fia, Signor, che tante; Udite il suon della più chiara tromba*), indirizzati alla medesima Accademia (pp. 96-107). Seguono, alle pp. 108-113, otto liriche della poetessa, la prima avente come incipit *Altra voce d'onor dolce e più chiara*; le successive sei sono dedicate alla Vergine (*Candido et aureo giglio; Sopr'ogn'altro eccellente; Giardin solo et eletto; Alma del sommo Sol, candida Aurora; Vergine sola eletta; Donna, anzi Dea del Ciel, ch'alla presenza*) e l'ultima, l'ottava, a Santa Chiara (*Chiara, fiamma d'Amor divino ardente*).

Stampe per musica

PR = *IL PRIMO ET SECONDO LIBRO / DE' MADRIGALI / A CINQUE ET A SEI VOCI, / DI GIOVAN LEONARDO PRIMAVERA: / Nuovamente da lui composti, & dato in luce. / In Venetia appresso Girolamo Scotto. / MDLXV*

All'interno del volume, descritto in Vogel *et al.* (1977), al n. 2273, si ha, alle pp. 11-12, il madrigale A LX (C XX), adespoto (cfr. NE).

PE = *DI FRANCESCO BONARDO PERISSONE IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI / a Quattro a Cinque & a Sei Voci, Novamente composto & dato in Luce. / ALLA NOBILISSIMA ET VIRTUOSISSIMA COMPAGNIA / DELLI SIGNORI COSTANTI. / In Venetia appresso Antonio Gardano 1565.*

Il volume, descritto in Vogel *et al.* (1977), al n. 383, include alle pp. 27-28 il madrigale A XXXIV, poi C XXI (come PO e VE, cfr. *infra*).

VE = *IL PRIMO LIBRO / DE' MADRIGALI / A CINQUE VOCI, / DI FRANCESCO VECOLI DI LUCCA / Nuovamente posti in luce. / IN VINEGIA. / APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO / MDLXXV.*

Il volume, descritto in Vogel *et al.* (1977) al n. 2839, alle pp. 16-17 contiene il madrigale A XXXIV, poi C XXI (come PE e PO, cfr. *infra*).

PO = *LE VERGINI / DI FRANCESCO PORTINARI / A SEI VOCI / CON ALCUNI MADREGALI, A CINQUE, ET A SEI, ET DUOI DIALOGHI A SETTE, / Da lui nuovamente composti, & con ogni diligentia corretti. / ALL'INVITTISSIMO IMPERATORE / MASSIMILIANO SECONDO. / IN VINEGIA, / APPRESSO GIROLAMO SCOTTO. / MDLXVIII.*

Il volume, descritto in Vogel *et al.* (1977) al n. 2254, alle pp. 25-26 contiene, adespoto, il madrigale A XXXIV, poi C XXI (cfr. VE e PE).

NE = *DI POMPONIO / NENNA DA BARI / CAVALIER DI CESARE / IL PRIMO LIBRO / De' Madrigali a Cinque voci. / Nuovamente dati in luce. / STAMPA DEL GARDANO / IN VENETIA MDCXVIII. / Appresso Bartholomeo Magni.*

Il volume, descritto in Vogel *et al.* (1977) al n. 2254, riporta, a p. 10, adespoto, il madrigale matrainiano A LX, poi C XX (cfr. PR).

1. Discussione dei testimoni

Nell'affrontare i rapporti tra i testimoni sarà opportuno partire dalle stampe A, B e C, uniche dirette espressioni della volontà dell'autrice, rispetto alle quali sarà possibile collocare il restante materiale, manoscritto (non autografo) e a stampa.

Tra gli errori caratteristici della stampa A, di cui è descritto l'esemplare della Biblioteca Statale di Lucca (segnatura: Busdr.a.18), già rintracciati da Rabitti (1989: XLI-XLIV), ci si limita in questa sede a segnalare quelli che interessano i componimenti poi confluiti nell'edizione qui commentata, ovvero quella di C (deducibili dalla *Tavola sinottica* sulla base delle rime di A collocata in *Appendice*). La prima colonna indica la forma errata, la seconda quella corretta dall'editrice. In questo, come nei successivi testimoni, il numero romano indica il numero del componimento e il numero arabo quello del verso interessato. In corsivo le parti corrette, emendate o integrate.

XXXIV	3	uadii	udii
XXXVII	1	<i>Laura</i>	<i>L'aura</i>
XXXVIII	16	<i>contraria</i>	<i>contra ria</i>
	59	<i>o</i>	<i>e</i>
	64	discorrà	disciorrà
LIX	9	<i>noi</i>	voi
	17	dà	drà
LXXII	2	Cangenua	Cangenna
LXXVIII	5	livore	livor
LXXIX	17	quanta	quanto
LXXXIV	2	sfogi	sfoghi

Tutti gli errori evidenziati scompaiono di fatto nell'edizione C, dove i medesimi componimenti risultano corretti allo stesso modo in cui è opportunamente intervenuta Rabitti per la sua edizione delle rime di A, probabilmente servendosi di questa stampa. Altro aspetto da rimarcare è la bipartizione che interessa i vari esemplari di A, tra i quali un gruppo differisce dalle restanti emissioni per delle correzioni del solo quaderno 'c', per cui Rabitti (1989: XLV-XLVI) avanzava l'ipotesi che dopo tali interventi il resto del materiale non corretto non fosse stato eliminato. Si elencano le varianti che interessano i componimenti confluiti nell'edizione qui commentata, con l'indicazione, a sinistra, del primo gruppo, cui appartengono gli esemplari della Biblioteca Statale di Lucca e della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, e, nella colonna di destra, le varianti (cioè le lezioni corrette) degli esemplari a stampa della Biblioteca Nazionale di Firenze, della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano e della Biblioteca Comunale Classense di Ravenna:

		I	II
XXVIII	22	in <i>il</i> Ciel veder si ponno	in Ciel veder si <i>pono</i>
XXXIV	3	uadii	udii
XXXV	5	<i>augel</i>	<i>Augel</i> (in C <i>augel</i> minuscolo)
XXXVI	2	<i>ed</i>	<i>et</i> (anche in C)

XXXVIII	36	<i>adalto</i>	<i>ad alto</i> (anche in C)
	60	<i>libra</i>	<i>Libra</i>
	64	<i>discorrà</i>	<i>disciorrà</i>

Anche riguardo a queste varianti, C rivelerà una direzione del testo compatibile con le correzioni che hanno interessato il fascicolo di questo ristretto gruppo di esemplari, presentando a testo la maggior parte di esse.

La composizione di questo primo canzoniere risulterà fortemente alterata nel corso del tempo, così come mostra la *Tavola sinottica* sulla base delle rime di A (cfr. *Appendice*), in cui si evidenzia quali rime (si escludono infatti la lettera e l'orazione finale, così come i sonetti di dedica, non presenti nelle altre edizioni) confluiscono nella seconda e nella terza edizione, ovvero in B e in C, e in cui è possibile, inoltre, notare che anche la loro *dispositio* risulta oggetto di notevoli mutazioni.

La stampa confluisce interamente in A¹, la quale si può considerare *descripta* di A, dal momento che con essa condivide una serie di errori, già segnalati da Rabitti (1989: LIII nota). Come già l'editrice notava, tuttavia, il rapporto tra le due stampe non è di fatto così pacifico, a dispetto della collocazione cronologica. A¹ è infatti posteriore ad A di soli tre mesi, tempo che, alla luce del complesso lavoro che è alla base degli allestimenti antologici di *corpora* così ampi di autori e testi, non esclude la possibilità di una gestazione di stampa sostanzialmente sincrona tra le rime di A e quelle di A¹. In A, inoltre, figura, tra i sonetti di dedica, uno a Lodovico Dolce (cfr. A), il quale porta a pensare alla possibilità di un contatto già ben avviato con il futuro curatore del *libro settimo* già all'altezza della prima edizione lucchese. Inoltre, tra le lettere di B (cfr. *lettera* 15 *infra*, corrispondente alla 12 di B), pubblicate solo nel 1595 ma perlopiù risalenti a un periodo anteriore, la poetessa cita tra i suoi amici Marc'Antonio Passero, con il quale mostra un chiaro collegamento editoriale (cfr. B 12, poi C 15: «avessi almeno avuto i cinque sonetti ch'a mio nome V.S., come da gli altri, furono fatti e mandati per via di messer Antonio Passero libraio»). Dopo l'edizione critica delle rime e lettere della Matraini, Rabitti è ritornata su questa edizione antologica (Rabitti 2004), sottolineando innanzitutto la sproporzione del tassello antologico della poetessa lucchese, la quale compare, a differenza degli altri autori presenti, con un intero canzoniere, ma anche il fondamentale apporto, per questa particolare operazione editoriale, di figure come quella di Marc'Antonio Passero, libraio napoletano, che fornì al Dolce i testi per l'antologia, come si deduce dalla lettera che precede il *Libro settimo*. Nell'intreccio tra quest'ultimo e Lodovico Domenichi, il *manager* culturale della Matraini, secondo una prassi già verificatasi per le *Prime rime* di Laura Terracina (1548), il cui debutto risulta siglato dalla dedicatoria del Domenichi che ringrazia appunto il libraio, siede probabilmente la chiave di volta della presenza di A in questa antologia veneziana (Rabitti 2004: 171), la quale sembra spiegarsi con una finalità prevalentemente promozionale. La lettera di Pippi da Villa di A, inoltre, la quale evidenzia la riluttanza dell'autrice alla pubblicazione lucchese del 1555 (p. 4: «E se bene non fu intenzione di chi le compose (persuadendola a ciò la sua molta modestia) ch'elle uscissero in luce, nondimeno mi è parso d'errare gran fatto a vederle stampate»), è considerata da Rabitti (1989: LIV-LV) come prova di un lavoro parallelo per le due edizioni, o quanto meno di un intervento sulla *plaque* poi inviata al Passero che motiverebbe anche alcune varianti

di questa seconda edizione, le quali risulterebbero attribuibili alla poetessa o al confronto con materiale di collazione (cfr. A LV 3, in cui «se io no» diviene «sentono»).

Tra le correzioni presenti in A¹ relative ai componimenti poi confluiti nell'edizione C si hanno

		A	A ¹
XXVIII	22	in <i>il</i> Ciel	in Ciel
	23	sono	<i>sonno</i>
XXXIV	3	uadii	udii
XXXVIII	64	discorrà	disciorrà
LXXVIII	5	livore	livor
LXXIX	17	quanta	quanto

Tutti i casi considerati, seppur compatibili con un'operazione tipografica, risultano in linea con la volontà dell'autrice, in quanto le medesime forme corrette di A¹ si ritrovano identiche nei luoghi corrispondenti di C. A queste si aggiungono delle correzioni senz'altro non attribuibili all'autrice, tra cui merita di essere segnalata quella duplice del sonetto proemiale

		A	A ¹
I	2	d'amor sola	d'amor solo
	12	scusimi	scusimmi

Qui si può notare come il curatore abbia oltrepassato i limiti della correttezza ortografica, come già nota Rabitti, intervenendo su forme «meno scontate» (Rabitti 1989: LVII): nel primo caso modificando l'accordo del nome al maschile con «amor» che lo precede, invece che con l'io femminile dell'autrice, e, nel secondo caso, portando il verbo al plurale all'interno di un verso concordato *ad sensum* («scusimi appo ciascun si caste tempre»). Un conforto, in tal senso, giunge dal modello del sonetto, ovvero il proemio delle *Amorose* di Vittoria Colonna, all'interno del quale si ha l'espressione analoga, al singolare, «mi scusi appo ciascun», al v. 10 (cfr. *introduzione e commento* al sonetto I).

Alcune correzioni saranno poi da imputarsi a motivazioni linguistiche, miranti a un'omologazione ai dettami bembiani

		A	A ¹
VI	3	uscivon	uscivan
	6	destòmi	destommi
XXXVIII	56	scaccin	scaccian
LXXIV	5	esempio	esempio
LXXXII	137	sagrato	sacrato
LXXXIV	4	longe	lungi
	10	forsi	forse

Premessa necessaria per la discussione di questo tipo di interventi è che nella filologia delle opere a stampa molte delle correzioni grafiche, giudicabili in apparenza come varianti d'autore, sono invece molto spesso da imputare alla prassi correttoria in uso presso gran parte delle tipografie del tempo (cfr. almeno Trovato 1991, Bal-

duino 1989: 374-377 e Quondam 1982: 187). Nel caso specifico, molti degli interventi attribuibili al curatore, ovvero il Dolce, in particolare VI 3 e LXXXIV 4 e 10, risultano recepitati nell'edizione C; inoltre, la forma «destommi» non confluirà nell'ultima edizione, ma la sua 'influenza' sarà percepibile dal fatto che al suo posto ricorrerà la forma «mostrommi» (cfr. C II 7), con analoga geminazione della nasale. L'accettazione dell'ipotesi che tali correzioni siano da imputare al curatore, e quindi da ascrivere a una pertinenza tipografica, implica, al contempo, la necessità di considerare che la poetessa tornasse sulle sue rime spesso partendo proprio da queste forme 'epurate' e percepite come più corrette. I fenomeni considerati, tuttavia, sfuggono ad ogni sistematicità, dal momento che alcune lezioni, epurate per A¹ (XXXVIII 56 e LXXIV 5), mantengono, una volta confluite in C, la forma di A (nel caso di XXXVIII 56 la forma «scaccian» farebbe pensare più a un errore che a una correzione, visto il contesto di imperativi, «tornin» e «drizzin», ai vv. 55 e 57, che precedono e seguono il verbo) e che, inoltre, forme qui considerate come 'epurate' in senso bembiano convivevano già in A con la rispettiva forma 'corretta' da attribuire all'autrice: ne è un esempio «sagrato» in LXXXII 137 della stampa A, corretto in «sacrato» nella stampa A¹, quando in realtà già in A LXVI 21 si riscontra la presenza di «sacrato». Ultimo, il caso di LXXIV 5 (in A «esempio»), il quale, seppur corretto in A¹ nella variante scempia, rimane intatto, ovvero nella forma geminata, in B e C, dimostrando come molto spesso le anomalie rispetto al canone abbiano un conforto dalla tradizione, in questo caso nei *Triumphs* petrarcheschi, dove la forma con sibilante geminata compare due volte (*Tr. Pudicitiae* 4; *Tr. Famae* II 47).

Incerta pare inoltre l'attribuzione di quelle che Rabitti ha classificato varianti di A¹, relativamente ai componimenti confluiti in C, dal momento che le forme di A si ritrovano immutate nei luoghi corrispondenti di C, che quindi non avrebbe recepito tali modifiche di A¹, o le avrebbe rimosse per tornare alle lezioni precedenti

		A	A ¹
XX	13	desir	desio
LXXII	7	ogn'altro	ogn'altra

Al di là di questa ipotesi, è da considerare la possibilità che si tratti di interventi pseudo-correttori del curatore di A¹. Nel secondo caso, in particolare, si può notare un passaggio di genere, compatibile con il contesto femminile del sonetto, avente una destinataria femminile sulla cui figlia è incentrata la lode («quando il parto gentil ch'ogn'altro oscura»), in linea con quanto notato per il v. 2 del sonetto I, appunto parte delle pseudo-correzioni elencate da Rabitti. Ultima ipotesi potrebbe essere quella di un semplice errore, analogamente con quanto accade per I 8, caso annoverato tra gli errori caratteristici di A¹. Tra questi ultimi, discussi da Rabitti (1989: LIX), quelli presenti nei componimenti poi confluiti in C risultano confermati dalla presenza, in quest'ultima stampa, delle rispettive forme corrette, ovvero corrispondenti ad A

		A	A ¹
I	8	altro	altra
XX	11	beata	beato
LXXXII	82	sole	solì

Uno *status* particolare è qui detenuto dal primo caso, il quale risulta compatibile, come si è notato, con un'erronea *interpretatio* del curatore consistente nel passaggio al femminile dell'aggettivo posto in un punto non molto perspicuo del testo proemiale («vins'egli ogn'altra, ond'io sì chiara andai»), la quale, sebbene non risulti inaccettabile dal punto di vista del senso, dato il contesto di 'vittoria' della poetessa, non è di fatto compatibile con la volontà autoriale, dal momento che in C la forma rimane maschile; da tale punto di vista si potrebbe contemplare la possibilità che si tratti di una pseudo-correzione, al pari di LXXII 7. Per la serie di ragioni elencate, le varianti di A¹ relative ai componimenti di A confluiti in C non saranno considerate ai fini dell'apparato ai testi.

La stampa di B si differenzia in maniera cruciale da A e A¹, innanzitutto per l'aspetto strutturale, in quanto per la prima volta compare un *corpus* di 16 lettere (che in C diventeranno 18) e le rime sono divise in una prima e in una seconda parte, ma anche per ragioni numeriche, in quanto i sonetti da 99 (A) passano a 77 (cfr. la *Tavola sinottica* sulla base di B, per le lettere e le rime, in *Appendice*). Essa fa dunque blocco con C della quale attesta una versione che può definirsi provvisoria, come si vedrà. Tenendo da parte, per la scarsa rilevanza, gli errori caratteristici della stampa (Rabitti 1989: LXIII-LXV), che poi C correggerà, va rimarcato che i testi poetici dell'edizione in questione si presentano spesso con una veste grafica diversa da C, tendente maggiormente all'aferesi, al troncamento e all'elisione, senza che però si verifichino casi di alterazioni di senso o di vere e proprie varianti. Si considerino, tra i numerosissimi esempi possibili, quelli che si concentrano in B XII (poi C XIII)

	B XII	C XIII
4	<i>l' volto</i>	<i>il volto</i>
6	<i>co' suoi</i>	<i>con suoi</i>
10	<i>far a</i>	<i>fare a</i>
13	<i>mentr'avrò</i>	<i>mentre avrò</i>
14	<i>contr'a tua</i>	<i>contra tua</i>

Come si è già avuto modo di rimarcare, il problema dell'attribuzione delle correzioni, data l'assenza di autografi, rimane di difficile risoluzione, dal momento che con molta probabilità queste variazioni, pressoché sistematiche, potrebbero trovare una spiegazione, oltre che negli interventi della poetessa, anche nelle diverse stamperie di provenienza, ovvero quella lucchese di Busdraghi-Guidoboni per B e quella veneziana di Moretti per C. Di fatto, concorre all'idea di un'edizione in cui scarso dovette essere il diretto coinvolgimento della poetessa la lettera di dedica a Chiara Diodata dello stampatore che apre la stampa, su due carte non numerate (cfr. la descrizione del testimone B): «Dirò solo che, se la Sig. Chiara Matraini si è già fatta conoscere di chiara fama nelle lettere per altri suoi componimenti venuti in luce, per questi ancora (a mio giudizio) si renderà di vie più chiara. Le presenti *Rime e prose* da lei se bene composte furono nella sua giovinezza, a me non prima di ora sono venute nelle mani». Pur rivelando, con un *lapsus*, nel riferimento a «Rime e prose» (parole del titolo di A, poi ristampato in A¹, parte di un'antologia che sicuramente aveva garantito una grande circolazione al primo canzoniere), l'editore sta indiret-

tamente sottolineando la 'novità' di questo canzoniere, senz'altro profondamente diverso, per fisionomia, struttura e materiale, dal precedente (A), anch'esso lucchese, tanto da giungere ad affermare che si tratta di una raccolta inedita, fornendo un'informazione solo parzialmente vera, ma senz'altro efficace ai fini promozionali, considerando anche il subentro del nuovo stampatore alla precedente gestione Busdraghi (cfr. sul tema Rabitti 1989: XI-XII). A questo aspetto va aggiunto inoltre che l'edizione C, di due anni successiva, risulta molto vicina a questa, non solo per il titolo, ma anche per struttura e contenuto di lettere e rime, per gran parte sovrapponibili (cfr. le *Tavole sinottiche* di B e C, per le lettere e le rime, in *Appendice*). La presenza, invece, in quest'ultima edizione, di una lettera attribuibile all'autrice (cfr. C nella *Descrizione dei testimoni*) sembra confermare che l'ultima stampa non sia altro che la versione definitiva di quel lavoro intermedio e ancora provvisorio che appunto viene testimoniato da B (per i cui errori caratteristici si rinvia a Rabitti 1989: LXIII-LXV), il quale si può dunque considerare alla stregua di uscita a stampa di un lavoro *in itinere*. Tenendo presente, tuttavia, come anche riconoscono Bullock-Palange, che questo testo costituisce una «curiosità interessante» (1980: 246), così come avviene nel testo critico stabilito da Giovanna Rabitti, nell'apparato ai testi qui commentati di C sono evidenziate le varianti attestate da questa edizione intermedia, discusse, inoltre, quando opportuno, nel commento. Le *Tavole sinottiche* sulla base di B (cfr. *Appendice*) evidenziano i rapporti strutturali tra B e C, per le lettere, assenti in A, e tra B, A e C, per quanto riguarda le rime.

L'ultima stampa, ovvero C, testo base di questo commento, riporta degli errori caratteristici spesso confrontabili con le corrispondenti forme corrette presenti nelle edizioni precedenti. Se ne fornisce di seguito l'elenco riportato già da Rabitti (1989: LXXIV-LXXVI):

C 1	1	Liponieni	Lipomeni
	44	soggiunse	soggiunge
C 2	41	Puglia, contra	Puglia, andò contra
C 2*	12	esse	esso
C 5*	4	anime	anima
C 6	17	all'i	ali
	19	per tenebre	per le tenebre
C 8	24	saremmo	saremo
	92	lungameate	lungamente
	93	matrrimonio	matrimonio
C 9	12	dimenica	dimentica
	39	fallce	fallace
	43	sa	fa
C 10	59	ne può	né nessuno può
C 13*	5	quella	quello
C 13**	10	ambe e	e ambe
C 14	18	factum sit	factum est. Sit
C 16	8-9	afflitti	afflitti
C 16*	11	fremian	freniam
C 18	22-3	ciclo	cielo
C 18**	7	il	al
C I	1	contai	cantai

C II	7	di	<i>e di</i>
C XI	3	<i>nostra</i>	<i>vostra</i>
C XIV	4	<i>memorio</i>	<i>memoria</i>
	130	<i>segn'e</i>	<i>sogn'e</i>
C XVI	12	<i>effetto</i>	<i>affetto</i>
C XXI	5	<i>impegno</i>	<i>in pegno</i>
C XXIV	3	<i>ingombra</i>	<i>adombra</i>
C XXVIII	9	<i>che doglia</i>	<i>che 'n doglia</i>
C XXXIII	8	<i>Fiton</i>	<i>Piton</i>
C XLV	14	<i>passa</i>	<i>passo</i>
	22	<i>sparisse</i>	<i>sparisce</i>
C XLIX	6	<i>pianti</i>	<i>pianto</i>
C LXIV	11	<i>entrare</i>	<i>entrarve</i>
C LXVII	11	<i>noi</i>	<i>voi</i>
C LXVIII	5	<i>Mira</i>	<i>Miri</i>
C LXIX	8	<i>tiene</i>	<i>tien</i>
C LXXIV	14	<i>l'acqua loro</i>	<i>l'aspra, lunga</i>
C LXXVII	11	<i>Nobile</i>	<i>Mobile</i>
C LXXXIII	3	<i>aggiugnesce</i>	<i>aggiungesse</i>
C LXXXVI	76	<i>l'abbia</i>	<i>l'abbian</i>
	112	<i>mandare</i>	<i>mandar</i>
	119	<i>augmentando</i>	<i>argumentando</i>
	140	<i>indurati</i>	<i>indurarti</i>

Il testo di C riporta, inoltre, nella forma corretta, come si è notato descrivendo A, A' e B, le forme errate delle precedenti stampe. Due casi più ampi di errore tipografico della stampa in questione riguardano la seconda terzina del sonetto C 14* (ovvero il sonetto incluso nella lettera 14), stampata con cambio di carattere e senza separazione tra i versi; C IV 1 risulta poi erroneamente inglobato come quindicesimo verso in C III; infine, i vv. 7-8 di C XXXI mancano del tutto, probabilmente perché a fine pagina.

Venendo ai testimoni manoscritti, nessuno dei quali autografo, si considera, nell'ordine, il caso di V. Tra le liriche della silloge matrainiana qui presenti, siglate da Rabitti con una 'V' seguita da numero romano progressivo, solo quattro sono confluite in B e successivamente in C, l'edizione qui commentata: V I si ha anche in B 13** e poi in C 12** (ovvero ricompare nel secondo sonetto che chiude la lettera B 13, poi C 12); V III confluisce in B IV (poi C IV) e ha un'ulteriore versione nell'unico sonetto matrainiano presente nel testimone V1; V X confluisce in B LXXV (poi C LXXXV) e V XIII compare anche in B XXXV (poi C L). Un sonetto, V II, confluisce nelle liriche di MS, in particolare in M VIII, e i restanti dieci (*Poi che quel dolce tuo soave amore; Non farà tempo rio, destino o morte; Doria, che l'oro e gli dorati fregi; Spirto, che in Ciel fra l'anime beate; Magnanimo Signor, quantunque al vostro; Se le due rie fortune a l'altre avverse; Ecco l'alta mia luce, ecco il mio Sole; Somma luce increata, ove s'accende; Stirpe eccelsa, real, che i tronchi d'oro; Quanto l'alta Colonna il suo gran Sole*) non confluiscono in nessuna stampa. L'importanza di questi sonetti, molti dei quali encomiastici, consiste nel loro attestare uno stadio compositivo intermedio tra A e B, come ha dettagliatamente dimostrato Rabitti (1985), dando quindi ragione del periodo di apparente silenzio

che intercorre tra il 1555, anno della pubblicazione di A, e il 1595, anno dell'uscita a stampa di B. I testi non presentano errori peculiari e le varianti attestate da quelli poi confluiti in C sono, in questa sede, esplicitate in apparato e oggetto di studio, quando ritenuti salienti, nel commento ai testi. Esemplare, per la collocazione del testo rispetto alle edizioni a stampa delle rime, è quello del sonetto V I (secondo le sigle ideate da Rabitti nella prima edizione citata di tale mannello di rime), *Nulla nube di morte adombra o cela*, il quale è il secondo dei due componimenti posti in chiusura di della lettera 12 di C (numerata 13 in B)

1)

vv. 3-4

*del tuo sì caro e glorioso Duce,
né il gioir ch'a mortale occhio si cela* (C)

*che in Ciel fra le beate anime adduce
ogg'il santo gioir ch'a noi si cela* (VB)

2)

v. 9

onde se 'l suo mortal qui in terra giace (C)
ché, se 'l tronco mortal sotterra giace (VB)

v. 10

non però sua virtù s'asconde o serra (C)
non Parca ha trônco, o sasso or copre [chiude B] o serra (VB)

v. 11

ma viv'è al mondo e 'n Ciel chiara risplende (C)
di virtù il ['l B] seme, che di lui si vede (VB)

v. 14

e 'l ben che Tempo mai né Morte offende (C)
e 'l ben ch'a lui più di suo stato piace (VB)

Dai casi esposti appare evidente che V attesti senz'altro uno stadio anteriore a C. Il suo rapporto con B sarà da intendersi altresì di anteriorità, se si considerano gli esempi seguenti tratti da V III, solo per citare uno dei molti casi che vedono l'accordo di B e C contro V (e con esso V1)

v. 1

Qual imagin di gloria a' vostri altari (VV1)

Quai lampi a voi di gloria ardenti e chiari (BC)

v. 2

quai dorati fregi (VV1)
quai ghirlande o fregi (BC)

v. 3

eterni e rari pregi (VV1)
celebrati pregi (BC)

v. 4

lode a me virtudi (V) | virtute (V1)
lode sian del merto (BC)

v. 11

con le luci de l'alma intente e fisse (VV1)
col cor [core C] acceso d'alto affetto ardente (BC)

v. 14

a la lingua e a la mano onde ne scrisse (VV1)
a l'ingegno a la mano a la mia mente (BC)

Il testo si colloca dunque nel periodo intermedio tra la prima stampa, ovvero A, in cui non compare nessuna di queste rime, e B. Elementi di datazione interna concorrono a collocare queste rime nel periodo genovese della poetessa, quindi tra il 1560 e il 1562 (cfr. Rabitti 1985), a conferma della loro anteriorità rispetto alle ultime due stampe del canzoniere. Le loro varianti attestano un interessante momento intermedio della produzione dell'autrice, del quale si tiene conto in apparato ai testi.

I tre sonetti matrainiani presenti nel secondo testimone manoscritto vaticano (Vp) sono stati collocati in appendice alle rime di A nell'edizione critica approntata da Rabitti (Matraini 1989: 115-117), in quanto attestanti uno stadio compositivo antecedente rispetto alle tre stampe. Dal momento che tra questi testi soltanto quello siglato Vp III confluisce in C, costituendo una versione anteriore del sonetto proemiale, sarà il caso di evidenziare il raffronto tra questa e le tre versioni a stampa, per il quale sarà sufficiente limitarsi alla prima quartina (l'intero corredo delle varianti è evidenziato in *apparato* a I, *infra*)

Vp III (1-4)

Se in rime or dolci e or aspre cantai
de l'alma afflitta il cieco e fiero ardore,
l'infinita virtù, l'eterno onore
di quel mio vivo Sol, che tanto amai

A I (1-4)

Se lieta e verde, chiara, alta cantai
D'amor sola, e de l'alma i santi ardori,
la virtù, la beltà, gli eterni onori
di quell'alto mio Sol che tanto amai

B I (1-4)

Se lieta in verde età sola cantai
dell'interne mie fiamme i cari ardori,
la virtù, la beltà, gli eterni onori
di quell'alto mio Sol che tanto amai

C I (1-4)

Se lieta in verde età sola cantai
dell'interne mie fiamme i cari ardori,
la virtù, la beltà, gli eccelsi onori
di quell'alto mio Sol che tanto amai

Dal confronto emerge chiaramente l'antiorità dello stadio compositivo di questa versione manoscritta (siglata Vp III) rispetto a quella delle tre stampe (A, B, C), la quale rende opportuna la sua collocazione in apparato ai fini della completezza diacronica del testo.

Diversa è invece la posizione delle stanze presenti nel manoscritto siglato S. Dai seguenti esempi, in cui si confrontano alcuni versi delle ottave in questione confluite in A, B e C (si indica il numero dell'ottava, affiancato a quello del verso, per ognuna delle stampe, in quanto l'ordine delle stanze cambia)

1)

(ott. 3, v. 4) *Cercaro di cangiare il divin segno* (S)

(ott. 3, v. 4) *Cercherò di cangiare il divin segno* (A)

(ott. 6, v. 4) *Cercherò di cangiar l'alto disegno* (B-C)

2)

(ott. 5, v. 1) *desir* (S)

(ott. 5, v. 1) *desio* (A)

(ott. 7, v. 1) *desio* (B-C)

3)

(ott. 6, v. 6) *la divina* (S)

(ott. 6, v. 6) *l'infinita* (A)

(ott. 9, v. 6) *l'infinita* (B-C)

emerge che A e S sono accomunati dalla stessa lezione e separati dal successivo stadio compositivo, testimoniato dall'accordo di B e C, mentre più complessa appare la questione dei rapporti tra S e A. Considerando le differenze minime occorrenti tra i due testi, Rabitti (1989: LXXXVIII) propende per una derivazione di S da A. Effet-

tivamente, alla luce dei notevoli errori che accompagnano la trascrizione di S, ma anche del fatto che queste stanze includono cinque ottave che non compariranno in B e C, ma che erano presenti soltanto il A (come notavano Bullock-Palange 1980: 250), l'ordine di derivazione di S da A sembra confermato. Le varianti delle stanze che confluiscono in C verranno quindi riportate a testo in quest'ultimo canzoniere (nell'edizione Rabitti risultano in apparato ad A, cfr. Matraini 1989: 71-74).

Nel manoscritto siglato N sono invece presenti 39 testi della poetessa, i primi tre dei quali sono tratti da DS (DS I, *Se per voler mirar la stella mia*; DS II, *Spirto che spiri di que' santi odori*; DS IV, *Dall'ombra dell'oscura, orrida morte*) e i restanti sono invece ripresi da C (C 4*, C 12*, C 14, C 16*, C I, C IX, C XI, C XII, C XIII, C XXIII, C XXXVIII, C XXVIII, C XIV, C XXVII, C XXIX, C XXX, C XXII, C XLVI, C XLVII, C XLVIII, C LV, C LVI, C LVII, C LX, C LIX, C LXII, C LXV, C LXVII, C LXX, C LXXIV, C LXXV, C LXXVIII, C LXXXII, C LXXXV, C LXIV, C XLV). Come dimostra Rabitti (1989: XC-XCI), il manoscritto è senz'altro *descriptus* di C, anche perché, laddove esistono varianti redazionali, il Nobili sceglie sempre la lezione di quest'ultima stampa. Anche le poche varianti presenti, già segnalate da Rabitti (ivi: XCI)

		N	C
C 14*	v. 2	accolti	avvolti
C XII	v. 2	interna	eterna
C XXII	v. 29	luce	duce
	v. 60	luce	libra
C XLVIII	v. 7	vita	aita

sono spiegabili o con la somiglianza grafica di molte lezioni della stampa di C o con l'influenza del contesto: su C 14* agisce probabilmente «raccolti», al v. 3, così come in C XII risulta influente «s'interna» al v. 7. In C XXVI, al v. 26, si ha appunto «luce», che dovrà aver originato la ripetizione, e per l'ultimo caso, quello di C XLVIII, si può prendere in considerazione una *lectio faciliior*, oltre che ipotizzare l'influenza della parola-rima «vita», al v. 2. Più problematico il penultimo caso, per il quale è stata ipotizzata l'influenza di «lucido», al verso precedente (Rabitti, ivi). In quanto *descriptus* di C, il manoscritto non è considerato ai fini dell'apparato al testo.

Tra i testimoni parziali a stampa, si considerano naturalmente varianti d'autore quelle del sonetto matrainiano presente in DR (qui riportate in apparato a C XXXIII), da spiegare probabilmente con il cambio di collocazione, che da testo occasionale destinato a una raccolta antologica, lo vede confluire nel libro-canzoniere (B e C).

Discorso analogo per varianti con cui il sonetto di L si presenta, le quali giungono a interessare interi versi, qui collocate in apparato a C LXXV. Nell'introduzione allo stesso sonetto, inoltre, si riporta, per completezza, una trascrizione della lettera accompagnatoria alla versione di L.

Diverso il caso di F. I rapporti di queste stanze con A e A' sono stati già sondati da Rabitti, la quale è giunta alla condivisibile conclusione che l'esemplare deriva con più probabilità da A', antologia che ebbe maggiore diffusione rispetto alla prima stampa lucchese. A ciò concorre l'individuazione di concordanze di lezione e forma-

li, delle quali qui si segnalano quelle corrispondenti ai versi poi confluiti nelle stanze di C XIV.

	F A ¹	A
A LIX 22	<i>com 'unque</i>	<i>comunque</i>
24	velo, e	velo e

Sulla base della forma senese *inflammarei*, presente in F ma anche in S, Rabitti (1989: XCVIII-XCIX) ha inoltre avanzato l'ipotesi che entrambi gli esemplari potessero provenire da uno stesso materiale senese (forse esemplato su A¹) perduto, la quale sembra però essere smentita dalla totale divergenza degli errori di F e S. Tuttavia, dal momento che nessuno dei versi interessati da tali varianti confluisce in C, il testimone F non viene considerato in questa sede.

Tra le testimonianze presenti anche in altre opere a stampa delle autrice, si tiene conto, in apparato, delle varianti attestate nei componimenti collocati in MS e BD, antecedenti, infatti, a B e C. Del sonetto di DS I, *Se per voler mirar la stella mia*, con varianti ma privo di errori peculiari, non si tiene conto, in quanto confluito in B LXXIV, ma non in C.

Tra le stampe per musica figura PR, in cui il madrigale A LX (poi confluito in C XX) si presenta adespoto (cfr. NE). L'assenza di varianti rispetto ad A, ad esso precedente, induce a ipotizzare una diretta derivazione da questa prima stampa. Sono infine da considerare le stampe per musica siglate PE, PO e VE, le quali contengono il madrigale A XXXIV, poi confluito in C XXI. Nel primo caso non si hanno varianti rispetto ad A, che anche in questo caso deve essere verosimilmente considerato il testo di base, mentre notevole è il loro numero in PO, il quale si presenta adespoto e cassa tre versi di A (cfr. *apparato* al C XXI); VE si presenta con una veste tipografica più vicina ad PO. Le altre due stampe per musica, PR e NE, contengono invece il madrigale A LX (poi confluito in C XX), in entrambi adespoto; nel caso di PR, l'assenza di varianti rispetto ad A, ad esso precedente, induce a ipotizzare una diretta derivazione da questa prima stampa. Più problematico il caso di NE, la cui particolarità è quella di riportare alcune varianti di dubbia attribuzione

A	NE
2 ch'occhio <i>dritto</i> mortal vedesse mai	ch'occhio mortal vedesse <i>in terra</i> mai
4 <i>pura</i> neve	<i>bianca</i> neve
6-11 O [...] ritorno?	[mancanti]

La considerazione che si tratti di una stampa postuma indurrebbe a pensare a interventi successivi del musicista, in linea con una prassi consueta al tempo (cfr. Rabitti 1989: CVIII). Con tale ipotesi sarebbe in effetti spiegabile lo spostamento di un accento, nel primo caso (il secondo si potrebbe considerare un *lapsus*, relativo a un attributo parimenti consueto per la 'neve') e la cassazione di alcuni versi nel terzo, come avviene anche in PO. Per tali ragioni si escludono dall'apparato al testo le varianti in questione.

2. Nota al testo

La storia testuale dei canzonieri matrainiani, che, come si deduce dalla *Descrizione dei testimoni* (cfr. *supra*), non include la presenza di autografi, induce a considerare A, B e C quali unici testimoni della raccolta completa delle rime (e delle lettere negli ultimi due casi), ai quali si affianca A¹, stampa mancante delle prose che accompagnano i testi poetici in A e, al contempo, caratterizzata da correzioni da attribuire, come si è visto, alla fase di stampa. La particolare vicenda editoriale indurrebbe, seppur paradossalmente, a parlare di tre diverse *princeps*, vista la loro diversa composizione e la loro pubblicazione in vita dell'autrice, elemento che aveva indotto l'editrice moderna a un «rispetto sostanziale» delle tre stampe (Rabitti 1989: CXXXIX). Tra queste, un caso particolare, come si è visto dalla lettera dedicatoria del Guidoboni, è quello di B, stampa che ha tutto l'aspetto di un lavoro *in itinere*, di fatto coronato, soltanto due anni dopo, da C, la quale, seppur con delle differenze di composizione e disposizione dei testi (cfr. le *tavole sinottiche* di B e C, in *Appendice*), risulta creare un blocco unico con la precedente e, al contempo, un netto distacco da A. Lo sforzo dell'edizione Rabitti (Matraini 1989) è stato quello di restituire un testo che replicasse fedelmente la particolare storia editoriale dell'opera epistolare e in versi della poetessa. La studiosa presenta al lettore moderno l'intero *corpus* delle rime di A e C, riportando in apparato a C le varianti di A e B (oltre a quelle degli altri testimoni non facenti parte dei tre canzonieri) e includendo, inoltre, in appendice ad A, i testi di Vp, e, in appendice a C, i testi di B non confluiti nell'ultima edizione o tanto mutati da non poter essere inclusi in apparato ai testi corrispondenti. Il presente lavoro, incentrato sul commento a C, si basa invece sul testo delle rime e delle lettere di quest'ultima edizione a stampa, ritenendola frutto dell'ultima volontà dell'autrice. Tuttavia, proprio alla luce della lunghissima storia compositiva, che rende opportuno uno sforzo non solo filologico ma anche interpretativo della poetica dell'autrice e delle sue variazioni diacroniche, il testo di C, sostanzialmente immutato rispetto all'edizione Rabitti, se non per alcuni elementi di resa grafica e di punteggiatura, riporta in apparato ai testi di C le varianti di A (con riferimento alle sole rime, in quanto le lettere appaiono a partire dalla seconda edizione, ovvero B) e B. A differenza di quanto accade nell'edizione Rabitti, la quale, in caso di notevoli variazioni testuali, che talvolta interessano porzioni cospicue di alcuni componimenti, come avviene, ad esempio, per l'intera sirma del sonetto II, rimanda all'edizione A, che pubblica interamente, dal momento che è qui riprodotto il solo testo di C, tutte le varianti delle edizioni precedenti sono sempre riportate per intero in apparato e in ordine cronologico, qualora tramandate da più testimoni a stampa (sono ora collocati in apparato anche i testi precedentemente pubblicati in appendice da Rabitti in quanto notevolmente mutati, ad esempio la lettera B 16, poi C 18). Non sono riportate in apparato le esigue pseudo-correzioni di A¹, che, come si è visto nella discussione della stampa giolitina, saranno con molta probabilità da imputarsi al curatore. Oltre alle varianti dei due canzonieri a stampa completi che precedettero C (ovvero A e B), si includono in apparato, come già nell'edizione Rabitti, le varianti dei componimenti traditi da testimoni parziali a stampa. Tra questi DR, del quale si riportano

in apparato a C XXXIII le varianti di DR II, unico a confluire in C, e L, del quale, oltre a riportare in apparato a C LXXV le varianti dell'unico sonetto della poetessa presente nella stampa antologica, si offre, per completezza, la trascrizione (nell'*Introduzione al sonetto*) della lettera al Tosco che accompagna il testo. Altro caso, tra i testimoni parziali a stampa, è presentato da F: le stanze matrainiane da esso tradite, come si è visto, non hanno, limitatamente ai versi poi confluiti in C, varianti, e dunque il testimone non figura in apparato. Ancora, in apparato, si collocano le lezioni dei testi delle altre opere dell'autrice poi confluiti in C, in quanto attestati, al pari di A e B, varianti d'autore editate precedentemente alla stampa qui commentata. Tra queste, dunque, MS (MS I in apparato a C LIX, MS III apparato a C LVII, MS VIII in apparato a C LXIII e MS XII in apparato a C LXXXVI) e BD (in particolare, BD XVI, BD XXII e BD XIX rispettivamente ripresi in C 18**, C 18***, C 18****, ovvero negli ultimi tre componimenti che chiudono la lettera 18 di C). Dal momento che, come si è visto, l'altra opera filosofica dell'autrice, DS, presenta un solo sonetto confluito in B, ma non in C, essa non viene considerata per l'apparato al testo. Quanto alle stampe per musica, si segnalano in apparato a C XX le varianti di PR e NE, e, in apparato a C XXI quelle di PE PO e VE, tenendo tuttavia presente la possibilità che esse non siano da imputarsi alla poetessa ma da considerarsi, invece, adattamenti al testo musicale. Infine, quanto ai testimoni manoscritti, le varianti di V sono riportate in apparato ai testi corrispondenti (ovvero C 12**, vale a dire la seconda delle tre stanze che chiudono la lettera C 12, nonché i componimenti C IV, C LXXXV e C L), tenendo conto, per C IV, anche di quelle dell'unico sonetto di V1. In apparato confluiscono anche Vp (per la precisione il solo Vp III, riportato per intero in appendice ad A nell'edizione Rabitti, è qui richiamato, limitatamente alle varianti che attesta, in apparato a C I, in quanto unico dei tre componimenti matrainiani del testimone a confluire in quest'ultima edizione) ed S, in relazione ad alcune stanze di C XIV. Caso diverso quello di N, testimone manoscritto del XVIII secolo che riporta un testo *descriptus* di C, motivo per cui non se ne riportano le varianti in apparato al testo qui commentato. Rispetto all'edizione Rabitti, che esclude il manello di sonetti encomiastici facenti parte dell'edizione C presenti in apertura delle *Lettere* e della prima parte delle *Rime*, si è ritenuto opportuno reintegrare tali testi in appendice, congiuntamente alla lettera dello stampatore e a quella dell'autrice ai lettori, al fine di dare contezza del paratesto completo e degli scambi con i personaggi che ruotarono intorno all'autrice (cfr. l'*Appendice testuale*).

Di tutte le varianti si dà quindi nota in un apparato a una sola fascia, così strutturato:

- indicazione del verso o dei versi interessati insieme alla lezione di C (uso dei soli due punti, senza esplicitazione del passo di C, quando ad essere interessati sono uno o più versi per intero) cui seguono, dopo i due punti, le lezioni degli altri testimoni a stampa, affiancati dalla sigla corrispondente;

- nel caso di interi versi aggiunti in C si avrà un'indicazione tra parentesi quadre della parte interessata e la dicitura '[manca]' con l'indicazione del testimone precedente, mentre, nel caso in cui in C si sia verificata l'espunzione di alcune parti, queste saranno indicate, con riferimento agli altri testimoni, tra parentesi uncinate;

- nel caso in cui eventuali alterazioni di versi abbiano comportato delle variazioni nella numerazione rispetto a C, il verso corrispondente alle varianti considerate viene indicato tra parentesi a fianco a quello della sigla del testimone.

I testi di C sono trascritti dalla stampa secondo i criteri già adottati da Rabitti per l'edizione delle lettere e rime (lo stesso dicasi per le versioni precedenti, riportate limitatamente alle varianti, in apparato, o citate in sede di commento), con la quale il presente testo concorda, salvo alcune variazioni nella punteggiatura e nelle maiuscole. Analogamente si è agito per la trascrizione di testi coevi o precedenti a quelli della poetessa privi di edizioni moderne e qui citati in sede di introduzione e commento ai testi. I criteri di trascrizione, cui fanno in parte eccezione le intestazioni, le dediche e i titoli, improntati a una normalizzazione più conservativa, sono dunque i seguenti:

- distinzione tra *u* e *v*;
- scioglimento e riduzione di *&* e *et* in *e* (con mantenimento di *ed*, quando presente nelle stampe e quando funzionale alla prosodia, nelle rime, indipendentemente dalla vocale successiva); si ha il solo scioglimento di *&* in *et* nei titoli delle stampe e il mantenimento degli *et* nei passi in prosa;
- eliminazione dell'*h* etimologica e paraetimologica iniziale e interna e introduzione della stessa, ove mancante, secondo l'uso moderno nel verbo avere e nelle interiezioni;
- riduzione, nelle sole rime, dei grafemi *ph* e *th* rispettivamente a *p* e *t*, salvo il mantenimento di *th* nei nomi classicheggianti (es. *Cinthia*);
- mantenimento della *n*- davanti a *st*, in quanto parte di un nesso latineggiante;
- passaggio a *-i* della *-j* finale dei plurali di parole terminanti in *-io* (anche nella prima persona singolare dei perfetti di terza coniugazione); se atono, il gruppo *-ij* passa a *î*, segno usato anche quando le stampe recano *-i* per *-ij* (o *-ii*);
- normalizzazione di *(s)ci* e *gi* seguiti da vocale palatale, anche con l'eliminazione di quest'ultima, quando non coincidente con l'uso moderno; il *ci* è ripristinato in casi come *cieco*;
- resa con *-ss* della *x* latineggiante (es. *exemplo* = *esempio*);
- riduzione dei grafemi *-tti* e *-ti* all'uso moderno (*-zi*);
- conservazione del nesso *ci* (es. *giudicio* ecc.);
- quanto alla trascrizione delle geminate e delle scempie, si ha il mantenimento della scempia, se oggi geminata (e viceversa), quando la parola è compatibile con latinismi o pseudolatinisimi; la doppia è usata per tutte le occorrenze dei termini che nei canzonieri matrainiani appaiono almeno una volta con la consonante raddoppiata graficamente. Attestazioni come *doppo* e *robba* sono state mantenute in quanto compatibili con l'uso lucchese del tempo (Rabitti 1989: CX e CXLIV); l'impiego di *z* è adeguato all'uso moderno;
- oscillazioni come *a presso/appresso*, *sempre mai/sempremai*, si rende *giamai* con *già mai* e, in generale, si adotta la forma moderna quando non sono implicati fenomeni di fonosintassi: *al fin* (ma *al fin* se indicante 'alla fine'), *allor* (uniti anche gli altri composti con *-or*), *dipoi* (e uniti i vari composti con *-poi*); si trascrive, invece, *abbastanza* (per *a bastanza*), *accanto* (talvolta nelle stampe *a canto*), *ovvero* (per *overo*). Si distinguono inoltre *ben che*, *con ciò sia cosa che*, *fin che*, ecc. da *laonde*,

nondimeno, perché (per che se indicante 'per la qual cosa') e *poiché* (poi che quando invece il significato è 'dopo che'); *imbraccio* è scisso (*in braccio*);

- i segni diacritici (così come l'accento) sono adeguati all'uso moderno: apostrofo per diletto dell'articolo nella riduzione di dittonghi discendenti e distinzione di *e* maschile plurale da *e'* ('e i'); ripristino delle vocali in caso di elisioni dovute a incontro di vocali diverse come *dolc'aura*, *gl'occhi* (non *gl'ingombra*);

- la punteggiatura è regolarizzata secondo l'uso moderno, con introduzione della segnalazione dei discorsi diretti («») e la sostituzione delle parentesi con segni di interpunzione debole (, oppure :);

- l'uso delle maiuscole del testo è sostanzialmente rispettato; nei casi di termini o concetti evidentemente legati a personificazioni o a simbologie particolari (es. *Cielo, Sole, Amore*), in genere attestati con maiuscola, l'uso di quest'ultima è ripristinato e uniformato.

Il commento e lo studio dei testi delle *Lettere* sono collocati nelle note a piè di pagina e l'apparato delle varianti in chiusura, al fine di una più agevole presentazione dei testi in prosa (marcati da numerazione a margine). Per quanto riguarda le *Rime*, invece, lo studio si compone delle seguenti parti. Innanzitutto l'intestazione, ovvero il numero del componimento (arabo per le lettere e romano per le rime), seguito, al rigo successivo, dall'indicazione degli altri testimoni in cui il testo compare, con indicazione del relativo numero di successione. Si ha poi un'introduzione, in cui si mettono in rilievo gli aspetti tematici generali, le connessioni con la tradizione, la collocazione dei testi nel canzoniere e il confronto con la *dispositio* delle edizioni precedenti. Segue dunque il testo e, in calce, lo schema metrico, in cui, oltre alla forma metrica, si specificano lo schema rimico e il tipo di rime. Si ha poi l'apparato delle varianti. Le note di commento (che, quando ritenuto opportuno, seguono le partizioni di testo, nei componimenti lunghi) si soffermano sugli aspetti salienti dal punto di vista stilistico, retorico, linguistico (questi ultimi sono discussi caso per caso, in quanto quelli che sono spesso definibili come lucchesismi o esiti dialettali di fatto coincidono con la tradizione letteraria precedente, come riconosce anche Rabiti, 1989: CIX-CXIX) e tematico. Una parte del commento, anche limitatamente ad alcuni versi o strofe, è naturalmente dedicata a brevi parafrasi, destinate a sciogliere i nodi di un dettato spesso non perspicuo o finalizzate a specificare il significato di più termini ambigui. Le parentesi quadre talvolta qui incluse indicano aggiunte ritenute utili allo scioglimento del testo. Le note di commento mirano in particolare a evidenziare, oltre ai collegamenti con l'opera filosofico-devozionale dell'autrice o con i testi non confluiti in quest'ultima edizione, anche i debiti con la tradizione letteraria e filosofica precedente e coeva considerati più salienti o vicini alla poetessa, quando non semplicemente indicativi di determinati usi o *topoi* tematici ritenuti degni di segnalazione, in generale. Per le rime, si indicano i numeri dei componimenti con il romano maiuscolo e i versi con numero arabo; i libri (e i canti, in caso di poem, in cui le ottave sono segnalate dal maiuscoletto), e le eventuali loro parti, sono indicati dal maiuscolo, mentre le ulteriori partizioni interne sono segnalate da numeri romani minuscoli e da numeri arabi. I corsivi, quando non specificato, sono già parte del testo citato, se presenti in citazioni di testi in prosa o di studi critici; al contrario, la presenza di corsivi nella citazioni di versi, nel commento, è da ritenersi

come sottolineatura enfatica di chi scrive. Le opere di autori frequentemente citati, come Petrarca o Vittoria Colonna, sono sostituite da sigle (cfr. la tavola delle *Abbreviazioni e sigle*). Per i testi della Matraini, quanto alle opere in prosa, le sigle sono in maiuscolo tondo, per essere distinte da quelle di altri autori (MS è abbreviata in M). Quanto alle rime, la presenza del solo numero romano si riferisce, salvo diversa indicazione, all'edizione C, mentre per le altre edizioni viene di volta in volta specificata la stampa con la corrispondente sigla di abbreviazione (cfr. la *Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini*, e, per le opere non complete, i manoscritti e le stampe per la musica, la *Descrizione dei testimoni*).

Lettere

A Madonna Cangenna Lipomeni²⁸⁸*Gli dichiara il proprio senso del suo sonetto*²⁸⁹.

5 Eccovi, cara compagna, il sonetto da voi alla vostra Latona²⁹⁰ con tanta istanza
adimandato, nel quale intenderete come ella persuade se stessa a lasciare il vano
amore delle cose terrene e mortali, e volgersi alle celesti e divine contemplazioni²⁹¹.

²⁸⁸ Questa importante destinataria, amica della poetessa, dietro la quale potrebbe tuttavia nascondersi uno pseudonimo, rimane di difficile identificazione (cfr. anche Rabitti 1989: 328). Oltre a indicarla come destinataria in questa e nella *lettera* 14, la poetessa le dedica il sonetto LXXIII delle *Rime* (cfr. *infra*), già apparso in A (LXXII), edizione in cui la stessa amica, alla quale l'autrice si rivolge con l'affettuosa e intima perifrasi «fida Cangenna mia», compare in un ulteriore componimento (A LXXXVI 1-4: «S'uguale avessi al gran dolore il pianto, / o stil conforme a quel ch'in me si serra, / fida Cangenna mia, fra tanta guerra, / movre' a pietade Aletto e Radamanto»). Il figlio di Cangenna, trasfigurato nelle vesti di Filocalio, è inoltre protagonista, insieme alla poetessa, rinominata Teofila, dei dialoghi di DS (cfr. la *lettera* 14, *infra*).

²⁸⁹ L'epistola, costruita in forma di autocommento, fornisce il *logo* dell'intero libro ed è non a caso collocata in apertura della raccolta (in B era invece la seconda) e di conseguenza dell'intero canzoniere, del quale sintetizza in sostanza il messaggio generale.

²⁹⁰ Il nome di Latona costituisce una variante interessante rispetto al più usato Cinthia o Luna, in quanto la denominazione è riferita alla madre di Apollo e Diana (Ovidio, *Met.* VI, ma anche Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* XX, *De Latona Cei filia, que peperit Apollinem et Dianam* e Dante, *Purg.* XX 130-132; *Par.* X 67; XXII 139; XXIX 1). In tal senso, essa sembra porre in rilievo la doppia anima dell'*alter ego* dell'autrice: quella intellettuale, appunto rappresentata dal sole, e quella invece rivolta verso la materialità terrena, simboleggiata dalla Luna. Importante è il parallelo che tale immagine crea con la *lettera* che apre i DS, in cui analogamente l'autrice commenta un proprio sonetto a partire dallo stesso paradigma tematico (*L'Autrice ai lettori* vv. 1-4): «Dall'ombra dell'oscura, orrida morte, / uscita la mia Cinthia al suo bel sole, / Chiara più che mai torna, e come suole / il segue ovunque la sua luce apporta», così spiegato nella *lettera A' benigni e Curiosi lettori*: «Devono dunque sapere che l'Autrice ne' primi quattro versi di esso, avendosi appropriato il nome di Cinthia, cioè della luna, per alcune imitazioni e similitudini da lei prese, dice che a guisa di Cinthia [...], o vero luna, quando esce di qualche folta et oscura nube ripiglia la luce dal sole; così lei, essendo uscita dall'ombra della morte, cioè da una sua grave infermità, ritorna più che mai a farsi Chiara al suo bel sole. Il qual sole ella intende per lo studio delle buone scienze da lei lasciato per la sopradetta infermità, e l'addimanda ancor 'sole' per averli sempre illuminato la mente ad intender le cose a lei convenienti e proporzionate, aggiungendo che essa lo vuol seguire fin dove apporti la sua bellissima luce, cioè fin dove possa l'intelletto umano arrivare» (*Opere*: 665-666).

²⁹¹ Tale aspirazione costituisce una costante della poetica matrainiana, fin dagli esordi filosofici di MS, in cui la parte spirituale e quella corporea dell'autrice vengono incarnate, rispettivamente, dalla denominazione variabile di «mente», «anima», «superior porzione» e dall'io esplicitamente espresso. Spia di tale dualità del medesimo soggetto si riscontra nel bisogno che l'io narrante ha di commentare un'affermazione dell'interlocutrice dicendo «diss'io [...] come con altrui e non meco stessa parlassi» (*Opere*: 212, il corsivo è aggiunto; cfr. anche Mario, *ivi*: 160). Questo aspetto percorre l'intera opera, tanto che ricompare a strutturare i DS, in cui, sulla scorta della *Consolatio* boeziana, sopraggiunge «una mirabil Donna, di smisurata grandezza e di bellissimo aspetto, vestita di porpora e d'oro con due grandi

10

15

20

25

30

40

²⁹² ‘Nel primo cielo’, ovvero quello della luna, secondo il sistema tolemaico (cfr. Ferroni 1978: 247).

²⁹³ Il 'doppio' livello dell'io riemerge ancora una volta all'atto dell'interpretazione testuale. La figura di

²⁹⁴ La figura di Latona racchiude quindi una simbologia più complessa di quella lunare, in quanto impli-

²⁹⁵ Il commento segue la prassi dell'esegesi della Scolastica in cui l'analisi si esegue per partizioni di

Volendo per ciò dire: «Ritorna, o anima mia, dopo l'aver tenuto un tempo la luce dell'intelletto volta verso le cose basse e terrene, a rimirar con quella l'infinita bellezza del sommo divino Sole, dal quale fusti illustrata e fatta chiara sopra tutte le stelle»²⁹⁶; e seguitando la metafora, ovvero similitudine, presa, aggiunge che, sì
 45 come essa Luna è stella del primo e più basso giro di tutte le celesti sfere, così l'anima nostra è stella chiarissima del primo e più sublime giro di tutti i Cieli, cioè del Cielo empireo, ond'ella debbe a quello rivolgersi col moto suo circolare, e dalla natura sua corporea all'intellettuale pura e candida, com'era avanti che s'imbruttasse
 50 nel fango delle cose terrene²⁹⁷, per contemplare il sommo e divino Sole che quivi splende. Segue dipoi:

e con l'usato albor tuo rinovella
 il diadema d'argento che or s'imbruna.

²⁹⁶ Di fatto già in epoca classica, in particolare nella *Naturalis historia* (II 6), Plinio sottolineava tali aspetti della Luna, ora bassa sulla terra, ora elevatissima e accostata alla volta celeste, facendo riferimento proprio a Endimione, visto come l'uomo che fu il primo a conoscerla: «iam vero humilis et excelsa, et ne id quidem uno modo, sed alias admota caelo, alias contigua montibus, nunc in aquilonem elata, nunc in austros deiecta. Quae singula in ea deprehendit hominum primus Endymion; ob id amor eius fama traditur» ('ora è bassa sulla terra, ora elevatissima, e neppure in modo costante, ma talora accostata alla volta celeste, talora prossima alle montagne, ora alzata verso il nord, ora discesa a sud. Queste sue peculiarità furono scoperte da Endimione, per primo fra gli uomini: perciò la leggenda del suo amore con la luna', citazione tratta da Plinio 1982 I: 232-233). Una discussione 'spiritualizzata' del tema lunare, filtrata dal neoplatonismo ficiniano (*Theologia Platonica*, X 2), si trova in particolare nei *Dialoghi d'Amore* di Leone Ebreo, opera diffusissima in tutto il Cinquecento, fondamentale veicolo del neoplatonismo plotiniano e ficiniano ma anche efficace sintesi delle correnti mistiche e cabalistiche in voga al tempo e dei loro presupposti astrologici, la quale istituisce «una nuova gradualità che dalle bassure della concupiscenza guida l'innamorato alla visione mistica del cosmico "circulo amuroso"» (Ariani 1984: 168). Nella teoria amorosa del portoghese fondamentale è inoltre la metafora del sole come «intelletto agente» e della luna come «intelletto possibile» (Garin 1966: 600). Il riferimento alla parte superiore e inferiore della luna trova infatti una precisa trattazione nell'opera dell'Ebreo, come già ha notato Rabitti in relazione a questa epistola matrainiana (1983: 124-125): «*Sofia*: Assai m'hai detto de la somiglianza del Sole a l'intelletto divino: dimmi qualche cosa de la somiglianza che dici che ha la Luna a l'anima del mondo. *Filone*: Così come l'anima è mezzo tra l'intelletto e il corpo, ed è fatta e composta de la stabilità e unità intellettuale e de la diversità e mutazion corporea, così la Luna è il mezzo fra il Sole (simulacro de l'intelletto) e la corporea Terra. [...] La mutazion de la luce dell'anima è come quella de la Luna de la parte superiore a l'inferiore verso di noi, e al contrario [...]. E così come, quando la Luna è piena e in opposito al Sole, gli astrologi dicono che allora è in aspetto sommamente inimicabile col Sole, così, quando l'anima piglia tutta la luce che ha dell'intelletto, ne la parte inferiore verso la corporeità è in opposizione inimicabile con l'intelletto e totalmente da lui si discosta. Il contrario è quando l'anima riceve la luce dell'intelletto, da la parte superiore incorporea verso esso intelletto, e s'unisce con lui come fa la Luna col Sole ne la congiunzione. È ben vero che quella divina copulazione gli fa abbandonare le cose corporali [...] ed essendosi astratta la contemplazione e coppulazione de l'anima con l'intelletto, le cose corporali non sono provvedute né amministrate convenientemente da lei» (Leone Ebreo 2008: 178-181).

²⁹⁷ La metafora del fango è di frequente usata nelle opere meditative dell'autrice, a rappresentare tutto ciò che è corporale e materiale e che si oppone alla spiritualità e alla virtù intellettuale, a partire dall'immagine biblica della creazione (cfr. almeno MS: «Però che devi considerare che si come né fango né altra cosa vile non può imbrattare i chiari e lucidissimi raggi del sole, che similmente non può qualsivoglia umana offesa un animo temperato et una ben salda mente in alcun modo infettare [...] Deh, anima mia, che son'eglino questi vostri cadevoli e miseri corpi, se non vilissimo fango del quale essi sono stati formati?», in *Opere*: 213-214; 250).

- 55 Volendo dire: «Rinuoia col solito lume dell'intelletto il diadema d'argento, cioè l'onorata corona delle virtù²⁹⁸, verso la parte superiore, a guisa che fa la Luna quando risplende verso il Cielo. Il qual diadema al presente è oscurato per istare all'ombra dei corporei tuoi sentimenti»²⁹⁹.
- 60 Lasc'ir per terra all'ombra atra, importuna,
l'amato Endimion, cacciando quella
fera che più gli piace, e di tua stella
eterni raggi alla tua fronte aduna.
- 65 Dimostrando come ella deve lasciar andare l'amato diletto delle cose terrene all'ombra della lor vanità. Con ciò sia cosa che il piacer fallace di questo mondo, a guisa di Endimione³⁰⁰, cerca sempre di prender le fere erranti, che sono li vaghi appetiti privi in tutto della vera ragione, della quale ritrovandosi l'anima spogliata, è da lui finalmente uccisa. «E di tua stella e della tua propria luce intellettuale, che sta
70 nella più alta parte di te stessa, aduna, ovvero accumola eterni raggi alla tua celeste fronte». Ma che altro sono i raggi eterni de' quali si deve l'anima nostra far diadema e corona se non le belle e chiare virtù conoscitive? Per la qual cosa vuol dimostrare che la mente ovvero intelletto nostro si debbe servire della virtù della vera sapienza, la qual rende perfetta la sua celeste contemplazione, e la ragione si debbe servire
75 della prudenza, acciò che sappia il vero dal falso discernere, e così la fantasia della vera opinione, e la volontà della giustizia, e la potenza irascibile della forza. Di poi soggiunge:

²⁹⁸ Il discorso esegetico vira da una generica visione cosmologica a una neoplatonico-morale in cui, a partire dal riferimento alle virtù, il discorso giungerà all'identificazione tra la parte intellettuale e Dio.

²⁹⁹ Alla virtù si oppone quindi il desiderio peccaminoso, guidato dai sensi, come già l'autrice denunciava in MS, ricorrendo alla medesima definizione: «l'altre cose hanno solo una potenza appetitiva e da quella continuamente son mosse e guidate senza contrarietà alcuna a cercare il fine loro, esso uomo n'ha due: l'una delle quali è posta nella parte sua sensuale, e l'altra nella parte sua ragionevole, adimandata 'volontà' [...]. Et perciò le potenze dell'anima sua [dell'uomo] divennero tutte deboli a resistere e ralcitrare incontro agli corporei sentimenti. E così tutti gli suoi descendentis son divenuti alle contrarietà dell'appetito e combattimento delle corporee sensualità sottoposti» (*Opere*: 237).

³⁰⁰ La narrazione mitologica del pastore amante di Luna, che visse una notevole riscoperta in ambito rinascimentale (cfr. Gandolfo 1978: 43-75; Borsetto 2005), trova qui una lettura del tutto insolita. A partire dal Sannazaro e dal Cariteo, infatti, il mito sostanzialmente il sentimento dell'amante frustrato nel desiderio per l'amata-Luna, visibile appunto solo nell'illusione onirica, come accade nell'amplesso notturno del mito. A tale visione si affiancava nel Cinquecento quella vicina alle correnti ermetiche, la quale vedeva in tale amplesso l'incarnazione della morte del bacio, ovvero del legame, che, già dalla tradizione biblica (Dt 34, 5; Nm 33, 38 e Ct 1, 2), si riteneva congiungesse anima e corpo, identificati, rispettivamente, con Luna e Endimione (Delminio 1991: 158-160). Nel caso specifico, questa epistola matrainiana sembra offrire un'immagine non coincidente con nessuno dei due filoni dominanti. Endimione diviene infatti cifra del 'corpo', come nella lettura filosofica, ma tale corpo è più marcatamente connotato nella sua essenza peccaminosa, dal momento che diviene incarnazione simbolica degli appetiti sensuali. La parte intellettuale, posta al centro del discorso da un'ottica che ribalta la tradizionale 'direzione' basso-alto (propria della 'morte del bacio' e della neoplatonica *vacatio animae*), deve quindi necessariamente schivarlo. Si crea così un importante scarto nella lettura del mito rispetto alla tradizione petrarchista maschile, che invece vede in Endimione un modello di identificazione col poeta. Tale rilettura non è soltanto il frutto di un estemporaneo *divertissement* dell'autrice, né di una semplice identificazione 'di genere', ma il punto di approdo di un sistema filosoficamente motivato e fondato.

80 Volgi i begli occhi al tuo divino Sole,
proprio oggetto di te verace e degno.

85 Sì come il Sole e la Luna sono o si dicono occhi del Cielo, così la ragione e l'intelletto sono e si dimandano occhi dell'anima celeste e immortale³⁰¹. E però dice all'anima sua che con tali occhi riguardi, cioè contempli, per via dell'ammirabili e grandi operazioni di Dio la somma bontà di Esso, la divina bellezza e infinita sua sapienza, come proprio suo vero oggetto e di lei degno³⁰².

ponendo a' cervi tuoi veloci il freno.

90 Dimostra in questo verso che, sì come la luna, con la sua retta e naturale ragione volge e guida i suoi velocissimi cervi (secondo che i poeti fingono) nel corso loro e il suo chiaro e luminoso carro, che talmente ella debbe volgere e affrenare i suoi veloci desideri, i quali stanno sempre mai desti e pronti a correr precipitosamente dietro all'amato e vano piacere e alle sue finte larve e false immagini; acciò ch'ella non vada traviando dal vero e dritto camino al quale è stata indirizzata³⁰³, acciò che ascenda al suo ultimo e felicissimo fine.

100 Rompi con saldo ed onorato sdegno
ogn'empia nebbia e vil ch'oscurar vuole
il tuo lucido Ciel chiaro e sereno.

³⁰¹ Il parallelismo rende quindi chiara non solo la doppia entità Sole-Luna, insita nella figura di Latona, ma anche la corrispondenza tra l'uomo e il cosmo, in questa duplicità di anime.

³⁰² Il tema dell'avvicinamento a Dio, ovvero della *copula* divina, possibile solo nel momento in cui la ragione prevale sui sensi, simboleggiato dall'immagine astrologica dell'illuminazione lunare, è presente anche nei *Dialoghi* dell'Ebreo: «*Filone*: La mutazion de la luce de l'anima è come quella de la luna de la parte superiore a l'inferiore verso di noi, e al contrario: perché lei qualche volta si serve di tutta la luce conoscitiva, che ha l'intelletto, ne l'amministrazione de le cose corporee, restando tenebrosa totalmente da la parte superiore intellettuale, nuda di contemplazione, astratta di materia, spogliata di vera sapienza, tutta piena di sagacità e usi corporei. E così come, quando la luna è piena e in opposito al sole, e gli astrologi dicono che allora è in aspetto sommamente inimicabile col sole; così, quando l'anima piglia tutta la luce che ha dell'intelletto, ne la parte inferiore verso la corporeità è in opposizione inimicabile con l'intelletto e totalmente da lui si discosta. Il contrario è quando l'anima riceve la luce da l'intelletto, de la parte superiore incorporea verso esso intelletto, e s'unisce con lui come fa la luna col sole ne la coniunzione. È ben vero che quella divina coppulazione gli fa abbandonare le cose corporali e le cure di quelle, e resta tenebrosa come la luna da la parte inferiore verso di noi; ed essendosi astratta la contemplazione e coppulazione de l'anima con l'intelletto, le cose corporali non sono provvedute né amministrate convenientemente da lei» (Leone Ebreo 2008: 280-281). In generale, dunque, come in questa lettera, nella discussione di Filone e Sofia, nella fase di luna piena i due astri sono opposti tra loro e la Luna riflette tutta la sua luce verso il mondo inferiore; a questa situazione corrisponde nell'uomo un attaccamento agli aspetti materiali dell'esistenza (nella lettera incarnati nella figura di Endimione). La fase di luna nuova, invece, quando l'astro è in congiunzione con il Sole e mostra alla terra la parte non illuminata, corrisponde all'inclinazione dell'uomo verso l'attività contemplativa (qui raffigurata con la vicinanza al Sole), in cui egli si astraie dalla dimensione corporea (cfr. ivi: 278-281).

³⁰³ Per la forma, che sostituisce la versione precedente (ed è presente anche nelle *lettere* 11, righe 16, 80, 89 e 14, riga 10, oltre che nel sonetto LXXI 7), più usuale (cfr. *apparato*), si veda, tra le *Rime*, X 11 e *commento*.

«Rompi – dice – non con ira, la quale è un certo furore e accensione di sangue, che presto nasce e presto muore, ma con saldo, stabile e onorato sdegno, concêto a ragione, contra de' tuoi mortali e traditori nemici, che sono gli proprî sensi, offensori di te stessa. Rompi e spezza le nebbie vili ed empie, io dico le importune e oscure lor tentazioni, che vogliono ottenebrare il tuo lucido Cielo, chiaro e sereno», volendo dir l'intelletto, il quale essa dimanda Cielo per esser nella più alta e sublime parte dell'anima nostra³⁰⁴. E questo ha detto de i sensi, però che sono sola e potente cagione di ribellare tutte le nostre potenze inferiori dal governo delle superiori, e farle ricalcitrare alla ragione, facendo levar la carne contra lo spirito, per la qual cosa spesso fiate siamo trasportati per la nostra gran debolezza e mala inclinazione a far quello che non dovremmo e non far quello che saria bene. E questo è quanto che brevemente ha voluto dimostrare in questo suo sonetto, e mi vi raccomando³⁰⁵.

2 Gli: li	5 come: com'	vano: van	11 ch': che	26 giudicio: giudi-
zio	29 vera: chiara	34 come ella: come <che> ella	36 però essa Latona: però La-	
tona	42 intelletto <tuo>	43 sommo divino: sommo <e> divino	45 celesti	
sfere: sfere celesti	46 nostra: sua	sublime: sublime	46 del Cielo	empireo:
dell'empireo	48 com': come	avanti: innanzi	49 terrene: corporee	53 che:
ch'	58 de i: de'	65 lasciar: lasciare	66 il: 'l	67 di: d' prender:
prendere	li: i	68 della quale: dalla quale	70 accumola: accumula	72 e: o
73 debbe: deve	83 e si: o si	dicono: dimandano	84 tali: tal	dell': del-
le	85 somma bontà: somma <e gran> bontà	85-86 la [...] sapienza: e l'infinita sua sa-		
pienza e divina bellezza	86 proprio suo vero: suo proprio <e> vero	90 naturale: natural		
91 i: li	92 debbe: debba	92 affrenare i: costringere gli	93 desiderî: appetiti	
95 indirizzata acciò che: indirizzata perché	104 gli proprî: gli <tui> proprij	105 le		
importune e oscure: l'oscare e importune	107 sublime: soblime	108 però		
che: perché	109 inferiori: interiori	111 fiate: volte	112 dovremmo: doveremmo	

³⁰⁴ Il conflitto anima-corpo, ragione-sensi è dunque ancora una volta metaforizzato dalla dialettica alto-basso. A simboleggiare Endimione troviamo non solo il «fango delle cose terrene», ma anche l'«ombra atra» e la «nebbia», a loro volta metafore della parte concupiscibile dell'uomo. Ad analoga conclusione giunge un sonetto centrale del canzoniere (cfr. *Rime* XXXI), la cui interpretazione allegorica risulta possibile soltanto alla luce della raffigurazione mitopoietica descritta in questa lettera.

³⁰⁵ Così come in apertura, e per tutta la durata della lettera, anche in chiusura è conservata la duplicità poetessa-Latona, marcata dal discorso in terza persona quando si fa riferimento alla dea.

Alla Illustre Signora Maria Cardonia³⁰⁶

*Dimostra di quanto maggiore eccellenza siano le scienze che l'armi*³⁰⁷.

- 5 Io non so per qual mio merito, valorosa e illustre Signora, m'abbia la S.V. di
cotanto alto intelletto e profonda intelligenza giudicata, ch'io sia bastevole a po-
tere con l'armi delle mie ragioni superar quei valorosi e forti cavalieri che alla
presenza sua, alli giorni passati, con tante ornate parole in lode più dell'armi che
delle scienze ragionarono. So bene che, essendo lei molto generosa e cortese,
10 desidera ogni mio bene e ogni mia lode, nondimeno, considerando quella notabi-
le sentenza di Chilone, famosissimo saggio da tutta la Grecia reputato, la quale
ottimamente ne insegna che niuno debba già mai oltra le proprie forze tentare³⁰⁸,

³⁰⁶ La destinataria (1509-1563) era figlia di Giovanni de Cardona e Giovanna Villamarino. L'illustre famiglia catalana dalla quale la donna proveniva era tra le più importanti del regno, in quanto imparentata con gli Aragona, gli Avalos, i Colonna, gli Este, i Gonzaga, i Sanseverino, i Navarra, gli Orsino, i Resenquez e i Villamarina. Maria sposò Francesco d'Este nel 1539 e, dopo la sua morte, si dedicò all'amministrazione dei suoi feudi in Campania, con il titolo di Marchesa di Padula. Lefèvre ha sottolineato la centralità della nobildonna nella Napoli del tempo (Lefèvre 2006: 78). Tra i suoi molti estimatori si annoverano infatti Giovanni Andrea Gesualdo, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, il Tansillo, il Minturno, che la considera un punto di riferimento per le sue rime e intrattiene con lei una fitta corrispondenza, come dimostrano il settimo e l'ottavo libro delle sue lettere (Minturno 1549, in generale cfr. Greco 1995), Mario di Leo, che le dedica l'*Amor prigioniero* (Di Leo 1550), il Lando, che la include tra le autrici delle sue lettere (Lando 1548) e le dedica un panegirico (Lando 1552b), nonché Bernardo Tasso. In generale, sulla nobildonna, si rimanda a Sarli (2012) e Bellucci (2014).

³⁰⁷ Il tema della lettera ricalca, con uno scarto solo apparente, la prospettiva dell'*Orazione* che chiudeva l'edizione A (*Orazione di Madonna Chiara Matraini in lode dell'arte della guerra*), in cui l'autrice mostrava di «cimentarsi virilmente» in un tema tipicamente maschile (Rabitti 1999: 214; cfr. anche Milligan 2018). Nel ripercorrere la *laudatio* delle virtù militari con una serie di *exempla* e aneddoti desunti dalla tradizione classica, la poetessa giungeva infatti a lambire una 'zona' vicina a quella che ora sembra prevalere, cioè la lode delle scienze, ribadendo per due volte la subordinazione della virtù bellica al «supremo studio della bella e universal Filosofia» (cfr. anche Mario in *Opere*: 133 nota). Il riferimento alle 'scienze', in particolare, è una novità di quest'ultima edizione, in quanto il lemma in B (I) ricorreva con la variante 'lettere' (cfr. *apparato*). Tale sostituzione sistematica sembra motivata dall'onnicomprendività del termine, con il quale si intendono tanto le lettere quanto i saperi umani, in generale, tra i quali spicca appunto la Filosofia, lodata specificamente nella *lettera* 7, appositamente aggiunta in questa edizione e assente in B. A questa lettera fa riferimento il sottotitolo dell'edizione (*Con una Lettera in Difesa delle Lettere, e delle Arme*), in cui, a dispetto del reale contenuto dell'epistola, sembra prevalere un mero fine promozionale, poiché vi si annuncia la trattazione di un argomento *à la page* al tempo.

³⁰⁸ D.L. 1, 70. Alla medesima sentenza l'autrice ricorre, con analoghi argomenti, nell'*Orazione* già citata posta in chiusura di A, laddove così giustificava, con una canonica quanto formale *diminutio* delle proprie capacità, la propria partecipazione al dibattito 'maschile' dell'Accademia alla quale si rivolgeva: «Mentre che del troppo audace Fetonte i funesti e lagrimevoli avvenimenti causati da soverchio giovanile ardire meco stessa considero, salutare essemplio a chiunque osa oltra le proprie forze tentare, e della notabilissima sentenza di Chilone, famosissimo saggio di tutta la Grecia reputato, mi ricordo, quasi vile e noiosa cicala con l'asprezza delle mie voci roche uscir non oso, nobilissimi e studiosi nostri signori

sono stata lungamente sospesa se dovea sopra a così fatta materia rispondere o pur tacere come cosa più convenevole alle mie deboli forze. Ma ritornandomi a mente quanto lodevole sia a gli onesti comandamenti de' suoi maggiori obediente e presto concedersi, posposta ogn'altra scusa, quantunque lecita e accettabil fusse, non ho voluto stare pertinace³⁰⁹ a darle (come ch'io so) conveniente risposta. Onde primieramente gli dico ch'io credo che quei valorosi cavalieri, de' quali V.S. ne le sue lettere m'ha ragionato, volessero più tosto con apparenti ragioni mostrare che l'arte della milizia fusse delle scienze più nobile e più eccellente, per dare ad altri a conoscere la vivacità de' loro acutissimi ingegni che per la verità che in lor ne sentissero³¹⁰; perché chi sarà quello che, avendo alcuna cognizione dell'umane scienze, non dica (come afferma Aristotele) che la cagione sia sempre più nobile e maggior dell'effetto?³¹¹ E se questo si verrà a concedere, come pur giustamente da conceder s'abbia, in che modo potrà egli provare che lo studio delle scienze non sia molto più degno e di gran lunga da esser commendato che l'arte della milizia non si ritrova? Or non sono le scienze il primo fondamento e la vera norma di tutta quanta l'arte militare? E che questo sia il vero, agevolmente si può dimostrare³¹². Però che a qual si voglia ben forte e felicissimo capitano non è mai data intera e perfetta lode di qual si voglia vittoria de'

Accademici, i cui divini spiriti ed elevati ingegni con la dolce armonia de' lor soavi concenti degni sono da gli antichi e sapienti Filosofi d'essere uditi, con quanto essi già loro per l'addietro cantato hanno. Ma poscia ricordandomi quanto laudevole sia in giovanile età a gli onesti comandamenti de' maggiori suoi obediente e presta concedersi [...] per esser donna [...] non ho voluto, quasi da vilissima prigrizia oppressa, biasimevolmente star pertinace. Laonde da tali e sì potenti ragioni astretta e ne la solita mercé vostra confidatami, quanto salutifera e onorevole sia per dover essere a qual si voglia valoroso uomo, non solamente privato ma eziandio a gli re, e a' grandi e potentissimi principi e tutte le città e le provincie, oltra lo studio de' altre belle scienze quella dell'arte e virtù della gloriosa milizia (di cui sola oggi trattare intendo), con ogni mio studio e brevità manifestamente mostrerògli» (Matraini 1989: 99-100).

³⁰⁹ 'Ostinata', 'inamovibile' rispetto alla posizione precedentemente assunta (cioè quella di non pronunciarsi sull'argomento in questione).

³¹⁰ Quella dei cavalieri della corte di Maria de Cardona, impegnati a dimostrare la superiorità delle armi sulle lettere, è da considerarsi come una prova di abilità intellettuale, «funzionale a documentarne *sottigliezza* e *vivacità*, non certo a proporre un'opinione» (Quondam, *commento* a Guazzo 2010, II: 153), così come è espresso per altri casi analoghi nel *Della civil conversazione* di Stefano Guazzo: «questi che ora m'avete nominati, io senza contrasto li pongo nel luogo dei desiderabili e virtuosi, né meritano il nome de' contenziosi, perché se ben si dipartono dalla verità, non si dipartono però dalla ragione apparente, e quel che lodano con la lingua, non l'approvano col cuore; e questo loro ufficio non camina ad altro fine che a dimostrar la sottigliezza e vivacità degli intelletti, e non perché abbiano conceputa di dentro tale opinione» (Guazzo 2010, I: 63).

³¹¹ Arist. *Metaph.* I 3.

³¹² Si apre in maniera analoga, ovvero mediante l'esaltazione delle doti civili e intellettuali di Cosimo Rucellai, anche il dialogo *L'arte della guerra* di Niccolò Machiavelli (I 6-8): «Vero è che non gli fu però in tanto la fortuna nimica, che non lasciasse alcun breve ricordo della destrezza del suo ingegno, come ne dimostrano alcuni suoi scritti e composizioni di amorosi versi; ne' quali (come che innamorato non fusse) per non consumare il tempo invano, tanto che a più alti pensieri la fortuna lo avesse condotto, nella sua giovanile età si esercitava, dove chiaramente si può comprendere con quanta felicità i suoi concetti descrivesse, e quanto nella poetica si fusse onorato se quella per suo fine fusse da lui stata esercitata. [...] mi è parso, essendo con alcuni altri nostri amici stato presente, ridurlo alla memoria, acciò che, leggendo quello, gli amici di Cosimo che quivi convennono nel loro animo la memoria delle sue virtù rinfreschino, e gli altri, parte si dolgano di non vi essere intervenuti, parte molte cose utili alla vita non solamente militare, ma ancora civile, saviamente da uno sapientissimo uomo disputate, imparino» (Machiavelli 2001a: 32-33).

suoi nemici, s'egli non ha bene osservato tutti quegli ordini che con saggio avvedimento ha da servire per ottenerla; e ben che molti credano, per non penetrar più avanti della scorza, che tra vittoria e vittoria non sia da por differenza, nondimeno, appresso poi de' giudici buoni, si considerano assai più gli ordini e i mezzi per i quali i capitani hanno conseguite le lor vittorie, che le vittorie stesse. Con ciò sia cosa che le vittorie spesse volte da picciolo e inaspettato accidente avvenir possono³¹³, quantunque il capitano senza retto giudizio e vera intelligenza della guerra si sia, con gran pericolo, temerariamente condotto a far giornata. E di questo si possono addurre molti chiari e manifesti essempli, de' quali dui soli al presente ne voglio raccontare. E prima di Claudio Nerone, uomo valorosissimo e forte, il qual trovandosi alle frontiere di Puglia, andò contra di Annibale gran capitano, con estremo pericolo d'incontrare Asdrubale in sul Metauro, dove che n'apportò, per sorte, la desiderata vittoria³¹⁴. E ben che alcuni scrittori lodassero il suo grand'animo, nulla di meno, considerando all'ordine il qual egli aveva tenuto e al pericolo grande al qual senza discorso di ragione s'era messo, conclusero finalmente che temerario era stato e senza vera prudenza. Il medesimo fece ancor Cesare che, guerreggiando contra i soldati del Re di Egitto, si pose contra di loro senza discorso, a gran pericolo di perder la vita. Onde essendo sopraggiunto da' nemici, fu forzato a gettarsi nel mare, dal qual, per saper egli benissimo nuotare, scampò dalla morte. Bisogna adunque, a voler esser ottimo guerriero, avere intelligenza dell'arte militare e saper ben conoscere le qualità de' tempi, le nature de' luochi e le condizioni de' nemici, saper con astuzia attraversar le strade de i lor disegni, ponendo in ordine gli esserciti di maniera che dalli più intelligenti della guerra sia giudicato che in altro modo migliore non si potesse ordinare. E questo facendo, ancor che il capitano fusse con tutto il suo campo rotto da i nemici, egli non sarà reputato men degno di lode che se avesse di quelli avuto onorata vittoria, la qual per molti accidenti gli può esser tolta di mano. Non si può già negare che l'armi non apportino grandissimo giovamento alla vita civile, se in beneficio della patria e in conservazione della politica si vengono ad esercitare, con ciò sia che il difendersi da chi ne viene ad assaltare e offendere è cosa molto conforme alla vera giustizia. Ma imperò, quantunque l'armi siano strumenti e mezzi per servire a' sopradetti bisogni, elle non sono però il fine (che è la causa più nobile) per il quale esse si adoprano, come sanno coloro che la moral filosofia d'Aristotele hanno studiata. E se alcuno dirmi volesse che, sì come le opere avanzano le parole, che similmente l'armi le scienze avanzassero, risponderei che le scienze sono nel genere loro operazioni di più grande e maggiore importanza che quelle de l'armi non sono; però che dalle scienze s'impara come che saggiamente si debbono le repubbliche e se medesimo, con molta lode, nella vita attiva e civile reggere e governare,

³¹³ Già Machiavelli, nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (III, XIV 14), elencava esempi degli «accidenti che ti diano la vittoria» (Machiavelli 2001b II: 640).

³¹⁴ L'episodio di Gaio Claudio Nerone, generale romano (console nel 207 a. C) che lasciò le sue truppe a contrastare Annibale per aiutare Livio Salinatore che si sforzava di impedire ad Asdrubale di ricongiungersi con il fratello e che sconfisse e uccise quest'ultimo nella battaglia sul Metauro, è narrato come esemplare anche da Machiavelli (*L'arte della guerra*, VI 110): «[...] non poteva Claudio Nerone, avendo Annibale appresso, partirsi da' suoi alloggiamenti ch'egli aveva in Lucania, e andare e tornare dalla Marca senza che Annibale ne avesse presentito alcuna cosa» (Machiavelli 2001a: 227).

essendo che da esse gli uomini si consigliano in che modo i lor disegni possino e l'opere loro a buono e lodevole fine condurre e a doversi ponere ad alte e onoratisime imprese, non dico già per ingordigia di tesoro, a guisa di pubblici ladroni e disturbatori dell'altrui quiete e riposo, ma per difender la patria e combattere incontra a gl'infedeli e a tutte le diaboliche persecuzioni. Le buone scienze sono quelle che mostrano ad altrui in qual modo si deve servare la giustizia, così nelle private come nelle pubbliche cose, dando sempre a ciascuno quello che debitamente si gli conviene, senza far differenza tra il maggiore o il minore, ovvero eguale. Le scienze già fecero che il consiglio di Solone desse onore e utile alla repubblica per la vittoria di Temistocle e libertà di tutta la Grecia³¹⁵, però che i buoni consigli de' sapienti uomini sono cagione di tutte l'opere degne de' buoni e valorosi guerrieri e della fama loro. Ma chi dimostrò meglio l'eccellenza de' gli scrittori avvanzar quella di qualsivoglia guerriero³¹⁶, che il grande Alessandro Magno? Il qual (sì come narra un scrittore), essendo giunto all'onorato sepulcro del valoroso e forte Achille, disse: «O fortunato, che avesti il grande Omero che di te tant'altamente cantasse, celebrando le tue degnissime opere!»³¹⁷. Però che non senza cagione considerò quel gran re che le mirabili prodezze di quel fortissimo capitano si sariano in breve tempo dalle memorie degli uomini cancellate e gite in oblivione, se l'ingegno di così gran poeta non l'avesse dalle tenebre dell'oblio ritenute in questa publica luce. E questo conobbe ancora Dionigio, gran principe di Siracusa, quando con tanto onore andò ad incontrar Platone³¹⁸. Il simile fece Pompeo, che abbassandosi nella sua

³¹⁵ Cicerone, *De officiis* 22, 75: «Quamuis enim Themistocles iure laudetur et sit eius nomen quam Solonis illustrius citeturque Salamis clarissimae testis victoriae, quae anteponatur consilio Solonis ei, quo primum constituit Areopagitas, non minus praeclarum hoc quam illud iudicandum est. Illud enim semel profuit, hoc semper proderit civitati; hoc consilio leges Atheniensium, hoc maiorum instituta servantur. Et Themistocles quidem nihil dixerit, in quo ipse Areopagum adiuverit, at ille vere <a> se adiutum Themistoclem; est enim bellum gestum consilio senatus eius, qui a Solone erat constitutus». L'episodio è segnalato anche da Petrarca, *Sen.* XIV, I 99.

³¹⁶ Sulla necessità che la cultura letteraria si accompagni alla virtù militare si sofferma, citando il *De officiis* di Cicerone, Petrarca, *Sen.* XIV, I 99: «Quamvis autem “plerique arbitrentur res bellicas maiores esse quam urbanas, minuenda est tamen hec opinio” ut Officiorum primo ait Cicero. Ponit exempla graeca et latina. Themistoclem et Solonem, Lisandrum et Lysurgum et, ex nostris, Gaium Marium et Marcum Scaurum, Gneum Pompeium et Quintum Catulum, Africanum minorem et Publium Nasicam: denique se ipsum, homo glorie appetentissimus, his exemplis interserit. Nec iniuste tamen id quidem; sine dubio enim non plus egit Antonius dum armis set acie Catilinam fregit, quam Cicero ipse dum coniurationem impiam alto consilio patefecit et coniuratos oppressit in carcere».

³¹⁷ Lo «scrittore», erroneamente identificato in Sallustio nell'edizione B (cfr. *apparato*), e infatti successivamente espunto per quest'ultima versione del testo, è in realtà Cicerone, *Pro Archia* X 23-24: «Quam multos scriptores rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! Atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulus astitisset: “O fortunatus, inquit, adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!” Et vere; nam nisi Illi ars illa exstisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, nomen etiam obruisset». Petrarca, scopritore dell'orazione, ne parla in *Coll. Laur* 10; *Africa* IX, 51-57; *Familiare* IV 3, 13, nonché in *RVF* CLXXXVIII (*Giunto Alessandro a la famosa tomba*) che la poetessa riprende per il suo LXXVI (cfr. *introduzione e commento* ivi). Sul tema, in generale, cfr. Fera 1987.

³¹⁸ Non è chiaro, dal testo, se il riferimento sia a Dionigi I o Dionigi II, in quanto entrambi incontrano Platone. I tre viaggi del filosofo in Sicilia sono narrati nelle *Vite* di Diogene Laerzio (III, 18-19) e da Platone stesso (*Lettere*, VII 327a-c e 345a-d). È possibile pensare che tali episodi siano giunti all'autrice con la mediazione del Domenichi, traduttore delle *Vite* di Plutarco (Domenichi 1555) – ma anche delle opere morali del greco edita a Lucca (Domenichi 1560) –, in cui si narrano i viaggi di Plato-

90 grandezza, dove che era, si degnò d'andare a visitar Posidonio filosofo³¹⁹. E certo
nessuno è che non sappia quanto per mezzo delle scienze siamo nobili e differenti da
gli animali senza ragione³²⁰, e come necessarie siano a mantenere insieme la compa-
gnia de gli uomini, i quali veramente senza esse resteriano senza costumi, senza leg-
ge e senza religione. Onde solea per questo dire il buon Iustiniano Imperadore, che
95 non solo era giovevole, ma necessario, che i re potenti e i grandi imperatori andas-
sero fortificati più delle sacre leggi che delle armi, per esser elle cagione della
conservazion della quiete e della vita civile. E certo è che tale imperatore fu,
senza comparazione alcuna, più illustre e più glorioso per le leggi che diede al
mondo, che per le vittorie de i Vandali e altri fieri popoli ch'egli fece soggetti al
grande Imperio Romano³²¹. E il saggio Marco Aurelio, imperator di Roma e va-
loroso capitano essercitato nelle gran guerre e nelle grandi vittorie, diceva: «Io
100 veramente apprezzo tanto il sapere e tutte le persone che sanno, che se si ritro-
vassero fondachi di scienze come di mercanzie si ritrovano, io darei tutto il mio
stato e ogni mio tesoro per quello ch'un sol savio può, leggendo, in un sol gior-
no imparare, e quello che io imparo in un'ora non lo darei per quant'oro si ritro-
105 va sopra la terra; però che maggior gloria m'apportano i libri che tutte le batta-
glie e tutti i regni che per l'armi ho conquistati»³²². Quelli adunque saranno buo-

ne presso Dionisio II (D.L. 4, 3-7; 5, 1) «arrivato Platone in Sicilia [...] una certa deità [...] condusse Platone d'Italia a Siracusa e quivi hebbe per suo discepolo Dione. Il quale [...] subito d'infiammò d'animo. Et perché egli facendo congettura dall'animo suo, il quale facilmente si lasciava guidare [...] che Dionigio anch'egli dovesse disporsi in simil modo, con ogni diligenza adoperò ch'egli con agio fusse insieme con Platone e che lo udisse ragionare. I quali quando furono insieme, la somma del suo ragionamento fu la virtù dell'uomo» (Domenichi 1555: 145); D.L. 18, 1: «[Dionisio] a guisa dunque di spiritato e di leggerissimo tiranno, essendo voglioloso, e prestissimamente a ogni studio affrettandosi, subito gli venne desiderio di Platone; perché facendo allora ogni suo sforzo, adoperò Archita Pithagoreo ch'egli confortasse Platone a tornare in Sicilia [...], ivi: 151.

³¹⁹ Cicerone *Tusc.* II 61: «At non noster Posidonius; quem et ipse saepe vidi et id dicam, quod solebat narrare Pompeius, se, cum Rhodum venisset decedens ex Syria, audire uoluisse Posidonium; sed cum audisset eum graviter esse aegrum, quod uehementer eius artus laborarent, uoluisse tamen nobilissimum philosophum visere; quem ut uidisset et salutauisset honorificisque uerbis prosequutus esset molestique se dixisset ferre, quod eum non posset audire, at ille: "Tu vero", inquit, "potes, nec committam ut dolor corporis efficiat ut frustra tantus uir ad me uenerit." Itaque narrabat eum grauiter et copiose de hoc ipso, nihil esse bonum, nisi quod esset honestum, cubantem disputauisse, cumque quasi faces ei doloris admouerentur, saepe dixisse: "Nihil agis, dolor! quamuis sis molestus, numquam te esse confitebor malum"».

³²⁰ Cfr. Sant'Agostino, *De diuersis questionibus* V 8: «Animal, quod caret ratione, caret scientia; nullum autem animal, quod scientia caret, beatum esse potest. Non igitur cadit animalia rationis expertia ut beata sint».

³²¹ Viene qui evocato il concetto di apertura del *proemio* del *Corpus iuris civilis*, «Imperatoriam maiestatem non solum armis decoratam, sed etiam legibus oportet esse armatam, ut utrumque tempus et bellorum et pacis recte possit gubernari». Il *Corpus* ebbe un volgarizzamento a cura del Sansovino (Giustiniano 1552), da cui si cita il passo in questione: «l'imperial maestà ha di bisogno d'esser ornata non solamente d'armi, ma armata etiandio di leggi, acciocché nell'uno et nell'altro tempo, di guerra et di pace, ella possa esser rettamente governata» (Giustiniano 1552: 1r). Già nella *Commedia* traspariva del resto un giudizio positivo sull'imperatore, per la sua opera di unificazione dell'Impero affidata alle leggi (*Par.* VI 10-12).

³²² Ripresa quasi letterale di un passo della traduzione della *Vida* di Marco Aurelio di Antonio de Guevara: «Sì che il principe savio deve, nel tempo che gli avanza, in secreto leggere libri, et in pubblico comunicarsi et consigliarsi con i savi, et in caso che non appigli la dottrina de' libri, et consiglio de' savi, acquisterà almeno nome di savio fra ' suoi vassalli. Non voglio dire, se non che io stimo tanto di sapere, et

nissimi e valorosi guerrieri e degni del vero onore, i quali seguendo le scienze migliori si spoglieranno dell'ambizione, dell'odio, della rapina e vanagloria di questo mondo e di tutti gl'immoderati loro affetti e desiderî, e s'armeranno di fede, di giustizia, di carità e di tutti gli abiti virtuosi, e supereranno, con queste potentissime armi, i loro interni ed esteriori nemici. Ma, con tutto ch'io creda che rari di questi si trovino, imperò se tutti così facessero, si vederebbe fra gli uomini una pace, una quiete mirabile e una giocondissima unione³²³. Ma perché tempo è omai di venire al fine del mio forse increscevole ragionamento, con ogn'atto di riverenza le pongo a' piedi tutte l'armi delle mie ragioni³²⁴, e me li raccomando.

110
120
4 Sonate ormai le gloriose trombe,
anime eccelse e sagge, e i gran trofei,
i superbi colossi, i mausolei
alzate, e' l suon più sempre alto rimbombe,

125
8 poiché sol voi dall'onorate tombe
traendo i nomi a gli altri semidei,
sopra 'l trionfal carro de gli dei
v'alzate al Cielo, a guisa di colombe.

130
11 Al vostro alto saper la forza grande
de gli uomini, dell'armi e della morte
cede, qual frigio a grande aquila suole.

14 Di voi, per esso, il gran nome si spande
e quello d'altri, a cui voi foste in sorte,
quanto 'l mar ne circonda e cinge il sole³²⁵.

il savio che lo sa, che se vi fusse un fondaco della scienza, come è di mercatancie, io darei tutto il mio per quel che un savio leggendo i libri può imparare in un sol giorno. Ultimamente dico che quel poco ch'io apprendo in un'ora non lo darei per quanto oro è sopra la terra. Et a maggior gloria mi reco i libri che ho letto e l'opere che ho composto che le battaglie vinte e che i regni conquistati» (Guevara 1556: 120). Sull'importanza dell'autore spagnolo per la 'riscrittura' dei testi umanistici e l'esaltazione, funzionale a quella dell'impero di Carlo V, di Marco Aurelio, imperatore filosofo di origine iberica, nonché per la fortuna del testo in Italia, si veda Cherchi (1998: 67-74).

³²³ È possibile rintracciare qui un tema tipicamente erasmiano, ovvero quello dell'aspirazione al pacifismo e alla fratellanza universale, così come si legge nell'adagio *Dulce bellum inexpertis*.

³²⁴ L'argomento bellico è trasfigurato metaforicamente anche nel finale della lettera, che si chiude circolarmente (cfr. l'*incipit*: «ch'io sia bastevole a potere con l'armi delle mie ragioni superar quei valorosi e forti cavalieri», il corsivo è aggiunto). Le «armi» del discorso usate per combattere quelle dei guerrieri sono deposte per lasciare spazio alla poesia, parte di quella 'scienza' generale decantata nel testo in prosa.

³²⁵ Il sonetto sviluppa il tema centrale della lettera, ovvero l'imprescindibilità del sapere per qualunque grande uomo della storia. L'ideale comunità dei sapienti è infatti l'unica in grado di suonare 'trombe gloriose' (v. 1, con riferimento alla poesia e al canto di lode delle gesta memorabili), ma anche di erigere monumenti (vv. 2-4); l'ispirazione e il contatto con le sfere divine ne sono i tratti distintivi (vv. 6-8) e il loro sapere vince, di fatto, non solo sulla «forza grande» degli uomini e delle armi, ma anche sulla morte stessa (vv. 9-11), per via del potere eternante di cui è latrice la loro testimonianza. Il superamento del tempo si affianca così a un potere parallelo, quello della diffusione della fama di coloro ai quali tali uomini furono dati «in sorte» (ovvero con i quali collaborarono, o si trovarono vicini), la cui ampiezza è

Lettere e Rime

3 scienze: lettere	6 ch'io: che io	8 giorni: di	parole ornate: ornate parole
9 scienze: lettere	10-11 notabile: notabil	14 ritornandomi: ritornandome	
17 stare: star	18 credo che: credo <certo> che	20 scienze: lettere	
21 de': de i	22 che in loro: che <essi> in loro	che, avendo: ch'avendo	
23 Aristotele: Aristotile	24 maggior: maggiore	31 nemici: nimici	
osservato tutti: osservato <prima> tutti	34 buoni: migliori	37 giudizio: giudizio	
38 condotto: condotto	39 dui [...] presente: al presente dui soli	42 n'apportò:	
v'apportò	44 il qual: il quale egli: [manca]	45 messo: mosso	44-45 senza discor-
so: [manca]	48 Onde: Ond'	48 da': da i	qual: quale
51 de': de i	53 migliore: migliore	56 esser tolta: esser <dalla Fortuna> tolta	
58 beneficio: beneficio	59 e offendere: [manca]	62 si: s'	Aristotele: Aristoti-
le	63 se:s'	le opere: l'opere	65 maggiore: maggior
ponere: porre	71 combattere: combatter	73 altrui: <ad> altrui	deve:
debbe	74 gli: li	75 o il: e 'l	77 de': de i
re: Sallustio	82 Omero: Omero <in sorte>	cantasse: scrisse <ne' suoi alti poemi>	
85 cancellate: scancellate	87 Siracusa: Siragusa	89 dove che era: [manca]	
Posidonio filosofo: Posidonio <là dov'egli si stava>	93 soleva: solea	94 re potenti: poten-	
ti re	95 delle armi: dell'armi	esser: essere	98 de i: de'
rator: imperatore	100 gran [...] grandi: grandi guerre e	103-104 in [...] imparare:	
imparare in un sol giorno	104 che: ch'	quanto oro: tutto l'oro <che>	109
gl'immoderati: i loro immoderati	111 interni: interiori	112 tutti così: così tutti	
113 giocosissima unione: union giocosissima	114 omai: ormai	increscevole: rincrescevole	
115 riverenza: reverenza	me: mi	119 eccelse e sagge: sagge onorate	124 a gli altri: a'
forti	128 vostro: vostr'	grande: grand'	133 quello: quel
		voi: [manca]in: <date> in	

enfaticamente rappresentata come l'intero spazio bagnato dal mare e circondato dal movimento del sole, cioè - in altre parole - la terra stessa.

A Messer Tiberio Placidi³²⁶*Gli dimostra in che forma gli parrebbe che si dovesse la immortalità disegnare.*

5 Mentre ch'andava fantasticando in che forma io dovessi l'immortalità disegnare³²⁷, s'appresentò davanti all'Idea della mia mente una celeste donna, vestita d'aurea e purpurea veste, simile a quella dell'Aurora quando più bella appare sopra di noi mortali³²⁸; la qual con una palla grande nella destra mano, dov'era descritto il mondo³²⁹, e un ramo di lauro nella sinistra, con gran maestà sopra un lucente carro d'armi e di libri ripieno si sedea³³⁰, premendo con ambi i piedi il collo ad uno antico vecchione³³¹; il qual carro era da due bellissime donzelle tirato per la stellata sfera,

³²⁶ Membro (di difficile identificazione) di un'importante famiglia senese (cfr. Rabitti 1989: 330; Marchetti 1975; Caponetto 1979), tra i cui componenti spicca soprattutto Marc'Antonio, il quale compare anche nella silloge di S accanto alla Matraini (cfr. la *Descrizione dei testimoni*). Il nome, che potrebbe aver subito una trasfigurazione simbolica, così come accade in molte altre lettere di questo epistolario, coincide con quello del destinatario del testo di compianto e lode di B LVI («In qual Idea del Ciel fermat'hai l'ali, / Tiberio [...]»), che in C passa a un altrettanto allusivo Grandonio (cfr., tra le *Rime*, LXVIII, *introduzione e commento* ivi).

³²⁷ L'*incipit* richiama l'apparizione dell'essere eccezionale e inatteso che, memore di una lunga tradizione risalente già ad Omero, si ritrova poi in esempi più vicini all'autrice, quali la *Consolatio* di Boezio (I 1: «Haec dum mecum tacitus ipse reputarem querimoniamque lacrimabilem stili officio signarem, astitisse mihi supra verticem visa est mulier reverendi admodum vulnus, oculis ardentibus et ultra communem hominum valentiam perspicacibus [...]») e la *Vita Nova* dantesca (I II: «Nove fiate già apresso lo mio nascimento era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo punto quanto alla sua propria girazione, quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare»).

³²⁸ L'iconografia qui utilizzata fonde il metallo aureo, già connesso all'immortalità, in quanto incorruttibile (cfr. Ripa 2012: 182.1 e 182.2), con le vesti con cui in genere i poeti e gli artisti raffigurano l'Aurora, esplicitamente chiamata in causa dall'autrice (cfr. ivi, 46.4c: «una Fanciulla di quella bellezza che i Poeti s'ingegnano d'esprimere con parole, componendola di rose, d'oro, di porpora, di rugiada, e simili vaghezze, e questo sarà quanto ai colori e carnagione»).

³²⁹ La sfera o il cerchio sono spesso intesi come simbolo dell'eternità, che appunto è variamente raffigurata con una delle due forme: «poiché la forma circolare non ha principio né fine» (Ripa 2012: 173). Anche il riferimento al globo si desume dalla tradizione figurativa che, come nella medaglia di Tito descritta dal Ripa, associa questo al buon governo (ivi: 172).

³³⁰ Il contenuto del carro risulta sorprendentemente vicino a quanto Bocchius descrive per l'iconografia messa a punto per le nozze del principe Alberto e Isabella d'Austria ad Anversa: «Immortalitas aligera erat nympha regum dextra tenens diadema, iacentibus ad pedes armorum spoliis librisque» (Bocchius 1602: 212). Sebbene la fonte citata sia più tarda del testo matrainiano, la forte corrispondenza tra le due immagini induce a ipotizzare l'esistenza di un filone raffigurativo comune.

³³¹ L'immagine dell'«antico vecchione», perifrasi che, nella sua ridondanza semantica e nell'alterazione enfatica del nome, assume dei connotati disforici, indica il Tempo (come poi si ribadisce nel testo in versi che chiude la lettera, al v. 2), sul quale l'immortalità reca la propria vittoria, iconograficamente resa nel suo premere con entrambi i piedi il collo del vecchio. La raffigurazione del tempo in tali fattezze è memore di una lunga tradizione, cfr. Boccaccio-Betussi (1547:142r): «Appresso, sono di quelli, che lo descrivono vecchio, mesto, stracciato, col capo involto, pigro, da poco, et con la falce in mano» e Lo-

l'una detta la Virtù Vera e l'altra la Buona Prosperità³³². Dalla cui rara immagine avendo formato il presente disegno³³³, ve lo mando con il seguente sonetto: guardate l'uno e leggete l'altro, avvisandomi poi del vostro giudizio, e mi vi raccomando.

Quest'è colei, che 'n seggio alto e pregiato
stando d'armi e di scritti, ha 'l Tempo a scherno,
qual col pie' della gloria e dell'eterno
preme su in Ciel nel più sublime stato.

Quest'è quel tanto eccelso e desiato
oggetto di natura e sempiterno,
che volge con il fren del suo governo
ogn'amor dell'amante nell'amato,

e vestita d'immenso, almo splendore,
accende de' suoi rai l'alme più belle
a seguir lei fra le più degne imprese.

Questa avanza ogni forza, ogni valore,
e sopra il sole è un Sol, sopra le stelle
un Ciel, sempre di glorie ardenti accese³³⁴.

3 purpurea: porporea

mazzo 1584, 544-545: «Et perché da Saturno vengono tristi effetti; si come tengono gli Arabi si finse vecchio, pigro, lento, di color pallido di corpo, curvo, magro, venoso, di labbra grosse, di gambe sottili, con gl'occhi volti a terra, co 'l capo avvolto per essere di natura fredda secca et malinconica».

³³² Le due figure potrebbero essere ricollegate ad altrettanti attributi dell'immortalità-eternità (il concetto di eternità compare al v. 3 del sonetto che chiude il testo): il primo la collega alla fermezza che la caratterizza, collocandola al di sopra della mutevolezza del reale («lontana da ogni sorta di mutazione, essendo simile atto solito a farsi da coloro che vogliono dar segno d'animo costante, e dal già fatto proponimento non si mutano», Ripa 2012: 171); il secondo la pone in connessione con la Prosperità, spesso iconograficamente resa con la cornucopia (ivi: 172). Va tuttavia rimarcato che quest'ultima allegoria compare solo in questa versione della lettera. In B, infatti, al suo posto era presentata la Fortuna (cfr. *apparato*), probabilmente richiamente una concezione non il linea con quella della Provvidenza divina, alla quale la poetessa dedica un'intera epistola (*lettera* 8), presente solo in questa edizione. Nel nuovo 'sistema' di C, in cui il governo di Dio è posto al centro della concezione teologica, tale entità non ha infatti più spazio, come del resto si può evincere dalla sistematica cancellazione dell'occorrenza 'Fortuna/fortuna', e degli aggettivi connessi, in tutte le lettere, nonché dalla preferenza di altri termini molto più generici.

³³³ Il disegno, ora perduto, è concepito come organico al testo, secondo una ‘moda’ molto diffusa al tempo, che appunto univa a doppio filo parola e immagine in base al precetto oraziano dell’*ut pictura poësis* (si pensi ad esempio a come la lirica sul ritratto declina il tema, presentandone notevoli esempi, per cui cfr. almeno Bolzoni 2008). Nella versione precedente della lettera, la poetessa invitava addirittura il destinatario a verificare la coerenza tra il disegno e il testo, chiedendogli «se si confrontano insieme» (cfr. *apparato*).

³³⁴ La ricorrenza dei deititici («quest'è», «quest'è», «questa», ai vv. 1, 5 e 12) conferma l'idea che il sonetto sia stato concepito come accompagnamento descrittivo dell'immagine che corredeva il testo della lettera. Il riferimento alla 'gloria', all'eternità (vv. 3 e 14) e al 'governo' dei sensi (v. 7) colloca la figura descritta in una prospettiva di ammaestramento morale, come spesso accade in questo epistolario. Della stessa è infatti sottolineata la capacità di incitare a degne imprese (vv. 10-11).

Chiara Matraini

3-4 appare [...] noi: sopra del nostr'Orizzonte si dimostra a'	5-6 sopra [...] si: si		
sedeva sopra un lucente carro <tutto> d'armi e di libri ripieno	6 ambi i: amendui li		
uno: un	8 Buona Prosperità: Fortuna	9 seguente: presente	10 del
vostro giudizio: se si confrontano insieme	13 'l: il	19 che: onde	con il : col
27 sovra il: sopra 'l	Sole: Ciel		

[B 6]

A Sor. F.³³⁵*L'essorta a non prender altra amicizia che quella di Gesù Cristo*³³⁶.

5 Niuna cosa più gioconda, più necessaria o di maggiore utilità, sorella mia dilet-
tissima, in questa nostra misera vita si può ritrovare, quanto la buona amicizia di un
vero e stabilissimo amico³³⁷. Con ciò sia cosa che, sì come gli nostri corpi
senz'anima star non potrebbero, così senz'una buona amicizia ogni consolazione,
ogni utile e ogni umanità verrebbe a mancare. Ma perché molto di raro gli veri e sta-
bili amici si ritrovano, però bisogna, prima che d'alcuno si faccia elezione, lunga-
mente far di loro esperienza, non solo ne' costumi e ne l'opere loro, ma nell'amore
10 ancora; cioè considerare e intendere a che fine essi mostrino d'amare, con ciò sia che

³³⁵ Difficile identificare la destinataria, qui indicata in forma abbreviata, come nella *lettera* 9. L'appellativo, anche alla luce del contenuto della lettera, sembrerebbe fare riferimento a una 'sorella', in quanto monaca o prossima alla monacazione. Sappiamo, tuttavia, da Baroni, che Felice era una delle sorelle della Matraini (Baroni ms. 1119: 890), della quale non è menzionato, a differenza di Chiara, alcun matrimonio. La menzione della destinataria come 'sorella' (rafforzato nel «sorella mia diletissima» che apre la lettera) potrebbe quindi avere, nel caso in cui qui si alluda proprio a Felice, una duplice valenza.

³³⁶ Gran parte del testo riprende, talvolta alla lettera, dei passi del capitolo V delle MS; alcune coincidenze si riscontrano inoltre con i successivi DS. Difficile individuare il verso della ripresa da MS: siccome le *Meditazioni* risalgono al 1581 e sono quindi anteriori alla prima stampa delle lettere nel canzoniere del 1595, è possibile ipotizzare che l'epistola rimaneggi del materiale già presente nel testo filosofico (a conferma di ciò concorre il fatto che la prosa della lettera sia più curata formalmente, dando l'idea di una riscrittura più attenta del materiale presente nel testo filosofico); tuttavia, è anche possibile che, come già riconosce Rabitti, le lettere risalgano a un periodo di molto anteriore alla stampa del 1595, e dunque il processo di *repêchage* potrebbe aver seguito la direzione opposta. Una terza opzione potrebbe essere quella di un lavoro su 'nuclei' tematici che la poetessa avrebbe steso e poi utilizzato in entrambi i testi.

³³⁷ Da rimarcare la frequenza del concetto di stabilità, anche nelle varie gradazioni dell'aggettivo corrispondente. Esso si rifà a una tradizione antica e consolidata relativa al tema dell'amicizia. L'idea del vero amico che si riscopre nei momenti di difficoltà è già presente nella fonte boeziana (II VII 6-7: «An hoc inter minima aestimandum putas, quod amicorum tibi fidelium mentes haec aspera, haec horribilis fortuna detexit, haec tibi certos sodalium vulnus ambiguosque secrevit, discedens suos abstulit, tuos reliquit? Quanti hoc integer et, ut videbaris tibi fortunatus emisisses? Nunc amissas opes querere; quod pretiosissimum divitiarum genus est, amicos invenisti»), variamente tradotta nei volgarizzamenti del Domenichi («Parti egli questo da porre fra le cose minime, che questa aspra ed orribil fortuna t'ha scoperto gli animi degli amici fedeli? Questa ha distinto i certi e' dubbiosi volti degli amici, e partendo se n'ha portato i suoi, e t'ha lasciato i tuoi. Quanto avresti tu pagato ciò, allora che ti pareva esser fortunato? Rimanti adunque oggimai di cercar più le facultà perdute poi c'hai ritrovato gli amici, preziosissima qualità di ricchezza», Boezio 1550: 66) e del Varchi («Párti egli che questo si debba stimare cosa minima, che la Fortuna aspra ed orribile scuopre le menti degli amici fedeli, e severa distingue i visi degli amici certi da quelli dei dubbj ed incerti? Perché, quando si parte, ne mena seco i suoi, e i tuoi ti lascia: quando avresti tu compro questo innanzi che ti fosse avvenuto disgrazia nessuna, e mentre eri, secondo che a te pareva, fortunato? Fornisci ora di cercare quelle ricchezze che tu hai perdute, perché hai trovato gli amici veri, che è la più cara ricchezza che si possa avere», Boezio 1551: 62).

15 molti sono di quelli che mentre ci vedono ricchi e potenti di stato, belli e forti della
 persona, dimostrano di portarci grandissimo amore e d'esserne molto fedeli, ma il
 fine loro è solo di ricever qualche utile o qualche onore, ovver qualche piacere. Ma
 se poi si ci volgerà lo stato e perderemo gli stati, gli onori, le bellezze e le ricchezze
 20 di questo mondo, e verremo a cadere nella povertà, nella vecchiezza e nella infermi-
 tà e che averemo allora maggior bisogno della loro amicizia, del loro consiglio e
 dell'opera loro, essi ci abbandonano e si vergognano d'esser veduti fra noi e
 d'esserci compagni e amici, e saranno ancora i primi a darne contra con biasmo e
 disfavore. Però che, sì come per approvata sentenza dir si suole, «Tempora si fuerint
 25 nubila solus eris»³³⁸. Bene è vero che si potrebbe forse ritrovare alcuno che ci ame-
 rebbe per le nostre virtù, ma in ogni modo non sarebbe vera amicizia la sua, né anco
 del tutto stabile, perché ciascuna volta che noi mancassimo di bene e virtuosamente
 operare, come suol dar l'umana fragilità, o che in qualche modo facessimo loro in-
 giuria, non solo mancherebbe verso di noi il loro amore, ma gli verremmo tanto in
 30 odio e tanto a sdegno e fastidio, che non potrebbero più patir di vederci, né di sen-
 tirci ricordare. Laonde, allora che per esser caduti averemo maggior bisogno del lor
 consiglio e aiuto per rilevarci, eglino cercherebbono di offenderci, se non di fatti al-
 men di parole, senz'aver pur di noi una minima compassione³³⁹. Però bisogna, come
 c'ho detto, sperimentare in molte cose gli amici, prima che si faccia di loro elezione.
 30 Ma di qual amicizia s'ebbe mai esperienza maggiore o più sicura, che di quella di
 Gesù Cristo³⁴⁰? Il qual non per altro interesse o bisogno di noi, ci ha mostrato il suo

³³⁸ La citazione è ripresa da Ovidio, *Trist.* I 9, 4-5: «Donec eris sospes, multos numerabis amicos: / tempora si fuerint nubila, solus eris». Tutto il discorso che culmina in questa citazione è peraltro debito-
 re in *primis* della stessa fonte classica, fusa ad altre (*Trist.* I 9, 17-20: «dum stetimus, turbae quantum
 satis esset, habebat / nota quidem, sed non ambitiosa domus. / At simul impulsa est, omnes timuere rui-
 nam, / cautaque communi terga dedere fugae» e I 5, 27-34: «Dum iuvat et vultu ridet Fortuna sereno, /
 indelibat cuncta secuntur opes: / at simul innotuit, fugiunt, nec noscitur ulli, / agminibus comitum qui
 modo cinctus erat. / Atque haec, exemplis quondam collecta priorum, / nunc mihi sunt propriis cognita
 vera malis. / Vix duo tresve mihi de tot superestis amici: / cetera Fortunae, non mea turba fuit»). Sul tema
 sono inoltre da richiamare almeno Seneca, *Ep.* IX e Cicerone, *De Am.* XVII 64). La citazione, identica,
 ricorreva anche in B, nella lettera consolatoria all'amica Cangenna Lipomeni per la morte del figlio (cfr.
lettera 14, *apparato*).

³³⁹ Per l'intero periodo si veda MS: «E quando ch'egli pur ami alcuna persona per conoscerla buona e
 virtuosa, il suo amore in ogni modo non è né vero né stabile. Però che se gl'avvien, come suol dare la
 fragilità umana, che in qualche insolito errore e da lui non aspettato ella trascorra, o che riceva da
 quella alcuna ingiuria, egli non solamente non l'ama né l'apprezza né gli riporta più alcuno onore, ma gli
 vien tanto in fastidio e tanto in odio che la schiva e la fugge e dicene male. Laonde allora ch'averia
 maggior bisogno e maggior necessità del suo aiuto e del suo consiglio, e d'esser da lui rilevato essendo
 caduto, si rimane da lui sprezzata, schernita et abbandonata» (*Opere*: 247).

³⁴⁰ Esclusi anche coloro che sono amici in quanto amano le virtù – motivo più nobile di quello del lega-
 me dovuto ai beni materiali ma di fatto anch'esso manchevole, dal momento che le stesse virtù umane
 sono instabili e mutevoli – si passa ora all'idea che la vera e perfetta amicizia sia possibile soltanto con
 Cristo, secondo un'acquisizione già agostiniana (*Conf.* IV 9, 14: «Hoc est, quod diligitur in amicis et sic
 diligitur, ut rea sibi sit humana conscientia, si non amaverit redamantem aut si amantem non redamave-
 rit, nihil quaerens ex eius corpore praeter indicia benevolentiae. Hinc ille luctus, si quis moriatur, et te-
 nebrae dolorum et versa dulcedine in amaritudinem cor madidum et ex amissa vita morientium mors
 viventium. Beatus qui amat te et amicum in te et inimicum propter te. Solus enim nullum carum amittit,
 cui omnes in illo cari sunt, qui non amittitur. Et quis est iste nisi Deus noster, *Deus, qui fecit caelum et
 terram* (Gn 1, 1) et implet ea, quia implendo ea fecit ea? Te nemo amittit, nisi qui dimittit, et quia dimit-

grande e smisurato amore. Ma proponendo *ab aeterno* nella sua divina mente di salvarne, difenderci e aiutarne, essendo noi divenuti nemici del suo eterno Padre e non avendo chi ardisse di dire per noi pur una sola parola, Egli s'interpose per riconciliarci con Esso. E conoscendo che noi non eravamo bastevoli né sufficienti a tanta soddisfazione, prese sopra di sé tutte le nostre colpe e venne per noi a soffrir quello che per gli nostri errori eravamo meritevoli³⁴¹. Ond'Egli si deve dire che sia solo e veracissimo amico perché in ogni tempo, in ogni luogo, in tutte le cose, ci dimostra il suo amore, non solo nella prosperità ma anco ne l'avversità e nella vita e nella morte, e quando siamo giusti e quando siamo colpevoli³⁴²: Egli è sempre benigno, sempre dolce e sempre mai salutarevole³⁴³. E quantunque Egli sia in Cielo, nondimeno col suo divino spirito ne sta sempre da presso e ci riguarda con gli occhi della sua divina pietà e non si sdegna di conversare tra noi, insegnandoci da ottimo maestro, amandone da vero padre, aiutandoci da Signor potentissimo e consigliandoci da vero e perfettissimo amico, e come ottimo Dio c'ispira e regge e move sempre alla nostra eterna salute³⁴⁴. Né bisogna aver timore che la nostra molta familiarità e assidua conversazione con Esso gli generi mai fastidio, anzi quanto più con ispirito praticheremo seco, tanto Egli maggiormente ci mostrerà la sua infinita bontà, onde saremo forzati d'averlo ogn'ora in maggiore reverenza. Ma che bisogna più dire? Cristo ama gli amici suoi con immutabil, continovo e perfettissimo amore³⁴⁵, il qual ci mostra in ogni tempo, in ogni loco e in ogni modo, e gli dispiace sommamente qualora di Lui ci diffidiamo, e a fine che noi l'amiamo, Egli ama noi stabilmente, però che l'amor

tit, quo it aut quo fugit nisi a te placido ad te iratum? Nam ubi non invenit legem tuam in poena sua? Et *lex tua veritas* (Sal 118, 142) et *Veritas tu*». Non lontano inoltre da questa trattazione il passo del Vangelo di Giovanni (Gv 15, 15) in cui è Gesù stesso a dichiararsi amico degli apostoli: «Iam non dico vos servos, quia servus nescit quid facit dominus eius; vos autem dixi amicos, quia omnia, quae audivi a Patre meo, nota feci vobis».

³⁴¹ A partire da questo passo, Marcheschi individua dei collegamenti, seppure incerti, con l'*Imitatio Christi* e l'*Alfabeto cristiano* di Valdès (Marcheschi 2008: 103-104).

³⁴² Per l'intero periodo si veda MS: «Adunque, anima mia, amerai Iesu Christo, amico stabile e perfettissimo, il qual (non per alcun bisogno che abbia dell'uomo) in ogni tempo, in ogni loco et in tutte le cose gli mostra sempre il suo verace e stabilissimo amore, non solo nella prospera fortuna ma ne l'avversa; e non solo nella vita, ma nella morte, e non solamente quando ch'è giusto, ma quand'è ancor colpevole» (*Opere*: 248).

³⁴³ L'opposizione tra la caducità dei rapporti umani e il legame invece stabile ed eterno con Cristo è già parte delle MS, in cui, analogamente, l'amicizia con Gesù è opposta alle avversità e alla mutevolezza della Fortuna, chiamata in causa all'inizio di questa lettera a Sor F. come elemento che mina all'amicizia tra gli uomini: «Però che avendo teco un sì potente Signore, un sì perfetto amico e sapientissimo Dio, volghisi pur quanto sa la fortuna o vero il fato, ché sarai sempre intrepida, sempre costante, sicura ne' pericoli, lieta negl'affanni, ricca ne' maggiori bisogni, e tra le più folte spine delle tue avversità coglierai fiori di prosperitate e d'allegrezza, e nelle oscure e più profonde tenebre delle tue contrarietà vederai la chiara luce di Dio, in tranquillo e sicuro e salutevole stato» (*Opere*: 218). Va tuttavia rimarcato che la lettera elude il riferimento alla Fortuna avversa non solo in questo passo ma anche nei successivi (cfr. *apparato*), rispetto alla versione di B, in linea con quanto già accade nella *lettera* 3 (riga 8, cfr. *commento* ivi).

³⁴⁴ Per il riferimento a Gesù maestro, si veda, anche per le molte e ulteriori riprese letterali, ancora lo stesso capitolo delle MS: «Egli, come che ottimo maestro, t'insegnerà la divina e vera sapienza, e tutte le virtù più eccellenti di tutti gl'uomini del mondo e, come vero Padre e potentissimo Signore, ti difenderà e daratti consiglio in tutte le tue buone operazioni, e come Dio ti moverà col suo spirito alla propria salute e alla sua gloria» (*Opere*: 248).

³⁴⁵ Cfr., in un contesto analogo, MS: «immobile e continovo e perfettissimo amore» (ivi).

suo è fondato nella sua gloria e divinità, onde la sua amicizia resta sempre perfettissima e stabile senza già mai mancare³⁴⁶. Onde pertanto, sorella mia dilette, affettuosamente vi essorto a non prender amicizia di qual si voglia uomo mortale, se non quella del vostro eterno e spirituale Sposo, nostro Signor Gesù Cristo³⁴⁷. Con ciò sia che non è da fidarsi di qual si voglia uomo, essendo che molte volte sotto pelle d'agnello si nascondono lupi rapaci e sotto la morta cenere vivono gli ardenti carboni. Ma riponete in Gesù Cristo ogni vostra speranza e affezione³⁴⁸, però che in Lui si trova tutto quello che si può desiderare in un perfettissimo amico e amante divino, bellissimo, abbondante di tutte le virtù e ricchezze e grazie infinite. Vivete lieta nel suo amore e leggete il sonetto che segue.

65 Qual è del vostro eterno e fido Sposo
più bello, o saggio, o ricco od immortale?
Piu benigno, o possente, o ch'abbia eguale
4 il volere al poter santo, amoroso?

70 Da lui s'ha quel soave, almo riposo
ch'emenda e quieta e purga ogn'altrui male,
e 'l suo bene infinito è tanto e tale,
8 ch'ad ogni altro intelletto è qui nascoso.

Amatel dunque, quanto a voi conviensi,

³⁴⁶ Cfr. ivi: «Però che l'amor suo è fondato nella sua gloria e nella sua divinitade; laonde resta sempre stabile e perfettissimo, senza già mai mancare».

³⁴⁷ Lunga è la tradizione che associa Cristo all'immagine di uno 'sposo', in *primis* per il suo essere tramite dell'alleanza tra Dio e gli uomini. Gesù si autodefinisce tale nel Vangelo di Matteo (Mt 9, 15), dove paragona inoltre il regno dei cieli a un banchetto organizzato da un re per le nozze del figlio (Mt 22, 2), a delle vergini che vanno incontro allo sposo (Mt 26, 1-13) e, in quello di Luca, a dei servi che attendono il padrone di ritorno dalle nozze (Lc 12, 36). La dizione *sponsa Christi*, per definire le donne consacrate, viene utilizzata per la prima volta da Tertulliano e ripresa da Ambrogio, che nel parlare della consacrazione delle vergini usa appunto il termine «nozze» (Pelaja-Scaraffia 2008: 77). Questo sostrato che prevede l'unione dell'anima della singola a Dio si sviluppa in parallelo all'immagine delle nozze tra Dio e la Chiesa, già presente in S. Paolo, che nella lettera agli Efesini (5, 21-33) usa la simbologia 'sposo-sposa' per raffigurare il rapporto tra Cristo e la Chiesa. Su tale crocevia prende vita una lunga tradizione di scrittrici mistiche, le quali inseriscono il loro rapporto spirituale con Cristo nel solco allegorico dell'unione matrimoniale che ha la propria base scritturale nel *Cantico dei Cantici* (cfr. Pelaja-Scaraffia 2008: 78; Pozzi-Leonardi 1988). Un posto sicuramente rimarchevole è quello occupato in tal senso da Santa Caterina, la quale ricorre di frequente all'immagine di Cristo-sposo, cui la uniscono delle nozze fondate sulla fede, avvenute, come narra il biografo, il giorno di Carnevale del 1367 («ecco ch'io ti sposo a me Creator et Salvator tuo ne la fede, la quale durerà in te da questa ora sempre immutabile, fin che nel glorioso talamo, o camera del cielo, ne la perfetta congiunzione de le mie bellezze, in nozze semperme a faccia a faccia ti sarà licito vedermi tutto et fruirmi», Raimondo da Capua 1562: 40). Particolarmente influente l'esempio della santa per la declinazione femminile di tale immagine matrimoniale: in una delle sue numerose lettere, come la Matraini, Caterina si rivolge a una destinataria suora, ovvero Nanna, sua nipote, esibendo degli analoghi toni paternalistici: «Carissima figliuola in Christo dolce Iesù. Io Catarina, serva e schiava de' servi di Iesù Cristo, scrivo a te nel prezioso sangue suo, con desiderio di vederti vera sposa di Christo crocifisso, et fuggire ogni cosa che ti impedisse di havere questo dolce et glorioso sposo» (S. Caterina da Siena 1562: 348v).

³⁴⁸ Cfr. MS: «è quel solo e perfettissimo amico, nel qual deveno l'anime che son fedeli riporre i' loro amore e la lor fede, e tutta la loro speranza» (*Opere*: 247).

75
11 di purissimo amor fino alla morte,
se in Ciel da Lui volete eterna vita;

80
14 premete con un giogo dolce e forte
della degna ragione i vostri sensi,
onde non sia da lor l'alma tradita³⁴⁹.

1 quella: [manca] 3 più: <o> più 3-4 sorella [...] vita: in questa nostra vita sorella
mia diletteissima 5 gli: i 6 star: vivere 8 però bisogna: per tanto
8 d'alcuno si faccia: si faccia d'alcuno 8-9 lungamente [...] esperienza: biso-
gna lungamente sperimentarli 9 non: <E> non l'opere: l'opre 9-10 nell'amore
ancora: anco nell'amore 10 a che: quali sia il essi: <per il quale> essi
10 sia che: sia <cosa> che 12 esserne: esserci 13 ricever: ricever <da noi> onore:
diletto 13 ovver piacere: diletto 14 lo stato: la rota della instabile Fortuna
17 abbandonano: abbandoneranno vergognano: vergogneranno 18 darne: darci
19 Però che, si come: Perché 22 anco:[manca] 23 suol dar: che da l'umana
fragilità: la fragilità umana 24 mancherebbe [...] amore: mancheriano di amarci
tanto: <lor> tanto che: che <essi> potrebbero: potriano 26 ricordare: <più> ricordare
26-27 del [...] e: del loro 27 offenderci: offenderne 28 pur: [manca] 29 sperimentare
[...] cose: in molte cose sperimentare 30 qual: quale 31 o: o ver 31-32 ci ha mostra-
to: ne ha dimostrato 34 pur: pure 34-35 reconciliarci: riconciliarci 35 baste-
voli: bastanti 36 per [...] soffrir: a sofferir per noi 37 Ond': <Là> onde Egli: egli
<solo> 37-38 solo e veracissimo: singolarissimo e vero 38 ci: si 39 l'avversità:
l'avversa Fortuna 41 sempre mai: sempre Egli [...] Cielo: sia in Cielo Egli però
44 amandone: amandoci Signor potentissimo: potentissimo Signore 45 perfettissimo:
perfetto ottimo Dio c'ispira: Dio ottimo ne ispira 47 Esso: Lui 48 seco: con Esso
Egli maggiormente: maggiormente Egli 48 infinita bontà: bontà infinita 50 immu-
tabil [...] amore: amor continuo, immutabile <e perpetuo> 50-51 il [...] modo: e ce lo dimostra in
ogni modo, in ogni tempo, in ogni luogo 51 qualora [...] diffidiamo: <noi> ci diffidiamo
di Lui 52 stabilmente: stabilmente <e infinitamente> 54 già mai: mai Onde: Si
che 56 spirituale: spiritual 57 sia che: sia <cosa> che essendo: però volte: fia-
te 59 Gesù Cristo: Cristo e affezione: e <ogni vostra> affezione 60 trova:
ritrova perfettissimo: perfetto 61 Vivete: <e> vivete 62 segue: al proposito ho fatto
per voi <e mi vi raccomando> 66 abbia: abbi 67 il [...] poter: il poter al voler
71 bene: ben 72: ch'intelletto non 'l giunge alto e gioioso 76 in [...] Lui: da Lui in Ciel

³⁴⁹ Il discorso generale sull'amicizia che apre la lettera si eclissa, in questo testo di chiusura, a favore del nodo centrale, tra l'altro racchiuso nel breve cappello che introduce il testo: l'amore verso il Cristo-sposo rappresenta quindi una 'promessa' del Paradiso, l'obiettivo dal quale la destinataria è chiamata a trarre forza nella continua lotta contro i sensi, sui quali la ragione è chiamata a prevalere.

Alla Signora Gostanza Fiamminghi³⁵⁰

Si conduole di non esser tale, ch'ella esser vorrebbe.

5 Egli m'era assai per l'a dietro, virtuosissima e cortese signora, il peso dell'obbligo che per molte cagioni aveva alla gentile e valorosa nostra madonna Isabella³⁵¹, senza che ora per l'innata sua cortesia, m'avesse, col molto ragionarle di me, di tanto maggior obbligo aggravata³⁵²; ma se sarete amendue simili a colui dal qual si altamente traeste le bell'anime e l'esser qui divino, io non dubito punto che, sì come Egli, larghissimo dispensatore di tutti li beni terreni e celesti, d'altro più non s'appaga che de gli animi buoni e delle ben disposte menti, voi similmente del mio

³⁵⁰ Incerta rimane l'identificazione della destinataria. Rabitti (1989: 326-327) la riteneva una probabile discendente della famiglia dei Fiamminghi, originaria di San Miniato, e, dalla menzione di un'altra Gostanza a Firenze, nel XVII secolo, ipotizzava la possibilità che anche la prima fosse fiorentina. La donna va forse ricollegata a un altro Fiamminghi, Tommaso, che figura tra i contributori delle rime di lode alla poetessa (per cui cfr. la *Descrizione dei testimoni* e l'*Appendice testuale*, son. VII, *Chiara, d'ogni virtù splendida luce*).

³⁵¹ Incerta l'identificazione del personaggio. Le maniere reverenziali, tra cui *in primis* l'appellativo «nostra madonna», inducono a ipotizzare, anche alla luce dell'arco temporale in cui vennero redatte le lettere, che si tratti di Isabella di Capua, figlia di Vincenzo, duca di Termoli, andata in moglie ad Alberico Cybo I Malaspina, principe e Marchese di Massa, nel 1563. Il legame tra la poetessa e il casato in questione si evince chiaramente dalla dedica dei più tardi *Dialoghi Spirituali* (1602) a Marfisa d'Este Cybo Malaspina, andata in moglie ad Alderano, figlio di Alberico e della prima moglie di questo, Elisabetta della Rovere, nel 1580 (Viani 1808: 39; per la dedica dei DS si rimanda a Mario, in *Opere*: 289-290). Tale riferimento a Isabella, nella lettera, se confermato, indurrebbe non solo a retrodatare di una generazione i rapporti con la famiglia del marchesato di Massa, ma anche a dare delle coordinate più precise per la datazione della lettera a un periodo incluso tra il 1563, data delle nozze, e il 1575, data della morte della nobildonna, così come si deduce dall'iscrizione presente sul sepolcro della cappella sotterranea della cattedrale di San Pietro e San Francesco, a Massa. Una seconda possibilità di identificazione, temporalmente compatibile con la stesura delle lettere, è quella con Isabella Romola De' Medici (1542-1576), figlia del Granduca di Toscana Cosimo I De' Medici e di Eleonora di Toledo. Anche in questo caso, la vicinanza, in termini encomiastici, con la famiglia granducale risulterebbe confermata dalla precedente dedica a Giulio De' Medici, figlio illegittimo di Alessandro, del volgarizzamento dell'*Orazione d'Isocrate a Demonico*, pubblicato nel 1556 (cfr. Mario, in *Opere*: 57 e sgg.). Vi è tuttavia un elemento che induce forse a far propendere per la prima identificazione: nelle *Rime di eccellentissimi poeti* (*Rime* 1556b) stampate a Lucca, in cui la Matraini compare con uno scambio di sonetti con Tommaso Porcacchi (si veda DR nella *Descrizione dei testimoni*), figura una dedica alla stessa Marchesa di Massa da parte di Vincenzo Pippi da Villa, già prefatore delle rime matrainiane del 1555 (A, cfr. ancora la *Descrizione dei testimoni*). L'*entourage* culturale in cui la poetessa è inclusa fin dai suoi esordi letterari ricondurrebbe quindi con più probabilità a «Donna Isabeta Marchesana di Massa», così come la appella il dedicatario nell'antologia in questione.

³⁵² La lettera sembra iscriversi in un circuito di conoscenze composto, oltre che dalla poetessa e dalla destinataria, anche da madonna Isabella, che, verosimilmente, ha introdotto e 'presentato' in forma epistolare la mittente a Gostanza, come dimostra il successivo desiderio, espresso dalla Matraini, di incontrare la donna di persona («fino a tanto che Dio ne concederà di potere a faccia a faccia vedere e insieme ragionare»).

10 sincero e amichevole affetto vi doverete appagare, dove che io con meritevoli servigi e altri doni sodisfar non bastassi. Prenderete adunque in questa lettera, con l'animo mio a servirla sempre disposto, l'offerta di quanto conoscerà di me e delle cose mie potersi valere. E perché per la tutta cortese e ornata lettera di madonna Isabella apertamente ho conosciuto a V.S. non esser grato il ceremonizzare, né l'affettato parlare, 15 il che dimostra lei esser tutta libera e verace, non volendo offender lei né me stessa in questo error cadendo, prenderà senz'alcun velo, ora e sempre, il mio cuore fino a tanto che Dio ne concederà di potere a faccia a faccia vedere e insieme ragionare³⁵³. E tutto quello che tra noi con lettere si verrà a trattare sia di ogni mendacia e adulazione netto e purgato, senza mescolamento però di alcuna offesa³⁵⁴. Perché oltre alla perfezione, che tra gli ottimi amici si richiede, parimente la modestia e la prudenza³⁵⁵, conservatrici e madri onestissime di tutte le cose, vi si convengono; e così io fermamente dal mio lato gli prometto sempre osservare di maniera che chiunque le nostre lettere leggerà, apertamente conosca tra noi le sante leggi dell'amicizia aver saldissimo fondamento e osservanza³⁵⁶. Ho ricevuto il suo molto leggiadro e caro sonetto, al qual vorrei con simigliante stile renderle condegna risposta, ma non m'essendo concesso dono sì raro, invece di così bello e ornato, ne le rendo sol quello che per me dar si puote. Prenderà dunque il mio buon volere, non riguardando ad altra cosa, e con questo facendo fine, mi l'inchino e raccomando³⁵⁷.

30 Se così ricca parte avesse il Cielo
dato a me di virtù, quant'a voi diede,
che del ben qui di Dio ne fate fede,
4 l'anima ardendo del divino zelo,

³⁵³ Il discorso testimonia l'inaugurazione di un rapporto epistolare del quale vengono stabilite le 'regole', improntate a una sincerità di scrittura («non esser grato il ceremonizzare, né l'affettato parlare [...] di ogni mendacia e adulazione netto e purgato») e a una mancanza di 'filtri', riassunti nella metafora del «velo», al fine di andare incontro ai desideri e alla natura della destinataria.

³⁵⁴ A prevalere è dunque il senso di un'*aurea mediocritas*, improntata a uno scambio amichevolmente informale ma sempre e profondamente rispettoso dell'interlocutore.

³⁵⁵ Si tratta di due delle quattro virtù cardinali; la Modestia sarà infatti indicata, nei DS, come *analogon* della Temperanza, cardine delle virtù umane, e collegata, come si deduce dal passo precedente della lettera, all'*aurea mediocritas* aristotelica; i due aspetti, ora declinati relativamente alla comunicazione epistolare, sono trattati congiuntamente anche nel passo dei DS già accennato: «così la Temperanza, o vero modestia, è più nobile assai che la propria azione; la quale è assomigliata al sole il quale sì come di maggior lume risplende in mezzo di tutti gl'altri pianeti. [...] Questa conserva la natura nostra, la quale solamente della mediocrità si diletta, essendo che per gl'estremi ella sempre si venga a corrompere» (*Opere*: 693), sulla base di una tradizione che da Aristotele giunge al *Compendium Theologicæ Veritatis* di Ripelino (cfr. Mario, ivi: 642-643).

³⁵⁶ La lettera assume qui un tono meta-comunicativo: il rapporto epistolare è guardato 'dall'esterno', ovvero dal punto di vista di chi leggerà; la corrispondenza diviene quindi un mezzo per l'autorappresentazione, degno di essere esemplare per il lettore. Più che assolvere a mere funzioni pratiche e comunicative, essa si configura come uno scambio amichevolmente improntato ai valori dell'*humanitas* e quindi a quell'«ufficio di parola» che tanta parte ha già nelle lettere di Veronica Franco (Doglio 1993: 38 e Rabitti 1999: 225), destinato a tratteggiare l'immagine, già di per sé autosufficiente, di «una donna che scrive lettere» (ivi: 37).

³⁵⁷ La *salutatio* finale è preceduta da una doppia professione di modestia («ne le rendo sol quello che per me dar si puote» e «prenderà dunque il mio buon volere, non riguardando ad altra cosa»), ultima manifestazione dell'atteggiamento reverenziale che accompagna l'intera epistola.

- 35 io sarei forse tal, che quel ch'io celo
de' vostri onor, con degna alta mercede
vi mostrerebbi 'l cor, dove si siede
8 il pur affetto mio, senz'alcun velo.
- 40 Ma perché di sì ricco, altero dono
grazia non ebbi, o mi fu dato in sorte
11 d'ornarmi al par di voi, donna gentile,
- 45 però qual il mio core e' pensier sono
v'offerò, e quanto a voi di lode apporta
14 questo mio basso, umil, inculto stile³⁵⁸.

[Per quanto riguarda il sonetto, si riportano in apparato anche le varianti della versione di B LXVI, a p. 108 della stampa del 1595]

1 conduole: conduol ch'ella: che ella 7 io: [manca] 8 li: i 11 sodisfar: <a>
soddisfarvi 11 Prenderete dunque: Prenderete adunque 16 prenderà [...] sempre:
senz'alcun velo prenderà ora e sempre <per lettere> 18 verrà a trattare: tratterà 19 di al-
cuna: d'alcuna 20 si: ci 21-22 io fermamente: fermamente io 24 caro: carissimo
25 renderle: poter darle 26 m'essendo [...] raro: essendo <dalla mi' stella> dono sì raro con-
cedutome 26 ornato: degno <quel solo> 27 riguardando: riguardando
33 del divino: d'onorato BLXVI 34 tal: tale B LXVI 37 mostrerebbi 'l: mostrereb-
be il B 5* | mostrerei col B LXVI 38 pur : puro B 5* B LXVI 41 grazia [...] dato: non fe'
mia stella e 'l ciel ch'avessi B 5* | non fe' mia stella in ciel ch'avessi B LXVI 44 e': i B
LXVI 46 umil, inculto: incolto, umile B 5* mio [...] inculto: basso mio inculto, umile

³⁵⁸ Il sonetto mostra una struttura bipartita: le quartine sono occupate da una protasi (la prima), in cui si esaltano le virtù della destinataria, vista come depositaria del Bene divino sulla terra, e da un'apodosi (la seconda), in cui la poetessa afferma che, possedendo tali medesime virtù, non avrebbe avuto ragioni per non lodarla come invece sarebbe stato opportuno, ricorrendo all'immagine del cuore donato (cfr., tra le *Rime*, XIX 7 e *commento* ivi), frequente nella poesia d'amore. L'aspetto della franchezza, posto come condizione della comunicazione epistolare nel testo della lettera, è ora rintracciabile nella confessione dell'impossibilità, da parte della poetessa, di manifestare alla destinataria i dovuti onori e il proprio affetto «senz'alcun velo» (v. 8), così come essi dimorano nel suo cuore. Le terzine concludono il discorso con una tōpica *diminutio*, facendo riferimento alla 'mancanza' di virtù che siano all'altezza del soggetto elogiato, confermando e replicando il tono generale della lettera.

A M. Ginasio Ugoberti³⁵⁹*Dimostra in che forma ella dipingerebbe il vizio.*

5 Sono molti giorni passati, onoratissimo messer Ginasio, che per una vostra lettera mi domandaste in che forma a me parrebbe che s'avesse a dipingere il vizio, né
 mai v'ho dato fino a quest'ora risposta, stando a considerar com'io potessi col mio
 basso e debole ingegno immaginarmi una forma tanto brutta, strana o bestiale, che bastasse a mostrar la natura crudele di così vile, orrendo e dannosissimo mostro³⁶⁰. Finalmente ho pensato, per obedirvi più che perch'io mi creda di sodisfarvi, di scrivervi la mia opinione, la quale è questa. Primieramente io disegnerebbi sopra una gran
 10 palla di terra un semicapro, cioè che dal mezzo in giù fusse capra e dal mezzo in su fusse uomo piccolo, ovver nano³⁶¹, con la faccia verso le spalle rivolta, per significare come il vizio è mancamento, ovvero difetto della natura umana, e che l'uomo che
 'l segue si volge a dietro dalla natura sua ragionevole e vassene, come capro, errando intorno alle cose terrene e volubili per saziare i suoi inonesti e bestiali appetiti³⁶².
 15 Mi parrebbe ancora, oltre a questo, che detto nano invece di capelli avesse gran moltitudine di serpi³⁶³, per far noto a ciascuno che l'uomo che è vizioso ha sempre nella testa pensieri maligni e mortali. Gli farebbi ancor sopra le spalle due ali di vipistrello³⁶⁴, per dare ad intendere come l'uomo vizioso, a guisa di così vile animale, fugge

³⁵⁹ Il destinatario rimane non identificato (cfr. anche Rabitti 1989: 331).

³⁶⁰ Tradizionale il collegamento tra il vizio e l'idea della deformità, della sproporzione, della mancanza di misura e armonia del corpo, essendo quest'ultimo speculare all'anima («le sproporzioni del corpo si dimandano vizi della natura [...] così si chiama vizio tutto quello che non è secondo la sua proporzione in un corpo [...] stimandosi che come i panni s'acconciano al dosso, così i lineamenti e le qualità del corpo si conformino con le perfezioni dell'anima», Ripa 2012: 523).

³⁶¹ Frequente, come dimostra l'attestazione presente in Ripa, la raffigurazione della 'Sceleratezza o vizio' come «un nano sproporzionato, guercio, di carnagione bruna, di pelo rosso, che abbracci un'idra» (Ripa 2012: 523). Qui guercia è la donna che cavalca il nano stesso, così come la figura anguicrinata presentata con la sua «moltitudine di serpi», identificabile con l'Idra.

³⁶² L'associazione ai piaceri sfrenati, già incarnata nell'immagine classica del satiro, trova tra le più significative attestazioni moderne quelle di Pierio Valeriano (1567: 77v) e di Cesare Ripa, solo per rimanere ai casi più noti: «Medesimamente si intende il becco per la libidine, essendo ne gli atti di Venere molto potente, e dedito a tale inclinazione soverchiamente» (Ripa 2012: 351-352).

³⁶³ La caratteristica, tipica dell'Idra (Ovidio *Met* IX), è letta in senso cristiano come raffigurazione dei sette peccati mortali, così come esposto da Rinaldi («Hidra è figurata per li sette vizii capitali», 1583: 53) e da Ripa («ci sono alcuni che la pingono con sette capi rappresentati per i sette peccati mortali», 2012: 405). L'autrice ne offre un'ulteriore versione in MS: «questo vizio lo si ritrova esser divenuto più forte [...] però che gl'è simile all'Idra, ch'avea sette capi, de' quali chi uno ne tagliava sett'altri ne rinascivano» (*Opere*: 266).

³⁶⁴ L'animale, in quanto connesso all'oscurità, è simbolo dell'ignoranza anche in Ripa, che ne sottolinea una caratteristica che qui l'autrice trasferisce sulla donna allegorizzata, ossia la cecità: «Donna con faccia carnosa, difforme, e cieca; in capo averà una ghirlanda di Papavero [...] si fa senza occhi perché l'ignoranza è uno stupore et una cecità di mente, nella quale l'uomo fonda un'opinione di se stesso, e

20 sempre la luce del sole della verità, per le tenebre dell'ignoranza e del peccato. Vor-
 rebbi poi che sopra la gropa di così strano e orribile mostro sedesse una donzella in
 tutte le parti bellissima salvo che gli occhi e l'orecchie, le quali fingerei asinine³⁶⁵ e
 gli occhi ciechi³⁶⁶, per dimostrar come l'anima è stata da Dio creata in tutte le parti
 25 bellissima, ma che lasciandosi dal vizio trasportare là dove esso la guida, diventa
 cieca della ragione e dell'intelletto, e fassi ignorante nell'orecchie del cuore, che non
 intende né ascolta i divini consigli con quello, né i santi ammaestramenti. Fingerei
 similmente detta donzella legata con catena di ferro, la quale il nemichevole e mo-
 struoso vizio tenesse con la man destra, e con la sinistra un coltello ignudo, per di-
 mostrare a ciascuno che quando l'averà condotta nel fondo del suo precipitoso corso,
 ella da lui sarà finalmente uccisa³⁶⁷. Resta in ultimo che detto semicapro abbia coda
 30 di scorpione, perché sì come lo scorpione se ne va con le branche aperte innante,
 mostrando segno d'abbracciamento, e con la coda poi avelena e amazza, che in così

crede essere quello che non è in ogni cosa, ovvero per le molte difficoltà che l'ignorante, traviando dal diritto sentiero della virtù per le male apprensioni dell'intelletto, trova nel vivere. Si dipinge presso il Pipistrello, ovvero Nottola, perché come dice Pierio Valeriano, lib. 25, alla luce simiglia la sapienza, et alle tenebre, dalle quali non esce mai la Nottola, ignoranza» (Ripa 2012: 271; il passo citato è in Pierio Valeriano 1567: 179v).

³⁶⁵ Altro animale associato all'ignoranza, così come in Ripa: «si mette a cavallo sopra dell'asino, per esser detto animale privo di ragione, et indocile, e molto simile a lui, come piace a Pierio Valeriano» (Ripa 2012: 273; il passo è ripreso da Pierio Valeriano 1567: 88v). Anche l'arroganza, corollario dell'ignoranza stessa è, in Ripa, una donna dalle orecchie asinine («averà l'orecchie d'asino», Ripa 2012: 44).

³⁶⁶ La descrizione della donna chiama in causa quello che è inteso come l'aspetto in cui il vizio ha la sua espressione massima, vale a dire la Libidine, che Ripa descrive come «Donna bella e di bianca faccia, con i capelli grossi e neri ribuffati all'insù, e folti nelle tempie, con occhi grassi, lucenti, e lascivi; mostrano questi segni abbondanza di sangue, il quale in buona temperatura è cagione della Libidine, et il naso rivoto in su è segno di questo istesso per segno del becco, animale molto libidinoso, come disse Aristotele, *De fisionomia* 69 [...] potemo comprendere che la libidine principalmente e con maggior violenza domina nelle femine che ne gli maschi (come si crede comunemente) in ciascuna spezie di animali» (Ripa 2012: 350-351). Interessante qui l'associazione al «becco», come accade con il «semicapro» dell'allegoria matrainiana. Il significato negativo del «verso innaturale» assunto dai capelli e dal naso della donna, in Ripa, ha qui un suo parallelo nel nano, il cui volto è appunto girato al contrario; l'associazione della donna al semicapro richiama inoltre la classica raffigurazione della Lussuria, incarnazione di una Venere tutta terrena: «Gli antichi usavano dipingere Venere sopra un montone per la lussuria, mostrando la soggezione della ragione al senso et alle concupiscienze illecite» (Ripa 2012: 352), dove il riferimento è al noto capolavoro dello scultore greco Scopas, Afrodite Pandemos, ricorda anche da Cartari (1571, 540: «fu anco una Venere celeste [...] et un'altra Venere ve ne fu, detta popolare e commune, che faceva l'amore, d'onde viene la generazione umana e fu fatta già da Scopa eccellente scultore in questa guisa: ella stava a sedere sopra un capro e con l'un piè calcava una testuggine»); della stessa opera fanno inoltre menzione Pierio Valeriano (1567: 77v) ed Erizzo: «Ma Scopa eccellente scultore finse Venere volgare over comune sedente sopra uno ariete» (1571:712). Gli occhi guerci, insieme a molte altre deformità, rientrano nella descrizione della «femmina balba» dantesca (*Purg.* XIX 1-18), analoga incarnazione dell'amore eccessivo e fallace per i beni terreni.

³⁶⁷ Tòpica l'idea che la scelleratezza porti al disfacimento, per via della consunzione fisica cui gli eccessi del vizio conducono. In particolare, va notato che in una descrizione iconografica dell'inizio del XVII secolo, le immagini del Nano, dell'Idra e del Tempo sono collegate proprio sulla base di questa idea portante: «un nano sproporzionato, guercio, e ch'abbraccia un'Hidra, ma con una mano mostra di spingere le medeme Hore, e questo è il Vizio che appunto risiede nelle sproportioni, accieca il lume della ragione, et accoglie l'Hidra Infernale de sette Capi mortali, e perciò indegnamente si vanta: "Io gl'accelero il corso"; essendo purtroppo vero che il vino con le dissolutezze abbrevia la Vita temporale» (Spiazzi 1997: 194; cfr. inoltre Maffei, in Ripa 2012: 810).

fatto modo il vizio da principio con lusinghe piacevole si dimostra, e nel fine attosca e uccide l'anima che lo segue³⁶⁸. Leggete il sonetto e state sano.

- 35 Questo brutto, nefando, orribil mostro
che v'ho descritto qui, Vizio si noma,
 mezzo capro e mezz'uom, di serpi ha chioma,
4 col volto a dietro, qual v'addito e mostro.
- 40 Egli l'alma incatena, accieca il nostro
chiaro intelletto, e sotto grave soma,
 poi ch'ha la mente nostra in tutto dôma,
8 ne guida a morte nel tartareo chiostro.
- 45 Di vespertillo ha l'ale, perché vola
per oscuri sentier, tenendo assisi
11 sopr'una palla i pie' di capro errante.
- 50 Ha sopra il dorso l'alma ch'esso invola,
ed il coltello in man, c'ha tanti uccisi,
14 coda di scorpio infin, veleno e pianti³⁶⁹.

1 ella: [manca] 3 passati: [manca] 4 mi : mi <scriveste e> 4 dipingere: dipin-
ger 6 strana o bestiale: bestiale e strana 7 mostrar: dimostrare vile: <orrendo>,
vile 8 sodisfarvi: satisfarvi 9 opinione: openione 10 capra: capro 11-12 si-
gnificare: significar 13 'l segue: il segue capro: capra 14 inonesti e bestia-
li: bestiali e inonesti 15 ancora: oltra invece avesse: avesse invece 16 serpi:
serpi <sopra il suo capo> sempre: <quasi> sempre nella: in 17 ancor: ancora
20 di questo: <ancora> di <questo> orribile: nemichevole 22 dimostrar: dimostrare
24 che: [manca] 25 i [...] quello: con quello i divini 26-27 mostruoso: <il> mostruoso

³⁶⁸ Raffigurato spesso come simbolo delle lusinghe del vizio, che imprigiona, al pari della catena precedentemente menzionata, e uccide, lo scorpione è inoltre generalmente collegato alla libidine, come sintetizzato in Ripa: «Racconta Pierio Valeriano nel libro decimo sesto che lo scorpione significa Libidine; ciò può esser perché le pudende parti del corpo umano sono dedicate dagl'astrologi allo scorpione» (Ripa 2012: 351, sul tema cfr. anche Pierio Valeriano 1567: 119r-v). Il concetto enucleato dalla Matraini relativamente all'animale chiama in causa l'immagine della catena e del coltello (righe 25-29) con cui il vizio seduce e successivamente distrugge.

³⁶⁹ Se la prima quartina e la prima terzina aggiungono dei particolari descrittivi già esposti nel testo in prosa, la seconda quartina e la seconda terzina rendono invece chiaramente noto che la figura femminile descritta raffigura, doppiamente, l'intelletto e la mente soggiogati e imprigionati (vv. 5-7) e, in forma più ampia, l'anima 'rubata' (v. 12). La rima identica della prima quartina (vv. 1-4) richiama il senso profondo dell'etimologia di *monstrum*, nella sua derivazione dal verbo *monere*, appunto 'avvisare, ammonire', originariamente inteso come avvertimento degli dèi di cui queste creature erano ritenute portatrici (cfr. Cicerone, *De divinatione* I); lo stesso accade alla riga 7 della lettera, in cui si realizza la figura etimologica «mostrar [...] mostro», ottenuta grazie alla variante del verbo che ha sostituito il precedente «dimostrare» (cfr. *apparato*). Questo riferimento sembrerebbe conferire all'operazione allegorica dell'epistola un *surplus* di senso, dal momento che la inquadrerebbe in una prospettiva di ammaestramento morale per il lettore.

Chiara Matraini

27 man destra: sinistra mano sinistra: destra 28 quando: quando <l'abominevole vi-
zio> 29 da lui sarà: sarà da lui 30 innante: davanti 31 d'abbracciamento: di ab-
bracciamento 32 lusinghe: lusinga e 33 lo segue: <gli attende e> lo segue
sonetto: sonetto <che segue> 37 capro: <è> capro 43 ne: ci 45 l'ale:
l'ali 51 scorpio: scorpio <ha>

A Messer Cristoforo degli Anselmi³⁷⁰

*Lo essorta al degno studio di Filosofia*³⁷¹.

5 Ebbi alli tredici del mese passato, molto virtuoso e gentilissimo messer Cristoforo, la vostra ornata e a me carissima lettera, la qual m'apportò veramente grande allegrezza, intendendo voi essere arrivato felicemente costà in Padova, dove state con assai vostra sodisfazione fra dotti ed elevati spiriti a studiar filosofia, alla quale vi
10 essorto quanto so e posso, però che di essa niuna cosa più bella o più lodevole fra tutte le cose del mondo si può ritrovare³⁷². Con ciò sia che, mentre di lei salutiferamente ci adorniamo, quasi da luogo ertissimo i varî e segreti ordini della dotta Natura e i suoi maravigliosi progressi giudiciosamente investighiamo³⁷³, e per le passate cose quelle che hanno da venir prevedendo, tutto il corso di questa caduca e fuggibile vita discorrendo, le cose necessarie alla conservazione sua sollecitamente procacciamo³⁷⁴. Ella, come ottima maestra di tutte le buone scienze e arti, ne insegna la vera via dell'onesta e laudevole vita; ella è investigatrice della vera virtù, discaccia-

³⁷⁰ Il destinatario, del quale non si è giunti alla piena identificazione, è stato associato agli Anselmi di Firenze (Rabitti 1989: 324).

³⁷¹ La lettera, mancante in B, appare solo a partire da questa edizione ed è l'unica di carattere esortativo di tutto l'epistolario. La scrittura 'privata' di incitamento allo studio di un amico costituisce l'occasione per una generale esaltazione del sapere filosofico, in cui non pochi sono gli agganci con i più tardi DS.

³⁷² Nonostante la concorrenza dovuta a una serie di Università sorte nella penisola che nella seconda metà del XVI secolo giunsero in parte a scemare l'affluenza nel centro veneto, lo *studium* di Padova giocava ancora un ruolo fondamentale nella cultura filosofica del tempo, divenendo, inoltre, durante la Controriforma, particolare centro di azione e propaganda gesuitica (Favaro 1883, I: 65-99).

³⁷³ La filosofia Naturale sarà poi definita in DS come quella che «contempla la natura di tutte quelle cose che hanno movimento, mutazione et alterazione» (*Opere*: 677-678). I «segreti ordini» della Natura richiamano il concetto di *Anima mundi*, ossia della presenza del divino nella realtà, che, a partire dal commento di Calcidio al *Timeo* platonico e dalla filosofia agostiniana, ebbe il suo maggiore sviluppo nella scuola di Chartres (cfr. almeno Gregory 1955). Anche Boezio, autore al quale, com'è noto, la poetessa attinge per gran parte della sua opera filosofica, presenta un preciso riferimento al tema del componimento nono incluso in *Consol. Phil.* III (vv. 13-14 «Tu triplicis mediam naturae cuncta moventem / conectens animam per consona membra resolvis»).

³⁷⁴ Il primo livello di esaltazione della Filosofia è quello che la declina appunto come indagine dei fenomeni naturali e studio finalizzato alla conservazione della vita, fino ad allinearla con la prospettiva di una compenetrazione tra beni del corpo e beni dell'intelletto, così come sarà poi espresso anche in DS: «*Filo*. Bene sta quanto che detto m'avete ma, ditemi, lo studiare ancor non è ozio? *Teo*. Sì, del corpo. Ma forte e nobilissimo esercizio dell'intelletto, il quale eccede et avanza tutte le corporali operazioni; però che esso, studiando le buone scienze, insegna poi ben operare alle corporee membra con quell'ordine d'onestà e di giustizia che esse debbono fare, non altrimenti che soglia fare un ben saggio et esperto capitano che, quantunque egli non si muova, nondimeno insegna a' suoi ministri e combattenti le vie, i modi, i tempi e gli ordini che hanno da tenere, da fuggir e andar incontra dei nemici per conseguir e ottener la da lui desiderata et onorata vittoria. Onde la specolazione delle cose alte e divine è più buona e più perfetta che qualsivoglia corporea operazione, ancorché l'una e l'altra siano sorelle, come fu Marta e Maria, però che rade volte può star la divina contemplazione senza le buone opere» (*Opere*: 684).

trice di tutti i vizi³⁷⁵, fondatrice delle città e de gl'imperi, e maestra di tutte le discipline e buoni costumi, e ornamento, infine, di tutto il vivere umano, senza la cui fi-
 15 data e utilissima scorta, a guisa di peregrini ciechi, per intricati e perigliosi sentieri
 in tutte le opere nostre camineremo³⁷⁶. In questo mezzo, se posso farvi alcuno onora-
 to servizio, mi vi offero e raccomando.

20 Come la vaga in Ciel candida Aurora
 scorge a bel giorno il suo lucente Sole,
 qual della notte l'ombra scacciar suole
 4 col suo chiaro splendor che 'l mondo onora,

25 così del nostro almo intelletto ancora,
 Filosofia, ch'uom saggio onora e cole,
 a bel dritto sentier, per le sue scuole,
 8 ne trae dall'ombra d'ignoranza fuora.

30 Seguite dunque lei, di virtù piena
 più che stella del Cielo e di beltade,
 11 ch'alma fosca rischiarà e rasserena.

35 Questa mai sempre d'una in altra etade
 a immortal vita e gloriosa mena,
 14 se Amor di lei ne volge a le sue strade³⁷⁷.

³⁷⁵ Pressoché identica la definizione che, in particolare in DS, verrà data della Filosofia morale («Ella è inventrice di tutte le buoni e lodevoli arti, discacciatrice di tutti i vizi, madre di tutte le virtù et onoratissimi costumi, ritrovatrice delle giuste leggi e studio di sapienza», *Opere*: 677), la quale ora è riferita alla Filosofia in generale.

³⁷⁶ L'esaltazione della Filosofia si basa su un compendio di tutte le possibili forme del sapere filosofico. La poetessa mostrerà tuttavia di avere una precisa conoscenza delle sue varie declinazioni nel momento in cui in DS delineerà una precisa gerarchia che, partendo dalla Logica, trova il suo apice nella Teologia: «Ecco adunque, o Filocalio [...] è di necessità salire il primo grado che ne conduce perfettamente all'arte dimostrativa di saper divider il vero dal falso in ogni tuo discorso e intelligenza; la qual arte è addimandata 'logica'. La quale potrai quando tu vogli dall'*Organo* d'Aristotele apparare; la quale [...] poi ti condurrà nel dilettevole e florido campo della Moral filosofia [...]. Ella è inventrice di tutte le buoni e lodevoli arti, discacciatrice di tutti i vizi, madre di tutte le virtù et onoratissimi costumi, ritrovatrice delle giuste leggi e studio di sapienza. Passerai, dopo questa, alla filosofia Naturale, la quale contempla la natura di tutte quelle cose che hanno movimento, mutazione et alterazione. Indi salirai alla filosofia matematica, la qual tratta di quelle cose che hanno numero e misura. Et oltre a questa, ancor bisogna più altamente ascendere alla metafisica, contemplatrice d'ogni cosa, non però in ogni modo, e particolarmente delle sostanze astratte da ogni materia e delle prime cause; e finalmente fermarsi nella sacrosanta teologia, et in questa farsi perfetto. La quale sola s'addimanda 'vera e divina sapienza', però che essa solamente tratta delle cose spirituali ed eterne con modo soprannaturale; l'esser delle quali è molto maggiore che tutte le cose corporee e corrottili, con ciò sia che ella arrivi al primo conoscimento et alla più sublime cognizione delle cose divine e possibili all'umano intelletto» (*Opere*: 677-678).

³⁷⁷ Il sonetto mette in scena il paragone tra l'Aurora, portatrice del Sole, il quale pone fine alle tenebre della notte, e la Filosofia, la quale indica la via per la vita eterna. L'associazione a distanza è dunque quella tōpica Sole-Filosofia, e quindi vera sapienza, vs notte-oscurità-ignoranza, così come nella lettera proemiale a Cangienna Lipomeni e in molti componimenti della seconda parte del canzoniere.

A Messer Theofilo Caldarini, giovane virtuosissimo³⁷⁸

*Dimostra come dalla Provvidenza di Dio non vengono necessariamente le cose,
ma che venendo esse, Egli infallibilmente le prevede*³⁷⁹.

5 Mi rimase alli giorni passati, messer Teofilo mio, quanto figliuolo carissimo, di
rispondere all'altra parte della vostra a me cara e molto curiosa lettera, dove mostra-
te di avere opinione che, prevedendo Iddio *ab aeterno* tutte le cose create
dell'universo, esse abbino necessariamente da venire e che questa necessità del venir
10 delle cose faccia che noi non possiamo avere alcuna libertà nell'anime nostre. La
qual cosa quanto sia falsa e impia non è da dimandare³⁸⁰, con ciò sia che, se si to-
gliesse la libertà dell'anime nostre, ne seguirebbe che Dio, somma bontà e nostro
sommo bene, avesse contra di noi malamente operato, facendoci partecipi della de-
gna ragione acciò che peggio di tutti gli altri animali operassimo, e così gli verrem-
10 mo noi a toglier della sua somma bontà e retta giustizia; oltre che, se ciò fosse che
necessariamente l'uomo operasse, indarno sarebbero da Dio e da gli uomini tutte le
divine e umane leggi³⁸¹ ordinate e indegnamente d'ogni buona e rea operazione ave-

³⁷⁸ Difficile l'identificazione del personaggio, il cui nome sembra quasi certamente un *senhal*, al pari del femminile Teofila, *alter ego* dell'autrice nei DS. Rabitti (1989: 324-325) fa notare l'esistenza di Caldarini a Siena e nell'area veneta molto vicini all'area riformata, dato meritevole di particolare attenzione, visto l'argomento della lettera.

³⁷⁹ Il tema toccato, rientrando tra i decreti dottrinali del Concilio di Trento, in cui veniva riaffermato, contro il pessimismo antropologico, un ottimismo antropologico, consistente nella fiducia che l'uomo sia in grado di scegliere tra il bene e il male, risultava particolarmente scottante nel clima controriformistico del secondo Cinquecento. Dalla lettera emerge un allineamento dogmatico dell'autrice, che, senza voler escludere la possibilità di atteggiamento nicodemistico, appare tuttavia lontano dalla posizione di Vittoria Colonna, per la quale la salvezza per sola fede e la predestinazione risultano dei temi centrali di molta parte dell'opera, in versi e in prosa (Nicolini 1949-50: 103-106; Mazzetti 1973: 89). Va notato, inoltre, che il tema centrale, ovvero quello della Provvidenza, dichiarato nell'intitolazione dell'epistola, apparsa solo a partire da questa edizione, potrebbe avere dei collegamenti con la cancellazione di tutti i riferimenti alla Fortuna presenti nelle varie lettere di B (cfr. almeno il commento alla *lettera* 3, riga 8).

³⁸⁰ L'*incipit* della lettera introduce, in forma dialettica rispetto alle posizioni dell'interlocutore, un nodo centrale del dibattito della Riforma, e quindi della Controriforma, cioè quello del libero arbitrio. È infatti nota la diatriba che oppose Erasmo a Lutero, il primo fautore di un'idea di libertà secondo la quale l'uomo aveva la facoltà di scegliere tra bene e male, rispetto a cui la grazia costituiva non una contraddizione bensì una forma di 'ausilio' divino, e il secondo, invece, sostenitore della sovrana volontà di Dio, cui doveva necessariamente corrispondere il servo arbitrio dell'uomo (cfr. almeno Miegge 1930: 3-8). La posizione della Matraini sembra però qui riprendere la fonte agostiniana, e dunque quella più allineabile alle posizioni erasmiane, la quale diviene un punto di partenza per una difesa dell'arbitrio umano, ferme restando l'onniscienza divina e l'importanza della grazia. La particolare, e spesso letterale, attenzione alla fonte agostiniana da parte dell'autrice potrebbe avere delle connessioni con l'interesse del Domenichi verso l'opera, dimostrato anche dal suo volgarizzamento (Domenichi 1563).

³⁸¹ Il ricondurre la volontà umana a un principio di necessità, che equivale a negare il libero arbitrio, comporta la negazione parallela della giustizia e della bontà divina e, insieme, del valore delle stesse leggi, umane e divine. La negazione della volontà dell'uomo avrebbe dunque degli effetti aberranti sulla validità dell'operato umano e divino e sulla stessa giustizia e bontà di Dio. Va rimarcato che già Agostino dedica parte della sua opera sul libero arbitrio proprio alla trattazione delle leggi umane e divine, co-

rebbe il premio e la punizione, e così tutte le umane azioni resteriano ruinate e confuse. Laonde s'ha da considerare che, quantunque sia di necessità che prevedendo
 15 Iddio tutte le cose che hanno da venire, esse venghino, che non per questo le nostre volontà e le nostre azioni sono necessitate a dover essere, ma bene è vero che, essendo, è di necessità ch'elle siano state da Iddio prevedute *ab aeterno*³⁸². Con ciò sia che la divina Provvidenza³⁸³, per saperle, non muta la proprietà delle cose, ma solo, con uno intuito della sua divina mente, le cose necessarie come le non necessarie
 20 prevede; e quali elle si siano, o siano per essere, Egli lo antivede, però che con l'eternità di se stesso circonscrive e abbraccia tutte le cose con tutti i tempi, a tal che tutte quelle azioni e volontà che sono circa al nostro libero arbitrio, non perdendo la propria natura, possono e non possono ancora venire. Ma venendo, esse sono dal sommo Dio prevedute con i premî e con le punizioni delle quali saremo meritevoli.
 25 Né bisogna dire che se senza la grazia di Dio noi non possiamo esser salvi, che per questo non siamo liberi, essendo la volontà nostra pur di volerci salvare, però che noi siamo liberi di eleggere il bene e il male³⁸⁴, ma bene è vero che se lasciamo il bene ed eleggiamo il male, che allora vegnamo a perdere ogni nostra forza o virtù di poter per noi stessi rivoltarci al bene operare, senza la particolar grazia del nostro
 30 pietosissimo Iddio, la quale sta sempre apparecchiata a soccorrere coloro che con il cuor contrito e umiliato ne l'adimandano; anzi per molte innumerabili cagioni, per non dire infinite, noi abbiamo occasion di salvarci e vuole Iddio che ci salviamo, e per tale noi ci dobbiamo salvare³⁸⁵: parlandovi però sempre di quella prima volontà antecedente, che già in un'altra mia lettera vi ragionai, prima per la creazione, per-

me necessariamente finalizzate al bene comune, secondo una tradizione che può farsi risalire fino a Platone (Agostino, *De libero arbitrio*, I 4, 10; 5, 11-13 e 15, 32).

³⁸² A conclusione di questa parte introduttiva viene replicata letteralmente l'espressione usata nell'*incipit* della lettera («prevedendo Iddio *ab aeterno* [...]», riga 3).

³⁸³ Già in MS la poetessa sviluppa il discorso sulla Provvidenza divina e sulla sua imperscrutabilità, riprendendo, e volgendo in senso cristiano, la fonte boeziana sul tema mediante la citazione di Sannazaro in sostituzione di quella omerica originaria («come dunque potrete voi le cose incomprensibili della divina mente et i suoi alti e segreti giudizî veramente comprendere? Laonde perciò saggiamente dal Sannazaro fu detto: «Quell'alta Provvidenza, che 'l ciel guida, / non vuol ch'umano ingegno intender possa / l'amirando segreto ove s'annida [...]». E quantunque a voi mortali, insufficienti a cotant'alta specolazione dell'ordine dell'alto ed eterno Motore e Creator de l'universo, vi paino le cose confuse et inordinate, nientedimeno elle son tutte dalla divina et ineffabile Provvidenza benissimo disposte e a ottimo fine sapientemente indirizzate», *Opere*: 215-216). Un sonetto del canzoniere è interamente incentrato sul tema (cfr., tra le *Rime*, LXXII, *introduzione e commento* ivi).

³⁸⁴ L'idea della libertà di scelta (cfr. Agostino, *De libero arbitrio* III 5, 14: «Non clament, non succenseant: quia neque ipsos ideo coegit peccare, quia fecit, quibus potestatem utrum vellent dedit») si affianca necessariamente a un ripensamento della necessità esclusiva della grazia. Quest'ultima, seppur fondamentale, non è tuttavia fonte unica di salvezza, come invece prevede la dottrina luterana.

³⁸⁵ Il fatto che la grazia divina sia costantemente pronta a giungere in soccorso dell'animo pentito prova che Dio abbia creato l'uomo avendo come fine la sua beatitudine. Questo aspetto, esplicitato nelle righe successive della lettera, è affrontato anche in MS, in cui emerge l'idea che sia Dio stesso a indirizzare la volontà affinché l'uomo, in questo caso la persona dell'autrice, giunga a chiedere la sua grazia: «Dunque apri a me, benignissimo Signore, che sai ch'hai mossa tu la mano della mia volontà a picchiare alla porta della tua gran pietade, acciò ch'io impetris da te elemosina della tua divina grazia; apri dunque, Padre mio celeste e clementissimo, acciò non m'abbia mossa invano a domandare il tuo divino soccorso» (*Opere*: 230); il passo citato segue il discorso sulla Provvidenza presente nella stessa opera già chiamato in causa per l'*incipit* della lettera. Anche Agostino (*De libero Arbitrio* III 22, 65) loda 'Dio che crea e salva'.

35 ché noi sappiamo d'essere stati creati dalla sua potentissima mano, e però dice Job:
 «Manus tuae, Domine, fecerunt me et plasmaverunt me»³⁸⁶, onde essendo noi opera
 delle sue mani ed essendo stari creati a fine della beatitudine, vuole il benignissimo
 Dio che noi perveniamo a quel fine, onde santo Agostino a questo proposito dice
 40 Iddio fece l'uomo acciò conoscesse il suo fine, e conoscendolo egli lo amasse, e a-
 mandolo il possedesse, e possedendolo lo fruisse: «Deus fecit hominem ut suum fi-
 nem cognosceret, cognoscendo amaret, amando possideret et possidendo fruere-
 tur»³⁸⁷. Avendo adunque Iddio fatto l'uomo a fine della beatitudine, è ben cosa con-
 veniente ch'Egli lo facci ancor pervenire a questo fine. E se voi mi dicessi: per che
 cagione adunque tanti e quasi infiniti si dannano? E se Lui sa che si sono per dannare,
 45 a che fine Egli permette che essi venghino in questo mondo?, Vi risponderei che
 un bene universale debbe esser anteposto ad un particolare, onde molte volte si la-
 scia un ben particolare per uno che sia comune. Sì come suol fare un principe quan-
 do che fa decapitare un delinquente particolare acciò che non perturbi la pace di tutta
 la repubblica, così a proposito, mantenendo la specie umana per la generazione, se
 50 Dio impedisse che questo e quel particolare non si generasse per doversi poi dannare,
 verrebbe a distruggere e impedire l'ordine della generazione, e così il ben parti-
 colare sarebbe anteposto allo universale; la qual cosa sarebbe repugnante (come ho
 detto) alla generazione e provvidenza di Dio, però che meglio è d'esser con qualche
 difetto che non esser assolutamente. Adunque nell'uomo peccatore due cose si con-
 siderano, cioè la natura, la quale è buona, e la colpa, che è cattiva, onde non è dovere
 55 che Dio levi la natura ch'è buona per la colpa che è cattiva³⁸⁸; e anco voglio asse-
 gnarvi un'altra ragion più facile, ed è questa: se Dio permettesse che tutti si salvasse-
 ro e niuno si dannasse, la natura umana penserebbe di meritar da se stessa la beatitu-
 dine, senza la grazia di Dio. Però contra di questo dice san Paulo, non dell'opere del-
 60 la giustizia che noi facciamo, ma secondo la sua misericordia ci fa salvi: «Non ex
 operibus iustitiae quae fecimus, sed secundum suam misericordiam salvos nos fe-
 cit»³⁸⁹. Oltre che vi potrebbi dire che Dio nondimeno in questo, come in tutte l'altre
 cose, ha dimostrato grandissima sapienza, e di qui è che san Paulo alli Romani, al 9°
 dice: or non ha potestà colui che fa i vasi di terra far di una medesima massa, di
 65 quella un vaso per le cose onorate e l'altro per le cose vili? «Non habet potestatem
 figulus luti ex eadem massa facere, aliud quidem vas in honorem, aliud vero in con-
 tumeliam?»³⁹⁰. E se voi mi dicessi: adunque gli uomini sono creati da Dio cattivi?,

³⁸⁶ Gb 10, 8.

³⁸⁷ Sant'Agostino, *De libero arbitrio*, III 20, 56 e I 14, 30.

³⁸⁸ Cfr. ivi III 1, 1: da qui il discorso sull'universalità, come nella lettera matrainiana, prosegue sul tema natura-colpa.

³⁸⁹ Il passo citato (S. Paolo, Tt 3, 5) chiama ancora una volta in causa la necessità della grazia quale elemento imprescindibile per la salvezza. Degno di nota è che il passo di San Paolo, le cui epistole costituiscono un testo-cardine della letteratura della Controriforma (Dionisotti 1967: 187), è presente anche nell'opera agostiniana *De Gratia et libero arbitrio liber unus*, per la quale si cita il corrispondente volgarizzamento del Domenichi: «non per opere di giustizia che habbiamo fatto, ma secondo la sua misericordia ci fece salvi» (Domenichi 1563: 34).

³⁹⁰ S. Paolo, Rm 9, 21. Il passo si ricollega a un concetto precedentemente richiamato, ossia quello in base al quale Dio guida la volontà dell'uomo avendo come fine la sua beatitudine. Esso compare infatti nel trattato agostiniano sulla grazia e il libero arbitrio (XX 41), così volgarizzato dal Domenichi: «Io

risponderei che no, perché Dio nel crearci non ci dà la malizia che è cattiva, ma si
 70 ben la natura che è sempre buona³⁹¹. E questo si verifica perché Lui ne proibisce il
 peccato, il qual è impedimento alla nostra salute, e però non deroga alla sua sapienza
 se gli uomini non si salvano, sì come né anco deroga alla sufficienza del medico se
 non dona la sanità a tutti gli infermi, ma si deve più tosto attribuire al cattivo gover-
 75 no di essi infermi o per non obedire al consiglio del medico; però diceva Gesù Cri-
 sto: «se vuoi entrare alla vita, osserva i comandamenti divini»³⁹². Il secondo segno,
 ovver cagione, che Dio voglia che tutti si salvino, si è un certo istinto naturale e
 una inclinazione di tutti universale alla beatitudine, alla qual tutti comunemente as-
 spiriamo come proprio fine dell'uomo. E se bene alcuni antichi hanno posto questa
 felicità ne' piaceri, altri nelle ricchezze e altri ne gli onori³⁹³, nondimeno tutte queste
 cose sono false, perché a voler fare una conclusione universale, bisogna che la mag-
 80 gior parte delle cose vi concorra; ma tutta la natura umana tende alla beatitudine, a-
 dunque bisognerà necessariamente concludere, per mezzo di questo appetito natura-
 le, che Dio ci voglia, con quella sua prima volontà antecedente, condurne tutti alla
 beatitudine, il che sarebbe falso se Egli non avesse posto ne l'uomo questa tale incli-
 nazione. Il terzo segno per il quale Iddio cerchi e vogli la nostra salute, si è il dono
 85 che Egli ne ha fatto de i santissimi sacramenti³⁹⁴, mediante i quali si ci venghino a
 scancellare tutti i peccati, laonde il battesimo ne fu dato per iscancellare il peccato
 originale, il qual porta l'uomo fino dal ventre materno; la confermazione, che è il
 secondo sacramento, n'è dato per maggior vigore e forza contra l'infirmità
 dell'anima; il terzo, che è la penitenza, ne vien dato contra al peccato attuale e mor-
 90 tale commesso dopo il battesimo; ne segue, dopo questo, l'ordine sacro, datone per
 offerire a Dio le anime nostre e per placarlo, quando per i peccati fosse da noi stato
 offeso; il quinto, che è l'eucarestia, n'è concesso per mantenerci lungamente nella
 vita spirituale; il sesto, che è il matrimonio, è causa efficacissima da farne allontanar
 da' peccati carnali; il settimo e ultimo, che è l'estrema unzione, è per tòr via da noi
 95 ogni reliquia di peccato. Ecco adunque che avendoci Iddio donati questi santissimi

credo aver disputato abbastanza contra coloro i quali gagliardamente combattono la grazia di Dio, con la quale la volontà umana non si toglie via, ma di cattiva si cambia in buona, e quando fusse buona è aiutata [...] la quale scrittura, se diligentemente considerata, mostra non solamente le buone volontà degli uomini, le quali esso fa di cattive, e da sé fatte buone dirizza in atti buoni, e a vita eterna, ma ancora quelle che conservano la creatura del mondo essere talmente in possanza di Dio, che quando vuole, e dove vuole, le fa piegare, o vero a far beneficio ad alcuno o a dare castigo a certi altri, secondo ch'egli giudica con giudizio veramente occultissimo, ma senza dubbio giustissimo. Percioché noi troviamo che alcuni peccati son pene ancora d'altri peccati, sì come sono i vasi dell'ira, i quali l'Apostolo chiama perfetti in perdizione» (Domenichi 1563: 94-95).

³⁹¹ L'imperfezione dipende quindi dalla creatura, come in Sant'Agostino, *De libero arbitrio* II 20, 54.

³⁹² Mt 19, 17.

³⁹³ Si richiama qui l'idea risalente all'*Etica Nicomachea* di Aristotele (I e IX) e ripresa puntualmente nel commento di S. Tommaso (*Summa Theologiae* I-II a 4-7), secondo il quale non è possibile giungere alla vera felicità mediante i beni di fortuna, vale a dire piaceri, ricchezze e onori. Il tema è inoltre presente nel trattato agostiniano (*De libero arbitrio* I 12, 25).

³⁹⁴ L'importanza dei sette sacramenti preposti da Dio per la salvezza umana – contro i due soli riconosciuti dalla Riforma luterana –, la cui riaffermazione costituisce un caposaldo del Concilio tridentino (Prosperi 1999: 67-82), emerge anche nell'ultimo canzoniere, in due testi non presenti in A. All'eucarestia è infatti dedicato il sonetto LXI, mentre il madrigale conclusivo (LXXXVII) fa menzione del battesimo, della cresima e, indirettamente, con il riferimento finale alla morte, dell'estrema unzione.

sagramenti per oviare i peccati e far cosa grata a sua divina maestà, è segno manifesto ch'Egli desidera e assolutamente vuole, con la già detta volontà, che tutti siano salvi. La quarta cagione, ovvero segno, mediante il quale noi non possiamo negare la volontà di Dio alla nostra salute, sono le continove ammonizioni le quali, e dalla
100 bocca propria e dalla publicazione per gli suoi Santi Apostoli, ci vien predicato il detto della Chiesa: «In omnem terram exivit sonus eorum»³⁹⁵. Onde abbiamo in san Matteo che Dio dice a' suoi discepoli: «andate per l'universo mondo e predicate lo Evangelio a ogni creatura»³⁹⁶. E però mandò Pietro a Roma, Paulo in Grecia, Bartolomeo in Etiopia, Tommaso nella Giudea, Andrea in Acaia, e così si manifestò. E
105 oltre di questo, infiniti sono gli essempli che abbiamo, sì nel Nuovo come nel Vecchio Testamento, di coloro che gravemente hanno peccato, nondimeno Iddio, come pietoso, ha perdonato loro non solamente la colpa, ma anco la pena, perché hanno fatto la penitenza, come si legge che fecero quelli di Ninive, nella predicazione di Iona³⁹⁷; così perdona ad Ezechia³⁹⁸, a Davit³⁹⁹, a Pietro⁴⁰⁰, a Paulo⁴⁰¹, a Matteo e alla
110 Maddalena⁴⁰². Anzi si lamenta Iddio de' peccatori ostinati, i quali non si vogliono salvare. Sentite com'Egli dice ne' Proverbî: «Vocavi et renuistis, ostendi manum meam (multa beneficia largiendo) et non fuit qui aspiceret, despexistis omne consilium meum, et correptiones meas neglexistis»⁴⁰³; ma sentite poi le minacce che Egli fa, mediante la volontà sosseguente, cagionata dalle iniquità de i peccatori: «ego quoque in interitu vestro gaudebo»⁴⁰⁴. E per la bocca di Davit sentite quello che dice: «Iniusti punientur et semen impiorum peribit»⁴⁰⁵. Ora io non mi affaticherò più in ragionar sopra a questa materia, né a dirvi altre ragioni, parendomi che siano queste abbastanza, e Dio voglia ch'io non abbia detto pur troppo, e mi vi raccomando.

³⁹⁵ Sal 18, 5. All'altezza temporale della stesura della lettera è da ritenersi molto probabile che l'autrice avesse già pubblicato il suo volgarizzamento dei salmi penitenziali di David (Matraini 1586).

³⁹⁶ Il riferimento a Matteo risulta qui erroneo, dal momento che l'espressione compare invece nel Vangelo di Marco (Mc 16, 15: «Et dixit eis: "Euntes in mundum universum praedicate evangelium omni creaturae"»).

³⁹⁷ Gio 4, 10-11.

³⁹⁸ Is 38, 17.

³⁹⁹ Sal 32, 3-5.

⁴⁰⁰ Lc 22, 61; Mt 18, 21-22.

⁴⁰¹ 1 Tm 1, 12-17.

⁴⁰² Lc 7,36-8,3.

⁴⁰³ Prv 1, 24.

⁴⁰⁴ Prv 1, 26.

⁴⁰⁵ Sal 37, 28.

[B 5]

A M. C. M.⁴⁰⁶*Con buone ed efficaci ragioni cerca dell'amico suo mitigare l'ira e il dolore.*

- 5 Grande è stato veramente l'assalto e terribile il colpo ch'avete ricevuto e crudelissimo il torto che da gli uomini v'è stato fatto⁴⁰⁷, onde ne sento quell'acerbo dolore ch'io per me stessa in simili avvenimenti ho già sentito e sento e sentirò mentre ch'io viva. Come dunque con l'animo mio tutto turbato dall'oscurissime nebbie delle tribulazioni e de' vostri travagli, potrò rasserenar mai l'aere de' vostri caliginosi
- 10 pensieri e far tranquillo il mare del vostro procelloso e agitato cuore, con le mie consolazioni⁴⁰⁸? Però ch'io so che l'uomo, per molto saggio che sia, ne' primi empiti delle sue gravi passioni la ragion si dimentica, l'intelletto si offusca e il giudizio viene meno⁴⁰⁹. Ma perché so pure ancora che a persona per natura ragionevole e virtuosa come voi sete, sogliono alle volte i consigli de' veri amici giovare, con il Tempo
- 15 che ammolisce ed estingue tutte le cose del mondo, per tanto affettuosamente vi prego e quanto so e posso vi essorto che non vogliate precipitosamente correre incontro al sasso della vendetta⁴¹⁰, acciò non ripercotiate a dietro in quello del pentimento⁴¹¹. Con ciò sia che si suol per proverbio dire che chi con fretta s'ingravidà delle sue imprese partorisce poi errore non aspettato, ma vogliate aspettar quel tempo
- 20 che procede dalla eternità; in questo mezzo ricorrete a Dio, il qual è il nostro vero e amatissimo padre e giusto giudice di tutte l'opere nostre, risguardando alle volte nell'esempio di colei che vi scrive⁴¹². E crediate che gli è cosa diabolica il vendi-

⁴⁰⁶ Difficile lo scioglimento della sigla indicante il destinatario, di cui l'autrice sembra non voler rendere pubblica l'identità, come accade con M. L. nella lettera che chiude la stampa A (cfr. la *Descrizione dei testimoni*).

⁴⁰⁷ Il riferimento alla Fortuna, presente in B, viene qui cancellato (cfr. l'*apparato*), così come le successive occorrenze del lemma. Si veda a proposito il commento alla *lettera* 3, riga 8.

⁴⁰⁸ Metafore analoghe, a indicare l'animo offuscato delle passioni, sono in MS: «E rasserenando l'aere caliginoso et oscuro della mia sbigottita e stanca mente, facesti tranquillo il mare dell'impetuose mie voglie et inordinate passioni» (*Opere*: 272).

⁴⁰⁹ Il discorso si connette a un *cliché* che la poetessa usa in tutte le sue lettere consolatorie: i primi momenti che seguono l'evento spiacevole sono caratterizzati da un empito di passioni negative, giustificabili dalla vicinanza del fatto. Esse lasciano poi spazio alla ragione, che deve appunto prevalere. Anche la consolazione degli amici, di conseguenza, inutile quando l'evento si è appena verificato, risulta invece efficace solo dopo che sia trascorso del tempo e che l'animo della persona colpita si sia parzialmente riappacificato (cfr. le *lettere* 14 e 16).

⁴¹⁰ La vendetta è inclusa tra gli 'appetiti' negativi anche nelle opere filosofiche (cfr. CS: «Quanti hanno dato morte a' loro nimici, per aver conosciuto in lui signoreggiare l'appetito della vendetta? [...] perché l'omicidio nasce da un soverchio bollimento di sangue d'intorno al cuore dell'uomo, per appetito di vendetta», *Opere*: 360; 423).

⁴¹¹ Il concetto è centrale in CS, come mostra anche Mario (*Opere*: 294).

⁴¹² Il tempo umano lenisce gli impeti della rabbia e consente di ponderare meglio le proprie azioni. Esso, inoltre, risulta subordinato al tempo eterno, quello di Dio. L'allusione all'esempio della poetessa racchiude evidentemente il riferimento ad esperienze analoghe di maldicenza e calunnia, ampiamente tema-

carsi, e generosa e divina il perdonare le ingiurie, onde vedete che Iddio somma bontà, mentre che noi pecchiamo e ci dimostriamo a Lui ingrati, non ne manda in fretta
 25 il castigo che noi meritiamo, ma con sofferenza dissimola e ci aspetta a penitenza, e di più ne conferisce di giorno in giorno della sua grazia⁴¹³. Né vogliate ancor disperarvi, se per ben che abbiate fatto, ve ne sia poi stato reso così pessimo guiderdone, perché talora Iddio ordina a tal tempo ristorare altrui, ch'Egli non lo pensò mai, e se bene i vostri usurpatori al presente del lor ingiusto oprare si godono, chi sa quello
 30 che il tempo s'abbia da partorire? Io so pur questo: che sì come Dio è ottimo e liberalissimo donatore di tutte le cose a gli uomini, che così è ancora approvatore della sua gran virtù e divina giustizia; laonde se noi camineremo per la via angusta delle tribulazioni e ne ritroverà ogni di più fermi e più costanti nella pazienza⁴¹⁴, sì come più valorosi di più alti e degni meriti ancora ne farà degni. Considerate un poco che
 35 se gli uomini per avarizia e impietà v'hanno tolto i beni del corpo che sono caduchi e fragili, che per sua somma bontà e liberalità v'ha donato i beni dell'animo che sono incorruttibili e sempiterni⁴¹⁵, e che se eglino di vostre instabili facoltà s'hanno fabricato un ponte di nebbie e vanità della terra per passare e arrivare al non vero, ma finto bene con la speranza fallace⁴¹⁶ che a quello gli guida, che hanno ancor dietro il flagello che da lontano gli segue; e che se voi camminerete per terra ferma delle buone operazioni dietro al vero e non finto bene, che è Gesù Cristo, e avrete per sostegno la fede, per compagno il timor e per riposo la ferma speranza⁴¹⁷, rendendo ben per male (com'Egli fa), congiurino pur poi contra di voi tutti gli uomini del mondo quanto a lor pare, togliendovi la robbia, la vita e l'onore, che in ogni modo
 40 resterete vittorioso e trionfante di tutto il mondo⁴¹⁸, e sarete finalmente dal vostro

tizzate nelle opere in prosa e condensate nel ciclo di componimenti sull'invidia presente nelle rime (cfr. *introduzione* a XVII).

⁴¹³ La certezza del castigo è quindi mitigata dalla grazia, concetto già centrale nella *lettera* 8. Sul tema cfr. anche CS: «Noi non speriamo di fuggire il supplicio da noi meritato per il mezzo delle nostre buone opere, ma speriamo fuggirlo per il mezzo della tua infinita bontà, la quale al sicuro è porto tranquillissimo di tutti i nostri pensieri e di tutte le nostre azioni» (*Opere*: 455). Un passo pressoché identico è poi in DS: «E che questo sia vero, considera ch'egli con essa sua misericordia precorre alle nostre grandissime offese, e con pazienza lungamente ci aspetta e benignamente a sé ne chiama, e dissimola l'offese che tutto il dì gli facciamo e, tornando a lui, benignamente ne riceve e ne rimette tutte l'ingiurie da noi ricevute, né se ne vuole più ricordare» (*Opere*: 705).

⁴¹⁴ L'importanza della virtù, spesso associata alla Fortezza, è trattata ampiamente nella lettera consolatoria a Cangenna Lipomeni (cfr. *lettera* 14).

⁴¹⁵ Il concetto, risalente ad Aristotele (*Etica Nicomachea*, I e IX), e qui letto in chiave religiosa, ritorna di frequente nelle opere filosofiche (cfr. i DS: «*Filo*. [...] sempre sono stato e sono per natura inclinato, per acquistar quei beni dell'animo che sono più preciosi che tutti li tesori del mondo», in *Opere*: 669). Sul tema si veda inoltre la *lettera* 8 (riga 78 e *commento*).

⁴¹⁶ Il riferimento è qui alla speranza come attesa fallace di un bene futuro, così come concepito dalla morale stoica, la quale ha un importante tramite nel canzoniere petrarchesco, trovando notevole spazio anche nelle rime matrainiane (cfr. XIV 135-136 e *commento* ivi). Si noti l'enfasi creata dalla ridondanza della litote «non finto» affiancata a «vero» e contrapposta a «fallace», la quale si ripete letteralmente, con ordine inverso («vero, non finto»), quando il riferimento è appunto a Gesù.

⁴¹⁷ Accanto alle due virtù teologali, fede e speranza, si affianca il timore, da intendersi probabilmente verso l'ira o l'onnipotenza divina, come è frequente nelle opere religiose (cfr. Mario, in *Opere*: 312).

⁴¹⁸ Ai beni mondani («la robbia, la vita e l'onore») è quindi contrapposta la vittoria sul mondo, cui corrisponde un bene reale (quello della salvezza e della beatitudine, sintetizzata nella metafora del regno del-

io l'umil giunco, ch  le mie radici
terr  nel vero mio fermo tesoro
65 14 fisse, stabili sempre, e vincitrici⁴¹⁹.

1 M. C. M.: C. M.	3 buone ed efficaci: ottime	dell'amico: a quest'uomo <di>	
6 che [...] fatto: ch'avete ricevuto da gli uomini		7 per [...] in: di me stessa <ancora> per	
8 con: <poss'io> con	8-9 delle: delle <mie>	9 rasserenar: <potrò> rasserenar	
l'aere de': de i	11 ch'io: che io	empiti: impeti	12-13 viene meno: si altera
13 Ma: Pur nondimeno	pure: certo	13-14 persona [...] virtuosa: a ragionevol persona	
e per natura virtuosa <e costante>	14 veri: loro	con: <insieme> con	16 e [...]
essorto: e essorto quanto <che> so e posso	16-17 incontra: incontro	17 non: <voi> non	
ripercotiate: ripercotessi	20 qual: quale	22-23 vendicarsi, e generosa: vendicarsi, generosa	
23 Iddio: Dio	24 dimostriamo: mostriamo	25 noi: [manca]	27 dissimola: dissimula
27 ben: bene	guiderdone: guidardone	28 Iddio: Dio	non lo:
nol	29 i: li	oprare: oprar	30 Dio: Iddio
33 ogni di: sempre	34 e de:		
gni: [manca]	37 s'hanno: si hanno	38 e arrivare: [manca]	39-40 ancor dietro il

⁴¹⁹ Il sonetto tematizza e contrappone la superbia, simboleggiata nella prima quartina dai venti contrari e dalla loro azione dannosa, all'umiltà dei giunchi, i quali, proprio per la loro scarsa altezza, non vengono danneggiati. Le terzine affiancano le due immagini rispettivamente ai nemici (per il verso 9 cfr., tra le *Rime*, XXV 1-4), i quali rappresentano appunto le «querce» abbattute dai venti, e all'«umil giunco», cioè l'autrice, *alter ego* del destinatario in quanto partecipe della sua stessa condizione di sofferenza, ma destinata alla vittoria sul mondo. All'Aquilone (v. 1) la Matraini ricorre, sempre con riferimento al peccato, in MS: «Però che gli è quella celeste barchetta la quale, ancorché molto sia combattuta, quando da' fieri venti d'Aquilone e quando dall'impetuose onde delle false sette [...] ella non può affondare o rimaner finalmente sommersa, cotanto è chiara la tramontana che la guida, e saggio il celeste nocchiero che la governa, e potente lo spirito divino che la move, e pronti gli santi ministri che gli obbediscono». Per i due venti, cfr. Petrarca, *Rerum memorandarum libri* III XCVI 11: «Circumspiciebat scopulos, meminerat procellarum, et ab aquilone lesus et ab austro venturasque presagiens tempestates, gubernator egregius clavum commissurus inexpertis. Quid mirum si sollicitudinum variarum fluctibus estuabat?»).

Lettere e Rime

flagello: il flagello ancor dietro 40 e che se: e se 41 finto: apparente 42 soste-
gno [...] speranza: compagno il timore, per sostegno la fede, e per riposo la vera pazienza
44-45 in ogni modo resterete: resterete in ogni modo 46 supremo: [manca] sue eter-
ne: eterne sue 47 dimostro: verrò a dimostrare Iddio: <E> Dio e nell'altra vita: vita
e nell'altra 57 in basso si stanno: si stanno in basso 64 nel vero mio fermo:
nell'alto mio vero

Al suo figliuolo Federigo Cantarini⁴²⁰

Gli scrive molti degni e memorabili ricordi.

5 Considerando fra me medesima che sì come è cosa giusta che i figliuoli delle paterne facoltà rimanghino eredi, così sia ragionevole ancora che de i beni dell'animo del padre e della madre debbino possedere; pertanto egli m'è parso, carissimo figliuolo, di darti e di lasciarti in vita e doppio morte un salutevole e breve compendio de i più degni ricordi (che pur del molto saggio e gran filosofo Isocrate sono)⁴²¹ che possino un ben disposto animo di nobile e generoso giovane condurre ad onorata vi-

⁴²⁰ Federico Cantarini è l'unico figlio della poetessa, nato dal matrimonio con Vincenzo Cantarini e al tempo della lettera sicuramente già orfano di padre (morto prematuramente già nel 1542, quando il ragazzo aveva 9 anni). Al figlio, venuto a mancare probabilmente intorno al 1571, anno della stesura di un testamento cui segue un silenzio sul personaggio (cfr. Baroni ms 926: 196 e Rabitti 1999: 217 nota), la madre dedica inoltre il sonetto LIII del canzoniere (per la possibile datazione dell'evento luttuoso cfr. l'introduzione al sonetto).

⁴²¹ Tali 'avvertimenti', una sorta di testamento morale destinato al figlio, sono di fatto la rielaborazione di un'opera pubblicata dalla poetessa nel 1556, l'*Orazione di Isocrate a Demonico*, edita da Torrentino, a Firenze nel 1556, subito dopo il primo canzoniere (cfr. Rabitti 1999: 216-217 nota). L'opera si inserisce in un filone tipicamente maschile di volgarizzamenti isocratei, analogamente dedicati ai signori del tempo e aventi al proprio centro prevalentemente le orazioni classiche incentrate sull'arte militare (cfr. Isocrate 1542; 1548; 1552; 1555). L'autrice sceglie, però, un'orazione che sembra maggiormente vicina al suo status di vedova colta che ammaestra il proprio figlio orfano sulla base dell'*auctoritas* greca. Al contempo, l'opera si contestualizza in un periodo in cui la scrittrice emergente cercava in ogni modo di farsi strada negli ambienti intellettuali anche fuori da Lucca (risale forse non casualmente allo stesso anno la pubblicazione integrale del canzoniere A nell'antologia giolittina curata dal Dolce, qui siglata A'). In tal senso risulta eloquente la dedicatoria posta in apertura del volgarizzamento, in cui emerge ancora una volta il nome del Domenichi quale principale promotore culturale dell'autrice, così come afferma il Torrentino: «A questi di passati, essendo nato fra noi ragionamento del valore et eccellenza delle donne, Messer Lodovico Domenichi, affezionatissimo loro servitore et mio grande amico, mi mostrò una bellissima et moralissima Orazione d'Isocrate, tradotta per Vostra Signoria. La quale essendomi molto piaciuta per la erudizione et leggiadria sua, m'ho preso ardire di publicarla col mezzo delle mie stampe» (*Opere*: 71. Si rimanda inoltre a Mario, in *Opere*: 57-58, anche per i collegamenti tra la pubblicazione matrainiana e la letteratura in cui si poneva in risalto la parità intellettuale delle donne, la quale aveva avuto un *exploit* a partire dalle *Forcianae Quaestiones* del Lando, del 1535, e dal dialogo su *La nobiltà delle donne* del Domenichi, del 1549). A tale volontà promozionale si collega inoltre la dedica a Giulio de' Medici, cui la poetessa dice appunto di offrire l'opera per «desiderio di farle per alcun segno manifestamente conoscere qual fosse il buono de la mente mia» (*Opere*: 72). La presenza, all'interno del canzoniere C (così come accadeva in B), di questa lettera, in cui si forniscono ammaestramenti al figlio, descritto come vivo, e quella, parallela, del sonetto di compianto per la morte dello stesso, sottolineano l'intento precipuamente letterario di questa raccolta epistolare, finalizzata a delineare un'immagine della poetessa-filosofo che offre un compendio ad uso 'privato' del suo volgarizzamento Isocrateo (senz'altro dal latino, come specificato anche nel sottotitolo dell'opera, ORATIONE / D'ISOCRATE A DE-/MONICO FIGLIUOLO / D'IPPONICO, / Circa à l'essortation de costumi, che / si convengono a tutti i nobilis- / simi giovani; di Latino / in volgare, / TRADOTTA DA MADONNA / CHIARA MATRAINI / Gentil donna Lucchese. // IN FLORENZA MDLVI.).

ta e felicissimo fine, acciò possi da quello, come da erario, a tua posta cavare tutto quell'utile e vera gloria immortale che più ti parrà, vivendo e doppo morte d'essere ornato. E veramente è officio di buona e amorevole madre⁴²² dar utili ricordi e degni amaestramenti a' suoi cari e inesperti figliuoli sì come è obbligo loro di volentieri accettarli e di porli in esecuzione. E se per la dritta strada di così ottimi precetti camminerai⁴²³, senza dubbio farai di quella virtù lodatissimo acquisto, della quale niuna cosa più bella né più amabile, ovvero più preziosa si può ritrovare, però che gli è quell'incorrorribil tesoro che mai per volger di tempo o variar de' cieli⁴²⁴, o per assalto di morte non può, come le cose terrene, venir meno. Ella è come torre immobile ed inespugnabile, però che gli è fondata sopra la salda pietra di se stessa, elevata sempre in alto sopra le stelle; ella è più preziosa che l'oro, più ricca della terra e di maggiore stima che qual si voglia regia corona, o nobiltà ch'aver si possa per antichità di sangue da tutti gli suoi antecessori. Questa ne rende sola gloriosi e immortali⁴²⁵, sì come del grande Alcide e di Teseo⁴²⁶ abbiamo udito e d'altri valorosi e illustri uomini avuto l'esempio, la memoria de' quali viverà sempre in eterno. Siatì, oltre di questi, un lucidissimo specchio davanti l'onoratissimo esempio del tuo amatissimo padre e cerca con ogni tuo studio di poterlo imitare, però che se i pittori

⁴²² A dispetto di tale facciata letteraria, deducibile dalla lettera così come dal sonetto di compianto, il LIII, il rapporto tra la Matraini e il figlio non fu sempre pacifico. Li oppose infatti una lunga causa giudiziaria intentata dalla donna, al tempo fuori Lucca, finalizzata alla restituzione della dote che da lei era passata a Federico, come ci è dato sapere dal *Carteggio Matraini-Coccapani*: «Perché innanzi non ci vedo modo, e sendovi la stessa ragione che n'è sempre stata a vietarlomi. In questo mezzo mi sarà grato che la pensi, come ha detto, (andand'io) quello che nella mia causa mi possi giovare, insegnandome (per esser la sua vera professione) che modo avrei da tenere a dar presto bene spedizione alla mia lite, e cavar la mia dote e la mia eredità et i miei interessi di mano al mio tanto a me contrario figliuolo e sola cagione d'ogni mio danno e rovina; però che mio cugino, con tutta la forte e valida procura che portò di qua, non gli ha mai tratto niente di mano, ed è già un anno, laonde come disperato mi ha mandato a dir che io vada in persona, perché a lui è detto che vuol riscuotere dal mio figlio per ingannarme; e se Vostra Signoria potesse far tanta carità, che saria tutta giustizia, non so qual altra ne potesse fare a Dio più grata, né a me medesima. Ond'io mi li raccomando con tutto il cuore, e se gli occorresse per far tale officio saper da me cosa alcuna, me ne avvisi che ne lo scriverò» (*Opere*: 141).

⁴²³ «Solamente l'esempio di tuo padre t'ho posto davanti acciò che, affaticandoti per farti a lui simile, dirizzi il camino tuo per la medesima strada e pigli i suoi ottimi costumi come dirittissima legge ch'a bene operar ti conduca» (*Opere*: 76). Interessante è che al testo isocrateo, che citiamo dal volgarizzamento dell'autrice, in cui è il padre ad essere eletto a unico *exemplum*, si affianchi ora la figura della madre, la cui autorità parallela compare fin dalle righe iniziali di questa lettera (1-3): «Considerando fra me medesima che sì come è cosa giusta che i figliuoli delle paterne facoltà rimanghino eredi, così sia ragionevole ancora che de i beni dell'animo del padre e della madre debbino possedere».

⁴²⁴ L'iniziale e i successivi riferimenti alla Fortuna anche in questa epistola sono sistematicamente cassati o sostituiti da termini più generici rispetto a B (cfr. *apparato*, ivi, e *commento* alla lettera 3, riga 8). Tale cancellazione è ancora più degna di interesse in quanto notevoli erano le occorrenze del lemma nel volgarizzamento del testo isocrateo («Né poteva porgerci più bella né migliore occasione in questo la fortuna»; «Similmente ne l'avversa fortuna si fa vero esperimento degli amici [...] però che la fortuna ha potestà sopra tutti i mortali e de le cose che hanno da venire non se ne può far vero né certo giudizio», *Opere*: 74; 79-80).

⁴²⁵ Gloria e immortalità, congiuntamente alla virtù e in connessione con la memoria, figurano spesso, tra le rime, nel repertorio delle qualità dell'amato (cfr. almeno XIV 137-144 e XXXV 5-14).

⁴²⁶ Il discorso sulla virtù è ripreso a grandi linee dal volgarizzamento, così come il riferimento ad Ercole e Teseo, considerati, già nel testo originale, vertici di perfezione umana (cfr. Marzi, *commento* a Isocrate 1991 I: 85).

25 imitar soglion tutto ciò ch'è di bello ne gli animali, sconvenevole poi cosa sarebbe
 che i figliuoli ciò ch'è di buono ne i padri loro imitar non sapessero. Ma perché ma-
 lagevole cosa⁴²⁷ è senza la cognizione delle buone scienze di potere alla virtù e vero
 onor pervenire, e perché gli animi generosi per le molte e degne esortazioni a bene
 oprar si sollevano, per tanto io t'ho voluto questi ottimi documenti in poche carte
 30 raccogliere, acciò che tu più d'ogni altro virtuoso e onorato divenga⁴²⁸. Ma perché
 convenevole cosa è che ciascheduna cosa che l'uomo fa, dall'ammirabile e santo
 nome di colui il qual fu di tutte le cose autore, le dia principio, però primieramente.
 ti esorto che vegli innanzi a tutte le altre cose cercar di conoscer dall'opere mirabili
 del grande e immortale Iddio l'insuperabile sua potenza, l'ammirabile sapienza e la
 somma sua divina infinita bontà, acciò che, conoscendolo, tu lo venghi ad amare,
 35 temerlo e onorare sopra tutte le cose da Lui create⁴²⁹. Doppo questo fa' d'esser tale
 verso de i tuoi genitori qual vorresti che essi fossero verso di te gli tuoi discendenti.
 Fa' d'onorar quel signore ovver governor di quel luoco nel quale abiterai e
 d'essere obidiente alle sue leggi⁴³⁰. Abbi sempre a memoria in ogni tua operazione
 che non è cosa più degna nell'uomo che la bontà dell'animo, il qual fa' che sempre
 40 sia d'ogni vizio netto e purgato, fortificandolo sempre di celesti virtù, per poter a'
 vizi resistere, che ne circondano. Non dire né far mai cosa che giusta e onorata non
 sia, con isperanza che non s'abbia mai da risapere: perché il tempo revela e dà a co-
 noscer tutte le cose. Non porre in oblivione le cose da altri udite e degne di perpetua
 memoria, perché quelli ch'ascoltano alcun degno e salutevole ragionamento
 45 senz'apportarne frutto di virtuosa operazione, sono meritevoli d'assai biasimo e di
 castigo⁴³¹. Sempre che sarai libero da' tuoi più importanti negozi, intently at-

⁴²⁷ Si noti il parallelismo che congiunge questo attacco a quello, antitetico, del periodo successivo («Ma perché convenevole cosa»).

⁴²⁸ Analogamente si esprime l'autrice nel volgarizzamento isocrateo: «Di tutte queste cose averai un familiare esempio et un lucidissimo specchio dinanzi agli occhi, ricordandoti de la buona ed esemplar vita del padre tuo e de le sue sante operazioni; [...] e certamente disdicevol cosa sarebbe che i pittori connesso l'imitazione finger sapessero ciò ch'è di bello negli animali, et i figliuoli quello ch'è di buono ne' padri loro imitar non sapessero. Ond'hai da tener per cosa certa che non tanto è necessario a' lottatori l'essercitarsi ne le lotte, quanto ch'è a te il considerare con quai mezzi al padre tuo ti possi far simigliante. Imperò che gli è molto difficile, anzi impossibile, venire allo acquisto de la virtù senza la cognizione di molte scienze. Onde, sì come il corpo per le moderate fatiche si fa poderoso e gagliardo, così l'animo per li buoni ricordi e ottimi ammaestramenti si fa sempre migliore e a bene operar si solleva. Per la qual cosa io ho voluto raccogliere e presentarti alcuni precetti, per l'osservanza de' quali sarai facilmente più di tutti gli altri uomini prudente e virtuoso tenuto» (*Opere*: 75-76).

⁴²⁹ Notevole la differenza tra il testo 'pagano' originario, cui nel volgarizzamento la poetessa è sostanzialmente fedele («Primieramente dunque innanzi ad ogni altra cosa s'ha da preporre il culto divino, laonde procurerai d'essere spirituale non solamente connesso i sacrifici ma col mantenere ancora inviolabilmente il bel legame de la santissima fede», ivi: 229-230), e questo passo, in cui è evidente è la torsione ideologica verso il monoteismo cristiano e la visione cattolica del Dio.

⁴³⁰ Adattamento di «Onora molto quello Dio che sarà chiamato protettore della Republica ne la quale abiterai, perché così facendo mostrerai d'adorare Dio e d'esser a le leggi obediante», ivi: 230.

⁴³¹ L'idea del castigo, assente nel testo originario, subentra ora a risemantizzare, sulla base di un severo moralismo cristiano, il più mite discorso precedente, improntato alla morale classica. Sulla stessa linea si pone il tono del passo successivo, al livello lessicale e concettuale (cfr. il riferimento agli «inonesti piaceri», ai «vili e disonesti appetiti», la definizione «vile e crudele» e la menzione di un unico Dio che «ha potestà sopra tutti i mortali»).

tendi all'onorato studio delle migliori scienze, perché il frutto che da quelle si raccoglie è molto più prezioso che qual si voglia tesoro che si possa nel mondo acquistare; né ti debba parer grave l'andar molte miglia lontano per potere alcuna cosa buona e onorata apparare, con ciò sia che, se i mercanti con fatica e con pericolo passano tanti mari e tante terre per acquistar le corrottili e instabili ricchezze, sconvenevole cosa sarebbe che una persona nobile e di elevato intelletto lasciasse⁴³², per non si affaticare, un bene che mai si perde, un utile ch'è senza fine, e una gloria che vive sempre in eterno⁴³³. Non consentir già mai al desiderio de gli inonesti piaceri, perché sconvenevole cosa è a chi può comandare, di farsi schiavo e soggetto de' suoi vili e disonesti appetiti: ma siate sempre a mente che il piacer tosto passa e il pentimento a passo lento ne aggiunge. Guardati, come da cosa vile e crudele, di rinfacciare ad alcuno le sue disgrazie e miserie, però che Dio ha potestà sopra tutti i mortali, né nessuno può dar giudizio alcuno di quello che ha da venire, ma considera che sei uomo e, conseguentemente, alle mondane contrarietà sottoposto. Fa' d'esser sempre magnanimo e liberale a coloro che buoni e virtuosi conoscerai, perché i doni e' benefici che a' virtuosi si fanno, son degno e prezioso tesoro per se stesso; ma se, per contra, bene a' viziosi farai, t'avverrà come a coloro che danno da mangiare a gli altrui cani, i quali da poi che sono pasciuti, così contra di loro come contra de gli altri abbaiano, perché colui che dona debbe aver sempre un occhio alla sua condizione e l'altro al merito di colui al quale egli dona, acciò che rettamente e con giustizia egli venga a donare⁴³⁴. Non conferir già mai con altri gli tuoi importanti segreti, se già tacendoli ad altri ovvero a te stesso non fusse di qualche grave danno e pericolo grande cagione, ma sì come li tesori dentro le casse con forti chiavi si serrano, così tu gli tuoi importanti segreti con la chiave della prudenza e della fortezza devi dentro

⁴³² Il passo, anch'esso tratto dal testo isocrateo («Non esitare a fare lungo viaggio per recarti da coloro che professano di insegnarti qualcosa di utile; è vergognoso che, mentre i mercanti solcano mari così vasti per accrescere le loro sostanze, i giovani non affrontino neppure i viaggi di terra per migliorare la loro facoltà d'intendere», cfr. Isocrate 1991: 89), risulta più vicino all'originale di quanto non lo sia il volgarizzamento dell'autrice («quanto sarebbe sconvenevole a' giovani di schivar le fatiche de' viaggi per terra e non andare a trovar quelle persone la conversazion de le quali li può far prudenti e virtuosi?» *Opere*: 78), decisamente più sintetico. Questo elemento fornisce un'importante informazione sul modo di lavorare della poetessa. Appurato che la lettera sia un compendio dell'opera di traduzione giovanile, per la sua stesura l'autrice non sembra avere avuto come unico riferimento il suo testo volgarizzato, ma anche, in parallelo, il testo in latino, così come testimoniano le varie riprese della fonte primaria.

⁴³³ Notevole l'elaborazione retorica del passo («un bene [...] in eterno»), caratterizzato dalla giustapposizione di riformulazioni di uno stesso concetto improntate alla *variatio* e organizzate in un crescendo semantico e ritmico. In questo, così come in altri passi analoghi della lettera, sembra emergere l'imitazione dello stile dell'*authoritas* isocratea, in cui la costruzione armonica e sonora del periodo, caratterizzato al livello lessicale da una forte ricerca sinonimica, ha come fine precipuo quello di un decoro solenne (Marzi, *Introduzione* a Isocrate 1991: 21-22), lo stesso che è stato riconosciuto alle rime dell'autrice (Baldacci 1957: 498; Ferroni 1978: 244) e che in sostanza risulta caratteristico di molta parte della sua prosa epistolare.

⁴³⁴ La metafora della prodigalità, eccesso negativo della virtù della liberalità, è ripresa dal volgarizzamento isocrateo: «usa la liberalità con gli uomini buoni, perché li benefizi fatti agli uomini virtuosi son veramente un prezioso et ottimo tesoro ma, per contrario, facendo bene a' maligni t'avverrà com'a quelli che danno il cibo agli altrui cani i quali, doppio che l'hanno avuto (come fanno agli altri) gli abbaiano; così costoro, poi ch'averanno da te ricevuto beneficio alcuno, nondimeno come ciascun altro lacereranno» (*Opere*: 80).

allo scrigno del tuo cuore custodire e tener serrato⁴³⁵. Ritrovandoti ad alcuno convito e conoscendoti esser dal cibo o dal vino alterato, partiti presto da esso, innanzi che sii costretto a dire o fare alcuna cosa che biasmevole o dannosa sia: perché sì come il carro va traviando senz'ordine e senza guida, così la mente dell'uomo che è dal cibo o dal vino alterata, vacilla e va perdendo il governo della ragione⁴³⁶. Nella grandezza dell'animo dimostrati fra gli altri uomini, come persona regia, di voler superar ciascuno, ma imperò sii modesto nell'opere e temperato. Il vestir tuo non sia vano né lascivo, ma nobile e onesto, acciò non ti dimostri né semplice né leggero, ma di molta considerazione e gravità onorata⁴³⁷. Bella parte ancora è quella e da essere assai commendata, il dimostrarsi affabile con gli amici salutandoli nell'incontrarli con volto lieto e atto di reverenza, introducendo alle volte con essi qualche onesto e piacevole ragionamento⁴³⁸, ma non però ti esorto a dover con un solo amico del continuo conversare e delle medesime cose aver sempre ragionamento, perché la troppo assidua compagnia e il parlar sempre delle stesse cose apportano finalmente sazietà e fastidio⁴³⁹; e perché fra tutte le umane cose niuna alla natura nostra più atta o più conveniente nella prosperità e nell'avversità si può ritrovare, eccetto la sapienza, che un virtuoso e saggio e fedelissimo amico, per tanto quanto ch'io so e posso, ti essorto a doverne uno almeno, se gli è possibile, secondo le sante leggi della vera amicizia trovare⁴⁴⁰, con ciò sia che la vita nostra senz'una buona amicizia è simile al mondo se fusse senza la luce del sole. Ma innanzi che tu facci di alcuno amico elezione, ricerca con diligenza s'egli, per altri tempi, con altri amici per utile o per inonesto piacere o per qualche favore ha praticato, o se nelle contrarietà ha rivolto il

⁴³⁵ Il periodo arricchisce con una serie di riferimenti simbolici il più sintetico testo volgarizzato, sostanzialmente fedele all'originale: «Non rivelare ad alcuno gli tuoi segreti se già il tacerli, a te o vero ad altri non apportasse pregiudizio» (ivi: 79). La dittologia verbale che chiude il verso, in cui i verbi sono appunto sinonimici, costituisce, con la sua ridondanza, una delle principali strategie di *amplificatio* retorica del testo di partenza (cfr. righe 53-54, *commento*), la quale si configura come una costante stilistica dell'epistola, insieme alla collocazione del verbo a fine periodo. Questo espediente risulta in linea con l'*imitatio* della solennità isocratea, la quale, proprio per l'impianto formale del periodo, la cui architettura tende a una profonda simmetria e alla reiterazione di un medesimo schema (come qui notiamo nei periodi che fin dall'inizio del testo tendono ad avere la medesima costruzione), fu modello per Cicerone stesso e, per il suo tramite, della prosa d'arte italiana ed europea (Marzi, *introduzione* a Isocrate 1991: 22). Proprio a partire dal *medium* ciceroniano, che aveva avuto Boccaccio tra i principali canonizzatori in volgare, l'autrice sembra allinearsi a tale modello di stile.

⁴³⁶ «Ritrovandoti ne' conviti ascolta intentamente gli altrui ragionamenti e, sentendoti per bere e per mangiare alquanto alterato, partiti prima che tu sia forzato a far atto, o ver ragionamento inonesto perché sì come da la carretta, caduta che n'è la guida, è tirata senz'ordine alcuno, così la mente, del vino e dal cibo corrotta, vacilla e perde il governo della bella ragione», *Opere*: 81.

⁴³⁷ Ivi: 80: «Il vestir tuo magnifico e modesto ma non lascivo voglio che sia, perché questo ti sarà di molto ornamento, dove quello sarebbe indizio d'uomo vano e leggero».

⁴³⁸ Ivi: 78: «Et è anco bellissima parte in un giovane, e molto da dover esser commendata, il mostrarsi ne le conversazioni sempre piacevole e mansueti et affabile con tutti, salutando gli amici incontrandoli e muovere alle volte con essi ragionamenti piacevoli, perché queste cose dimostrano l'uomo cortese e festoso».

⁴³⁹ *Ibid.*: «Non per questo ti lodo il troppo assiduamente praticar con un solo e delle medesime cose sempre parlare, perché ciascuna cosa troppo usata genera finalmente sazietà e fastidio».

⁴⁴⁰ La «santa legge de la vera amicizia» (ivi: 80) è menzionata anche nel testo del volgarizzamento isocrateo all'interno di un discorso ben più ampio sul tema, qui notevolmente sintetizzato.

piede a dietro dall'amico del suo favore, o s'egli ha mai richiesto l'amico di cosa che giusta e onesta non sia: però che questi, veri amici non sono. Ma se stabile nel suo
 95 amore, nelle prosperità e nell'avversità, e saggio e ragionevole il troverai, lo debbi elegger per tuo singolarissimo amico, e con sincero cuore amarlo e grandemente onorarlo fino alla morte, e quando conoscessi di poterli in alcuna cosa giovare, volontariamente, senz'esserne da lui richiesto, soccorrilo e aiutalo in tutto quello che puoi, perché essendoti vero amico e ritrovando aperto l'uscio della tua liberalità, non
 100 chiuderà la porta della memoria a te con la chiave dell'ingratitude⁴⁴¹. Quando in alcuna cosa importante vorrai adimandar consiglio, considera bene innanzi se quello a chi domandare il vorrai, le proprie cose sue averà ben governate. Di quello che tu temi e pur consigliar ti vorresti, parlane con gli amici come di cosa di altrui, e così, senza farti palese, l'opinione di loro intenderai: siati un gagliardo sperone⁴⁴² che ti sospinge a conferir le cose dubbiose con persone intelligenti e fedeli, il pensare in quanti errori e precipizi siano caduti coloro i quali mai non si vollero con altrui consigliare. Nel dare ad altrui consiglio o prenderlo per te stesso, riduceti alla memoria gli essempli delle cose passate, però che dalle cose certe le dubbiose si possono giudicare⁴⁴³. Proponendo che dal principe o governatore della città dove che abiterai, qualche importante cura o pubblico negozio di quella ti fusse dato, non seguir nel governo di essa il parer di coloro che non sanno il ben dal male né il vero dal falso discernere, seguendo gli altrui appetiti e le loro inclinazioni⁴⁴⁴, perché se quelli errassero, tu solo saresti incolpato e, con tuo disonore e danno, finalmente castigato⁴⁴⁵, ma portati in maniera che più tosto nome di buono che di ricco ne venghi acquistare, però che appresso del popolo è meglio aver buona fama che tutte le ricchezze del mondo. Fuggi e abbi sempre mai in odio tutti gli adulatori, i quali a guisa di Sirene che soavemente cantino, con l'aggradevole lor parlare tradiscono quei che l'ascoltano⁴⁴⁶. Nelle cose non lecite non dare ad alcuno aiuto o favore, ma sempre

⁴⁴¹ Anche questo periodo rivela un'elaborazione retorica rispetto al più scarso testo di partenza («spontaneamente porgeli quel favore e quello aiuto che tu potrai, e vedrai farle loro di bisogno», *ibid.*). Subentrano infatti una serie di simboli assenti nel volgarizzamento dell'autrice, ma diffusi nelle sue opere filosofiche: la porta è in genere quella del cuore (cfr. almeno MS: «Ma venendo a te il Padre tuo celeste e battendo alla porta del tuo cuore [...]», in *Opere*: 218), cui si collega, per continuità, l'immagine della chiave (cfr. MS: «Re celeste, Dio fortissimo et infinita bontà, tu ch'avevi le chiavi in mano del mio cuore, perché non hai aperto?», *ivi*: 235).

⁴⁴² Metafora già presente nel volgarizzamento: «Il considerare in quanti inconvenienti cadono quelli che non sogliono consigliarsi con altri, doverà esserti un gagliardo sperone che ti costringa a conferir sempre ciascun tuo negozio con persone fedeli e intendenti» (*Opere*: 82).

⁴⁴³ «Nel dar ad altrui consiglio piglia argomento da le cose passate, imperò che per le cose certe le dubbiose, e le presenti per le passate si debbono giudicare», recita analogamente il testo volgarizzato dall'autrice (*ibid.*).

⁴⁴⁴ Dittologia sostanzialmente sinonimica (cfr. il precedente «errori e precipizi»), in linea con uno degli espedienti retorici che caratterizzano il testo (cfr. *commento* alle righe 53-54 e 70-71).

⁴⁴⁵ Il testo originario è ancora una volta amplificato all'insegna di un lessico fortemente declinato in senso morale: «Proponendo che tu avessi alcun magistrato nel governo e reggimento, non seguitare il consiglio di coloro che, senza discernere il ben dal male, van sempre secondando l'inclinazioni et appetiti propri d'altrui perché, se quelli errassero, tu solo saresti incolpato» (*Opere*: 82).

⁴⁴⁶ La similitudine delle sirene, qui aggiunta in quanto calzante con il tratto comune della lusinga ingannevole, non era presente nel testo originario («Fuggi egualmente et odia gli adulatori e' traditori, perché l'uno e l'altro cercherà con bugie e fraude d'ingannarti», *ivi*: 81). Essa è tuttavia molto presente nei testi

120 fa' d'esser giusto in ogni tuo governo alla patria, a gli amici e a' parenti, avendo as-
 sai più caro d'aver pochi denari con giustizia e lealtà guadagnati, che con inganno e
 malizia gran copia di ricchezze raccolto. Cerca di provvedere e parimente di conser-
 vare tutte quelle cose che al viver tuo s'appartengono, ma sopra tutto ricordati che la
 mente pura appresso Dio è la vita lodata appresso gli uomini e il vero camino della
 125 sapienza; onde non ti lasciare offuscare la vista dell'intelletto dalla nebbia
 dell'ignoranza sì che venghi a cadere nel profondo della malizia, con ciò sia che
 l'intelletto è una cosa grande di divinità in picciolo corpo rinchiusa, e considera che
 in questo mondo niuna cosa è stabile né perfetta, acciò tu sia nelle prosperità tempe-
 rato e nell'avversità non ti disper⁴⁴⁷. Adirandoti, pensa a quai e quanti ignominiosi
 130 effetti abbia l'ira disfrenata e soverchia condotto l'uomo e di qual biasmo e morte
 ella talora sia stata cagione⁴⁴⁸. Ritrovandoti in qualche publica guerra ovver batta-
 glia, cerca sempre con il tuo onore di salvarti, perché quantunque sia per tutti ordina-
 ta la morte, non è però a ciascuno dalla natura concesso di morir con perpetua lode
 e onore⁴⁴⁹. Né ti paia assai grave che in età sì immatura come al presente tu sei, io
 135 t'abbia dato consigli convenienti a persona d'anni più grave e di più fermo e più ma-
 turo giudizio, perché non solo per il tempo presente, ma per quello ancora che ha da
 venire, io te gli ho dati; i quali di quanto giovamento esser ti possino, di giorno in
 giorno vivendo, il conoscerai. Fa' dunque sempre d'amare la virtù, l'onestà e la san-
 ta giustizia, perché da queste trarrai tutti gli utili, tutti i piaceri e' beni che in questa
 vita e dopo morte con infinite lodi si possono avere. E certo è cosa degna e d'animo
 140 generoso operar cose eccelse e di mirabile esempio, con ciò sia che la vera sapienza
 non è quella che se ne va volando con l'ale delle parole, ma quella che si fa conosce-
 re con l'opere delle virtù, come hanno già fatto tanti illustri e valorosi uomini da'
 quali essempli doverai⁴⁵⁰ le migliori azioni imitare, se desideri virtù e gloria in vita e
 dopo morte acquistare⁴⁵¹.

filosofico-devozionali dell'autrice, così come in quelli della sezione delle rime (cfr. XLV 40; LVIII 3, *commento e introduzione* ivi).

⁴⁴⁷ Questo periodo conclusivo riprende il testo del volgarizzamento («Considera che in questo mondo nessuna cosa ferma né stabile si ritrova, e così sarai ne le felicitadi et allegrezze temperato e ne l'avversa fortuna non ti dispererai», *Opere*: 83), ma nella parte che precede ripropone invece una serie di elementi metaforici, quali quello delle 'nebbie' dell'ignoranza e del mondo (alla quale è spesso equivalente la metafora della 'nube'), in contrapposizione alla via dell'esercizio virtuoso dell'intelletto, già proprio della morale stoica (cfr. Cic., *Tusc.* I 64: «[philosophia] ad animo tamquam ad oculis caliginem dispulit») e dunque boeziana (*Consol. Phil.* I ii 6: «paulisper lumina eius mortalium rerum nube caligantia tergamus»). L'autrice ne fa ampio uso non solo nelle opere filosofiche, ma anche nelle rime, dove è evidente la connotazione religiosa (si veda, a titolo di esempio, LVIII 7, *introduzione e commento* ivi).

⁴⁴⁸ La deprecazione dell'ira, qui sintetizzata, è parte di una trattazione lunga e diffusa in più punti del testo isocrateo.

⁴⁴⁹ «Fa' buona monizione di quelle cose che sono atte alla defension de la vita et, occorrendo venire in qualche guerra cerca sempre conesso tuo onore di salvarti; avenga che, quantunque la morte per tutti sia ordinata, non è però se non agli uomini buoni da la natura concesso il morir con onore e perpetua gloria» (*Opere*: 84).

⁴⁵⁰ Per la forma, che sostituisce il precedente «migliori», cfr. tra le *Rime*, IV 12 e *commento* ivi.

⁴⁵¹ L'espressione finale conferisce circolarità alla lettera, in cui appunto all'inizio si affermava «acciò passi da quello, come da erario, a tua posta cavare tutto quell'utile e vera gloria immortale che più ti parrà, vivendo e doppo morte d'essere ornato», oltre a replicare, con il risultato di conferire ridondanza al concetto, il precedente «in questa vita e dopo morte con infinite lodi si possono avere», con la *variatio*

3 del: <e> del possedere: restar possessori 5 molto: [manca] 7 come [...] posta: a
tua posta, come da erario 8 e vera gloria: <onore> e vera lode
9 veramente è: è veramente 11 ottimi: <si> ottimi 11-12 camminerai: <in ogni
tempo> camminerai 12 di [...] acquisto: acquisto di quella virtù 13 bella né più a-
mabile ovvero: bella, più amabile, né 14 incorruttibil: incorruttibil de' cieli: di Fortuna
15 Ella: <Perch'> ella 16-17 però [...] sempre: sopra la salda pietra fondata di se stessa, se
ne sta per sempre levata 17 ella: essa 18 stima: estimazione regia corona: <stato
o> corona reale 19 Questa: <Con ciò sia ch'> ella 20-21 valorosi e illustri: illu-
stri e valorosi questi: questo 22-23 tuo amatissimo parte: padre tuo 23 poterlo
imitare: imitarlo 24 imitar [...] animali: sanno ciò che è di bello ne gli animali asso-
migliare 25 ne i padri: nel padre 26 di potere: potere 27 molte: molto
27 bene: ben 29 tu: [manca] virtuoso: <uomo> virtuoso 30 cosa:
[manca] 30 santo: santissimo 31 il qual: il quale 32 ti esorto: ti vengo a esorta-
re 32-33 cercar [...] Iddio: cercare all'opere <e dalle parole> del grande e immortal Iddio
conoscere 34 sua divina: divina sua che, conoscendolo: quanto ti sia possibile
35 temerlo: temere Doppo: <E> doppo 36 essi: [manca] discendenti: de-
scendenti Fa' d'onorar: Onora governor: governatore 38 d'essere: <fa'>
d'essere obidente: obidente 39 nell'uomo: dell'uomo bontà: <vera> bontà
animo: animo <suo> 39-40 sempre sia: sia sempre 40 fortificandolo:
fortificandolo <come che saggio e nobile di costumi laudevole e> 41 poter a': potere a i
41 che: che <in questo mondo> 42 isperanza: speranza mai:[manca] 43 revela:
rivela <e insegna> 42-43 conoscer: conoscere 43-44 Non [...] memoria: Quando che
odi parole degne di perpetua memoria non le lasciar andar in oblivione 44 ch': che
degno: saggio 45 d'assai: assai di 46 più: [manca] 47 quelle: esse 49 parer:
parer <mai> 50 apparare: imparare 51 tanti [...] terre: tante terre e tanti mari
52 sconvenevole: sconvenevol di: d' 53 si: s' ch'è: che è 54 sempre in eterno:
in sempiterno al desiderio de gli: a' <vani> desideri dell' 55 sconvenevole cosa è: non
si conviene a 55 schiavo e soggetto: soggetto e schiavo 56 disonesti: dannosi
siate: siati a mente: a memoria tosto: presto 58 però [...] potestà: perché
Dio ha possanza 59 né: e giudizio alcuno: giudizio certo 60 sei:
<tu> sei 60 d'esser sempre: sempre d'esser coloro: quei 61 conoscerai: sono
62 a' virtuosi: a loro 63 contra [...] farai: contrario farai bene a' viziosi come:
quello che suole avvenire 64 da poi che sono: essendo 64-65 così [...] abbaiano: ab-
baiano così a loro come ad altri 65 perché: però che 67 conferir [...] gli: rivelare
ad alcuno li 68 ad [...] grande: non fusse a te ovvero ad altri di qualche gran danno
69 li: gli 70 tuoi importanti: importanti tuoi 70 della [...] fortezza: della fortezza e
della prudenza 72 serrato: serrati alcuno: alcun 72 alterato: <alquanto> alterato
partiti presto: presto partiti esso, innanzi: quello, avanti 73 o fare : o vero far
73 biasimevole o dannosa: di biasimo o di danno sia: <ti> sia <cagione> 74 va [...] <fuori della dritta strada> che:
guida: essendo senza guida e senza ordine tirato va traviando <fuori della dritta strada> che:
<mentre> che <gli> o: e 75 alterata: alterato 75 va perdendo: perde

del verbo di chiusura. I tre periodi configurano così un ulteriore livello dell'artificio retorico della ripeti-
zione, ovvero quello sintattico (*commento* alle righe 70-71).

76 dimostrati: ti mostra 76 gli altri: tutti gli 77 temperato: temperato <in ogni tuo desiderio> né: o 78-79 acciò [...] onorata: perché quello ti mostrerebbe inconsiderato e leggero e questo grave e onorato e di grandissima stima 79 ancora [...] assai: è quella ancora e degna assai d'essere 80 nell'incontrarli: quando s'incontrano 81 volto lieto: lieto volto 82 esorto: esorto solo: sol continuo: continuo 83 medesime cose: cose stesse 84 stesse: medesime finalmente sazieta: sazieta finalmente

85 alla natura nostra: [manca] 86 prosperità [...] avversità: nella Fortuna prospera e nell'avversa 87 virtuoso e saggio: saggio, virtuoso 88 per tanto: però

89 vita nostra: nostra vita è: saria 90 se fusse: [manca] 91 ricerca con diligenza: diligentemente ricerca 91-92 inonesto [...] favore: favore o per qualche inonesto piacere 92 o se: e se contrarietà: contrarietà <della Fortuna> 92-93 il piede: <da esso> il piede 93 dall'amico del suo: a dietro del suo <aiuto e> 93 o s'egli: e s'egli mai richiesto: <dimandato o> richiesto 93 l'amico: all'amico <suo>

94 onesta: onesta <e onorata> 95 nelle prosperità e nell'avversità: [manca] 96 e [...] amarlo: con sincero cuore lo devi amare 96-97 onorarlo: onorare 97-98 di [...] volontariamente: in qualche cosa di potergli giovare, spontaneamente 98 da lui: [manca]

100 memoria: memoria <giammai> 100-101 in alcuna cosa importante: vorrai in qualche cosa 102 proprie cose sue: cose sue proprie ben: con prudenza e con ragion governate: governate <Perché non può esser per altri mai savio colui che non è per se stesso prudente e nel mal consiglio è quello che non si puote da poi mutare o ritornare indietro> 103 temi: temi <a parlarne> 103 di altrui: altrui 104 di loro: da loro sperone: sprone 106 siano caduti: caduti siano mai non si vollero: non si vollero mai

107 ad altrui: altrui o: o vero 109 che abiterai: tu abiterai 110 ti fusse dato: dato ti fusse seguir: seguire 111 sanno: sapendo bene: ben 111-112 né [...] discernere: discernere né il vero dal falso <conoscere> 112 seguendo: seguono

113 tuo: tuo <gran> 114 ne venghi: venghi 115 appresso del: appresso il

buona: <la> buona 115-116 del mondo: di <questo> mondo 116 abbi sempre: sempre e abbi sirene: <traditrici> sirene 117 l'aggradevole: la piacevolezza del tradiscono: <portano seco un sì potente e penetrativo veleno che addormentano i sensi> uccidono

118 dare: porgere o: ovvero favore: favore <per qual si voglia premio che ne potessi acquistare> 119 fa' d'esser: sii a gli amici e a' parenti: a' parenti e a gli amici 120 inganno: inganni 121 raccolto: raccolto. <Avvenga che le ricchezze e i denari altro a l'uomo non apportino che un poco d'utilità, mentre che vive, ma la bontà, la fede e la giustizia utile in questa vita e gloria dopo morte gli creano sempre mai>. e parimente: parimente e 122 che al: ch'al ma sopra: e sopra 125 della malizia: dall'ignoranza

126 picciolo: picciol 127 tu sia: sii 128 nell'avversità: nell'avversa Fortuna

Adirandoti: Adirandoti <con qualcuno> pensa: pensa <subito> quai: quali

129 disfrenata e soverchia condotto: soverchia e sfrenata condotto 130 morte: <infelice> morte talora sia stata : <gli> sia stata talora 131 ovver: o vero 131 onore: onor sia per tutti: per tutti sia 132-133 a [...] concesso: concesso dalla natura a ciascuno 133 e onore: [manca] che in: se in sì: così 134 consigli: precetti 134-135 di [...] giudizio: più matura 136 quanto: quanto <gran> 139 infinite lodi: infinita lode 141 va volando: vola l'ale: l'ali 142 delle virtù: virtuose tanti: <ancora> tanti

142-143 da' quali: de quali 143 migliori: migliori

Alla Signora Batina Centuriona⁴⁵²

Gli scrive alcuni sollazzevoli diporti.

- 5 Molto illustre e valorosa Signora mia sempre osservandissima; ebbi alli 15 del mese passato la tanto cara e amorevole lettera di V.S., nella quale ho inteso con mio grandissimo piacere lei essere stata nella villa di Peij⁴⁵³ a sollazzarsi in compagnia di molti gentiluomini e onoratissime donne. Mi rallegro adunque seco d'ogni sua gioia e diletto, e perché so ch'ella altrettanto è sempre per fare d'ogni mio bene e piacere, 10 pertanto, poi che me n'ha dato occasione e securezza col narrarmi a parte a parte gli suoi piacevoli intertenimenti, racconterò io ancora a lei alcuni onesti piaceri avuti in una lieta brigata⁴⁵⁴ di giovane donne insieme con i lor mariti in una villa d'una di loro. Dicole adunque che un giorno del mese di maggio passato⁴⁵⁵, andando a spasso fuori alquanto della nostra città in compagnia di tre nobilissime donne⁴⁵⁶, ci venne 15 vicino a noi veduto un verde praticello, tutto d'erbe e di fiori ripieno, sì come in tale stagione si suol vedere⁴⁵⁷, della cui lieta vista invaghite, a quello indrizzammo⁴⁵⁸ gli

⁴⁵² La donna, che tornerà come destinataria nella *lettera* 16, riporta al periodo genovese di Chiara. Si tratta infatti quasi certamente di Batina (o Battina) Negrone, moglie di Marco Centurione (Casoni 1709: 205; Rabitti 1985: 236-237), figlio maggiore di Adamo, banchiere che divenne luogotenente di Andrea Doria dopo l'uccisione di Giannettino nella congiura dei Fieschi (1547).

⁴⁵³ Si tratta di un quartiere del ponente genovese; la villa in questione apparteneva senz'altro ad Adamo, padre di Marco Centurione, marito di Batina, come si legge dal testamento di Giannandrea, figlio di Giannettino e Ginetta («la villa di Pegli, che era già del detto Signor Adam Centurione [...]») (cfr. Bracco 1960: 187 e, in generale, Rabitti 1985: 237).

⁴⁵⁴ L'espressione è frequentissima nel *Decameron* ed è usata anche negli *Asolani* (II xviii, xxii). Entrambe le opere, che sembrano qui richiamate fin dall'inizio, forniscono, insieme alle suggestioni arcadiche e a quelle derivanti dal Paradiso terrestre dantesco, la principale intelaiatura di temi, motivi e schemi narrativi dell'epistola.

⁴⁵⁵ L'*incipit* si configura come una risposta speculare alla lettera precedentemente inviata dalla destinataria. Si anticipa, infatti, un'esperienza analoga a quella della Centurione a Peij, la quale costituisce l'occasione per lo sfoggio di una complessa memoria letteraria. La datazione andrà a collocarsi nel periodo coincidente o di non molto successivo al soggiorno genovese della Matraini (i cui estremi più probabili sono il 1560 e il 1562), in cui dovrà aver avuto luogo la conoscenza di Batina. Interessante qui la presenza di dati circostanziali: se il primo («alli 15 del mese passato»), escludendo che si tratti di un mero espediente 'mimetico' per includere la lettera in una reale situazione comunicativa, può considerarsi verosimile, il secondo («al mese di maggio passato») sembra collocare la lettera in una voluta primavera 'letteraria', in cui troverà spazio non solo un rigoglio paesaggistico possibile solo nella bella stagione, ma anche, non a caso, la canzonetta che riprende la poliziana *Ben venga maggio*. Come nota anche Marcheschi, la lettera «è una prosa descrittiva, un quadro idilliaco-pastorale di gusto tipicamente umanistico, troppo perfetto per essere storico, o meglio, per non lasciare intravedere simbolismi e allegorie anche attraverso il palese richiamo a fonti letterarie molto conosciute» (Marcheschi 2008: 195).

⁴⁵⁶ Analogamente, in apertura degli *Asolani* (I i), l'autore afferma di aver «voluto alcuni ragionamenti raccogliere [...] in una brigata di tre nostre valorose donne».

⁴⁵⁷ Cfr. *Decameron* X 5: «un giardino pieno di verdi erbe, di fiori e di fronzuti albori, non altrimenti fatto che se di maggio fosse».

nostri passi e, quivi giunte, dentro le verdi erbette ci ponemmo a sedere, dove di varie cose avendo alquanto piacevolmente ragionato, una di loro a noialtre rivolta disse: «Io vorrei, quando a voialtre così piacesse, che un giorno ce ne andassimo tutte
 20 di compagnia ad una mia villa, che è di qui poco lontano, con i nostri mariti, avanti che si lieta stagione che a ciò ne invita da noi si dipartisse»; alla qual tutte rispon-
 demmo che seco a ciò volentieri eravamo disposte, e sopra questo avendo alquanto
 ragionato, ciascuna in pie' levatasi, alla sua stanza se ne tornò, dove chi col marito,
 25 chi con l'amico o col vicino parlatone, si risolserono la seguente domenica in su
 l'apparir dell'Aurora di andare alla detta villa⁴⁵⁹. E così, posto in ordine quanto per
 tale effetto ne bisognava, passo passo ce n'entrammo in cammino per una via non
 molto erta né usitata, ma tutta piena d'erba e di fiori, al canto di forse mille varietà di
 vaghi augelletti che da' vicini boschi si facevano udire; e così andandocene motteg-
 giando e ridendo or d'una cosa e or d'un'altra, ci ritrovammo quasi senza avederce-
 30 ne sopra d'un picciole colletto ad un bello e ricco palagio, dove, nell'ampia e lieta
 corte di quello entrati, ci fu aperto un vago e spazioso giardino, le vie del quale, che
 lunghissime erano, si vedevano tutte coperte di folti pergolati di cedri e di aranci fio-
 riti, i quali per il giardino sì grande l'odore rendevano, che mescolato con quello del-
 le rose e de' gelsomini, de' quali erano tutte siepi intessute, rendevano una soavità
 35 grandissima di odori. Quivi adunque nel mezzo di quello, sotto odorifera e dilettevo-
 le ombra⁴⁶⁰, accanto ad una bella fonte che d'ogni parte chiare e fresche acque⁴⁶¹
 versava, tutti a seder ci ponemmo, dove, mentre che piacer prendevamo della sua
 meravigliosa bellezza e da un soave venticello che tra le frondi e' fiori spirava⁴⁶² e-
 ravamo riconfortati⁴⁶³. Furono poste le tavole con molte delicate vivande e ottimi e

⁴⁵⁸ Cfr. lettera 1, riga 95 e commento.

⁴⁵⁹ Interessante, come nota anche Marcheschi, che il ruolo degli uomini risulti sostanzialmente marginale nella lettera, dal momento che ad emergere è quello attivo delle donne, così come nel *Decameron*. L'iniziativa è infatti presa da una di loro, al pari di quanto accade con Pampinea, che per prima esorta le altre a fuggire dalla peste (cfr. Marcheschi 2008: 106).

⁴⁶⁰ Il sintagma è già nell'introduzione alla terza giornata del *Decameron*: «ma qualora il sole era più alto, sotto odorifera e dilettevole ombra, senza esser tocco da quello, vi si poteva per tutto andare».

⁴⁶¹ Allusione a *RVF* CXXVI 1: «Chiare, fresche et dolci acque».

⁴⁶² Per il venticello cfr. *Purg.* XXVIII 7-12: «Un'aura dolce, senza mutamento / avere in sé, mi feria per la fronte / non di più colpo che soave vento; / per cui le fronde, tremolando, pronte / tutte quante piegavano a la parte / u' la prim'ombra gitta il santo monte».

⁴⁶³ Molti sono i rimandi letterari del passo; tra questi, in generale, l'introduzione alla prima giornata del *Decameron* («Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di varii arbuscelli e piante tutte di verdi fronde ripiene piacevoli a riguardare; in sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con logge e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture raguardevole e ornata, con pratelli da torno e con giardini meravigliosi e con pozzi d'acque freschissime»), l'*Arcadia* (IV), per l'intreccio dei medesimi fiori («Alcune portavano ghirlande di ligustri con fiori gialli e tali vermigli interposti, altre aveano mescolati i gigli bianchi e i purpurini con alquante frondi verdissime di arangi per mezzo; quella andava stellata di rose, quell'altra biancheggiava di gelsomini») e, ancora, gli *Asolani* (I v: «Era questo giardino vago molto et di meravigliosa bellezza; il quale, oltre ad un bellissimo pergolato di viti, che largo et ombroso per lo mezzo in croce il dipartiva, una medesima via dava a gl'intranti di qua et di là, et lungo le latora di lui ne la distendeva; la quale, assai spatiosa et lunga et tutta di viva selve soprastrata, si chiudeva dalla parte di verso il giardino, solo che dove facea porta nel pergolato, da una siepe di spesissimi et verdissimi ginevri, che al petto havrebbe potuto giugnere col suo sommo di chi vi si fosse accostar voluto, ugualmente in ogni parte di sé la vista pascendo, dilettevole a riguardare»).

40 freschi vini, onde, levatone in piedi e le mani lavatoci, ne ponemmo a mangiare al
 canto di varî augelli, che l'uno a prova dell'altro lietamente cantava⁴⁶⁴, e poi da
 mangiar levatone, tutti d'intorno alla bella fonte⁴⁶⁵ sotto la dilettevole ombra ritor-
 nammo a sedere, e perché fra così nobile e virtuosa compagnia si ritrovavano alcuni
 eccellenti musici, essi con dolcissime voci e concordevoli suoni, la sottoscritta can-
 45 zonetta lietamente cantarono⁴⁶⁶:

Zefiro spira e tremolar d'intorno
 fa, sopra le fiorite e verdi sponde,
 i fior, l'erbe e le fronde
 50 d'ogni bel chiaro e limpido ruscello,
 5 e sopra ogn'arboscello, ogn'augelletto
 di questo in quel boschetto
 lieto sen va cantando d'ogni intorno.
 Il ciel vago ed adorno
 55 d'insolito splendore oggi si mostra
 10 e con lieto soggiorno
 di fior l'erbe e le piante ingemma e inostra⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Cfr. ancora *Purg.* XXVIII 13-18: «non però dal loro esser dritto sparte / tanto, che li augelletti per le cime / lasciassero d'operare ogni lor arte; / ma con piena letizia l'ore prime, / cantando, ricevono intra le foglie, / che tenevan bordone a le sue rime».

⁴⁶⁵ Il motivo della «bella fonte» risulta il frutto della sovrapposizione di un ulteriore passo tratto dall'introduzione alla terza giornata del *Decameron* («Ma poi che assai, or questa cosa or quella veg-
 gendo, andati furono, fatto dintorno alla bella fonte metter le tavole, e quivi prima sei canzonette cantate e alquanti balli fatti, come alla reina piacque, andarono a mangiare: e con grandissimo e bello e riposato ordine serviti e di buone e delicate vivande, divenuti più lieti sù si levarono, e a' suoni e a' canti e a' balli da capo si dierono»). Si vedano anche gli *Asolani*, I VI: «Et poi che, fatta di loro corona, a sedere in grembo dell'herbetta posti si furono, chi vicino la bella fonte et chi sotto gli ombrosi allori di qua et di là del picciol rio, Gismondo, accortamente rassettatosi et pel viso d'intorno piacevolmente le belle donne riguardate, in questa guisa incominciò a dire [...]».

⁴⁶⁶ Cfr. l'introduzione alla prima giornata del *Decameron*: «entrati in una sala terrena, quivi le tavole messe videro con tovaglie bianchissime e con bicchieri che d'ariento parevano, e ogni cosa di fiori di ginestra coperta; per che, data l'acqua alle mani, come piacque alla reina, secondo il giudicio di Parmeno tutti andarono a sedere. Le vivande delicatamente fatte vennero e finissimi vini fur prestati: e senza più, chetamente li tre famigliari servirono le tavole. Dalle quali cose, per ciò che belle e ordinate erano, rallegro ciascuno, con piacevoli motti e con festa mangiarono. E levate le tavole, con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo, mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghetta e liete cominciarono a cantare». Interessante notare come anche la costruzione sintattica basata sull'ipotassi sia più accentuata proprio in questo testo rispetto agli altri dell'epistolario matrainiano, così come la tendenza a collocare il verbo alla fine del periodo (per cui cfr. anche la lettera 10), sulla scorta del magistero della prosa boccacciana.

⁴⁶⁷ A partire dalla suggestione di R/VF CCCX *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*, il madrigale lascia esclusivo spazio ai moduli del *plazer*, di ascendenza trobadorica, eliminando il contro canto improntato all'*enuég* caratteristico del testo modello, ovvero quello del confronto del poeta estraniato da tale ciclico rifiorire della natura primaverile. I temi e i motivi traducono qui liricamente il contesto ambientale e la gioiosa atmosfera dei partecipanti narrata nella prosa precedente. Per la clausola del v. 10 (che potrebbe sottintendere il Sole che fa soggiorno nel cielo, così come nota Baldacci (Matraini 1957: 501), cfr., tra le *Rime*, LXXX 6. Per il verso finale si veda, sempre tra le *Rime*, XI 6.

60 E a pena ebbero fornito di cantare la soprascritta canzone, che ne sopraggiunse
un'altra bella brigata di giovane donne e d'uomini, che dalla città venuti erano per
villeggiare, quali, con grate accoglienze avendole ricevute, presso di noi le facemmo
sedere; e perché nella nuova compagnia si ritrovava una bella e molto graziosa gio-
vane, amata da uno de' sopradetti musici, esso con gli altri cominciò questo mio
madrigale, per lui fatto, a cantare⁴⁶⁸.

65
Mentre scherzando vola
Zefiro intorno al crespo oro lucente
della mia donna, e dolci baci invola
fra le rose e' rubin soavemente,
70 5 cantin le Grazie a prova
e' vaghi e lieti Amori
sparghin le rose e' fiori
sovra 'l suo grembo, e dolcemente mova
dal suo bel seno Amore il freddo ghiaccio,
75 10 sì ch'io l'accoglia alle mie fiamme in braccio⁴⁶⁹.

80 Finito il madrigale, ci ponemmo a fare alcuni onesti e dilettevoli giuochi⁴⁷⁰, i
quali poi che furono alla fine venuti, essendo l'ora del caldo passata, ciascuno da se-
der levatosi e del bel giardino usciti, verso una erbosa valletta che di quivi poco lon-
tana era, tutti di compagnia c'indirizzammo dove, ritrovati alcuni della villa, che da

⁴⁶⁸ Emerge qui la figura dell'autrice, che dunque non solo può vantare un'esperienza di lieta villeggiatura, al pari della destinataria, ma può inoltre, con questo cenno al proprio madrigale, riaffermare la sua perizia poetica, fornendo il *logos* per il discorso amoroso del cantore innamorato.

⁴⁶⁹ I moduli del madrigale risentono dei temi e degli stilemi del primo canzoniere, ulteriore elemento che conferma la notevole anteriorità della lettera rispetto alla sua prima edizione a stampa (in B). L'attacco sembra riallacciarsi e rimodulare, sua una situazione amorosa in particolare, i temi del componimento precedente. Nei vv. 1-4, in cui lo svolazzare di Zefiro replica quello, più solito, degli amori, si ritrova una certa vicinanza a T. Tasso, *Rime* CDLII 9-11: «E, se non basta ciò, Zefiro intorno / spargendo gigli e rose in voi respiri / ed ondeggiar vi faccia il crine adorno». Interessante che ora sia una poetessa a cimentarsi nel canone delle 'bellezze' femminili, in cui si ripercorrono i capelli, le guance e le labbra con i loro «figuranti» (Pozzi 1984). Molti versi trovano dei *pendant* nel primo canzoniere: tra questi il v. 4, il quale ritorna, tra le rime, in XLIX 14 (cf *commento* ivi per l'insolito accostamento dei figuranti; il madrigale era già presente in A al numero XXVIII). Per il v. 5 cfr. A LXXII, poi confluito in C LXXIII 10-11 (cfr. *commento* ivi). L'espressione al v. 6 riprende Boccaccio, *Commedia delle ninfe fiorentine* XLIX 4: «ad ascoltare i lieti e vaghi amori». Il motivo ossimorico ghiaccio-fiamma si ritrova più di frequente in A (cfr. A XIV 1-3: «Ne' primi incontri della bella vista, / Signor, m'accende una gelata fiamma / che m'arde e strugge dentro a dramma a dramma»). In C LXXXV 9-14 si ritrova invece la medesima rima: «dvi canta 'l bel foco, ove 'l mio ghiaccio / fia trasformato, entro nell'alma assiso, / e lieta ogn'ombra ne discaccia e 'l gelo, / tanto ch'io possa alla sua grazia in braccio, / altera stella, sovr'alzarmi al Cielo, / e quasi angel volar nel Paradiso».

⁴⁷⁰ Una delle attività che accompagnano il ritrovo, nel segno della pacata e misurata convivialità. Ne parla allo stesso modo Guazzo (*La civil conversazione* II): «Intendo che l'anno passato si fecero in questa città alcuni di questi famigliari conviti [...] fra i quali passarono alcuni discorsi e giuochi non meno onesti che piacevoli».

certa festa tornavano con i lor boscarecci strumenti⁴⁷¹, fu loro imposto che gli doves-
 sero alquanto sonare, il che essi facendo, i gioveni con le giovane a ballare incomin-
 ciarono; a questo fatto con piacer di ciascuno, essendo l'ora della cena venuta, ordi-
 narono quivi per quella sera cenare, e così fu comandato a' servitori che sopra le
 85 verdi erbette accanto ad un fresco rio ch'indi correva, apparecchiassero. I quali a-
 vendo presto sopra di quelle steso tovaglie bianchissime coperte tutte di fiori, portâ-
 ro varî e delicati cibi⁴⁷², onde sotto dilettevole ombra lietamente cenammo al mor-
 morar del chiaro e fresco ruscello che per mezzo la valle correa. Il che fatto, per es-
 ser l'ora già molto tarda, in pie' levatone, verso le nostre stanze c'indrizzammo⁴⁷³,
 90 cantando la sottoscritta canzone, sì come in sì lieto tempo e luogo si richiedea:

		Venite almi pastori
		ad onorare il maggio,
		e su l'erbette e' fiori
95		seguite lieti il nostro bel viaggio,
	5	ben venga maggio!
		Ninfe leggiadre e belle
		sovra le verdi rive,
		scalze, succinte e snelle,
100		coronate d'olive
	10	seguite liete il confalon selvaggio!
		Ciascun s'allegri e canti
		de' suoi felici amori,
		l'amate con gli amanti
105		a l'ombra de gli allori
	15	fin che 'l sol mostri il suo bel chiaro raggio.
		Lieti sempr'ogni giorno
		venghin gli vaghi amori,
		scherzando a' fonti intorno
110		con ghirlandette e fiori,
	20	mentre che dolce spira il fresco oraggio.
		Cantin le bianche Ninfe
		per vaghi monti e piani,
		corrin le chiare linfe,
115		saltin Fauni e Silvani
	25	sott'ogni quercia e verde, ombroso faggio ⁴⁷⁴ .

⁴⁷¹ Si ha quindi un segnale anticipatorio di quello che sarà lo stile del componimento successivo, appun-
 to una canzonetta.

⁴⁷² Cfr. *Filocolo* IV 65: «Che diletto poteano dare i dilicati cibi e gli strumenti sonati da maestre mani e
 l'altre mirabili feste [...]»?». Nei rituali qui enunciati, Marcheschi (2008: 106-107) legge un richiamo agli
 'eletti' o santi di Dio, in *pendant* con quanto accade in DS, tanto che la donna che qui invita al bel giar-
 dino si configurerebbe come una rappresentazione allegorica della Fede o Teologia presente nella *Nar-
 ratione di alcune cose notabili* che correda la più tarda opera filosofica.

⁴⁷³ Cfr. riga 16.

⁴⁷⁴ La ballata presenta una discordanza metrica dovuta all'inversione tra i vv. 4 e 5 (cfr. Baldacci 1957:
 501). La suggestione principale è qui derivata dai primi due versi di una canzone a ballo di Poliziano
 (CXXII) *Ben venga Maggio*, in cui il «gonfalon selvaggio» del secondo verso, qui al v. 10, indicherebbe
 l'insegna della primavera (Baldacci 1957: 502). I pastori, le ninfe, gli amori (richiamo al precedente

Ed essendo alla fine della canzone venuti, ci ritrovammo alla nostra bellissima stanza, dove ciascuno avendo da per sé la sua camera avuta, ne' bianchi e morbidi letti fino a l'Aurora ci riposammo; ma venuto il nuovo giorno, tutti di compagnia lietamente verso le nostre case prendemmo il camino, con promessa di ciascuno di ritornare altre volte a simili avuti piaceri⁴⁷⁵. Né mi occorrendo al presente dirle altro, con ogni debita reverenza me li offero e raccomando.

3 Signora: Sig.	5-6 ebbi [...] passato: alli 15 del mese passato ho ricevuto 6 cara: <a me> cara
nella: dalla	con mio: non senza 7 piacere: contento 9 ch'ella: che
10 pertanto: però	n'ha: m'ha 10-11 gli suoi: li suoi 11 io ancora: ancora io
12 villa: <vicina> villa	13 del mese: [manca] 16 indirizzammo: indirizzammo
18 piacevolmente: [manca]	19-20 ce [...] compagnia: tutte di compagnia ce n'andassimo
20 che è: [manca]	21 ne invita: n'invita 23 stanza: casa 24 l'amico: l'amica
25 di andare: d'andare	26 tale: tal 28 augelletti: augelli boschi: boschetti
30 picciole: picciolo	31 entrati: entrate 32 di aranci: d'aranci 33 per
[...] l'odore: sì grande odore per il giardino	34 siepi: <le> siepi 35 grandissima di
odori: di odori grandissima	36 ad: [manca] d'ogni: da ogni fresche: freschissi-
me 37 tutti a: tutte a 38 frondi: frondi	40 levatone: levati 41 a pro-
va: a gara	55 splendore: splendor 59 soprascritta: sopradetta 60 giova-
ne: giovani	61 quali: le quali avendole: avendo 62-63 si [...] giovane: una
bella e graziosa giovane si ritrovava molto	64 per lui fatto: [manca] 68 dolci: <i> dolci
71 e lieti: i lieti 73 mova: muova	75 sì ch'io l'accoglie: ond'io l'accolga
77 giuochi: giochi	77-78 ciascuno [...] e: levatosi ciascuno da sedere <indi> 81 impo-
sto: imposto loro	82 i gioveni: i giovani 82-83 ballare incominciarono: ballar
cominciarono	83 della cena: di cena 85 fresco: <chiaro e> fresco rio: rivo
ch'indi: che quivi	86 coperte: <tutte> coverte <di rose e> 86-87 portâro: por-
tarono al: al <grato>	88 correa: correva 89 levatone: levatoci 90 sì: così
90 richiedea: richiedeva	101 confalon: gonfalon 123 me li: mi li

componimento vv. 1-5, con riferimento a Zefiro), i Fauni e Silvani sono invitati a prendere parte all'unisono al canto di vita della primavera. Evidenti le influenze del Sannazaro arcadico (III), in particolare di una canzonetta in cui si reiterano analogamente degli esortativi (vv. 40-52: «Nascan erbette e fiori, / e li fieri animali / lassen le lor asprezze e i petti crudi; / vegnan li vaghi Amori / senza fiammelle o strali, / scherzando insieme pargoletti e 'gnudi; / poi con tutti lor studi / canten le bianche Ninfe, / e con abiti strani / saltan Fauni e Silvani; / ridan li prati e le correnti linfe, / e non si vedan oggi / nuvoli intorno ai poggi»).

⁴⁷⁵ Analogo congedo in Sannazaro, *Arcadia* V: «E senza poterli più comendare che comendati ne gli avessimo, parendo a ciascuno tempo di dovere omai ritornare verso la nostra villa, con passo lentissimo, molto degli avuti piaceri ragionando, in camino ne mettemmo».

[B 13]

A M. Francesco Musacchi⁴⁷⁶*Gli risponde alla lettera e al sonetto.*

Ebbi le ornatissime e care lettere di V.S. insieme col bel sonetto da lei composto
 e il capitolo del signor Gianpaulo Marincola⁴⁷⁷, de' quali sono rimasta non solo sati-
 sfatta, ma grandemente ammirata per la bellezza loro e leggiadria. E non sapendo né
 potendo di tanta sua cortesia con doni eguali pagarla, pagherolla almeno in parte di
 5 parole, ringraziandola delle tante degne lode⁴⁷⁸ datemi, delle quali ancor ch'io mi
 conoschi non esserne meritevole, nondimeno, considerando al virtuoso affetto
 dell'animo suo, col qual me l'ha date, n'ho sentito non picciolo piacere e allegrezza.
 Ne le rendo adunque nel seguente sonetto quella risposta che per me s'è potuta mi-
 gliore, pregandola ad accettare in quella la bontà dell'animo mio e di quel solo fare
 10 stima. Mandole ancora, sì come ella m'ha richiesto, il sonetto ch'io feci nella morte
 del Duge di Genova⁴⁷⁹, e se posso altro per lei di bene operare, me ne dia avviso, che
 quantunque io per vista non la conoschi, nondimeno per le sue molte virtù desidero
 di farle ogni onesto e a me possibil servizio, e con questa fine a V.S. senza fine
 m'inchino e raccomando.

15

Tropp'oltre ogni mio merto ornata e bella

⁴⁷⁶ L'unica menzione del personaggio, precedentemente non identificato (Rabitti 1989: 329), si ha nel libro di *Facetie, motti et burle* del Domenichi, in cui lo stesso è rubricato, fin dall'indice, come «vero essemplio d'amorevolezza et cortesia», definizione che poi compare nel settimo libro del testo, aggiunto dopo le prime edizioni dell'opera (Domenichi 1565: 453), alla quale partecipò anche Tommaso Porcacchi. Probabilmente il destinatario di questa lettera sarà quindi da ricollegarsi all'*entourage* Domenichi-Porcacchi, il primo legato fin dagli esordi letterari alla poetessa, il secondo senz'altro parte del suo circuito, come dimostra lo scambio di sonetti con la stessa presente in DR (cfr. la *Descrizione dei testimoni* e l'*Introduzione* a XXXIII). La conoscenza mediata del destinatario è inoltre confermata da quanto l'autrice precisa sul finire della lettera («quantunque io per vista non la conoschi»).

⁴⁷⁷ Il personaggio, come ha già specificato Rabitti (1989: 328), è probabilmente un letterato calabrese, autore di una storia del concilio di Trento (cfr. Zavarrone 1703). Ma ciò che ancora una volta riporta all'*entourage* Domenichi-Porcacchi è la sua presenza nello stesso libro di *Facetie* del poligrafo legato alla poetessa, in cui compare la menzione del Musacchi (cfr. *nota* precedente). Il Marincola è lì indicato come «galant'uomo» autore di un motto arguto (Domenichi 1565: 120). Al letterato, inoltre, Curzio Gonzaga dedica un capitolo pubblicato nella *Scelta di rime* pubblicata a Genova nel 1582 (*Rime* 1582: 139-147) per le cure di Cristoforo Zabata, libraio, scrittore ed editore di spicco al tempo, nonché autore di un rifacimento dei motti del Domenichi (Ruffini 2014). Questo dato, insieme al sonetto scritto dalla Matraini in morte del doge di Genova inviato al Musacchi, ricollega il personaggio anche all'ambiente genovese.

⁴⁷⁸ Per questa forma di plurale cfr., tra le *Rime*, Il 14 e *commento* ivi.

⁴⁷⁹ Il riferimento, considerando anche il periodo in cui la Matraini sicuramente soggiornò a Genova, ossia quello incluso tra il 1560 e il 1562, è a Paolo Battista Giudice Calvi, eletto il 4 gennaio 1561 e morto solo otto mesi dopo la sua nomina (cfr. Rabitti 1985: 233; Levati 1930). Il settembre del 1561 risulta quindi il *terminus post quem* per la datazione di questa epistola.

Chiara Matraini

- 20 4 m'avete, con la penna e col pensiero,
 dipinta ed avvivata di quel vero
 spirito, che in voi sì chiaro arde e favella;
- 25 8 E se questo d'accesa, alta facella
 arso e legato sotto il grande impero
 d'Amor, contra di voi crudele e fiero
 fate, essendo di lui l'anima ancella,
- 11 che saria poi fuor del suo forte laccio
 e del foce, onde sete acceso ed arso,
 per chi 'l pò far, né vi vuol trar d'impaccio?
- 30 14 Ben credo che saria nel mondo sparso
 il bel nome di voi, con quanto or taccio
 di vostra lode nel mio dir sì scarso⁴⁸⁰.
- 35 4 Nulla nube di morte adombra o vela
 all'interno veder l'eterna luce
 del tuo sì caro e glorioso Duce,
 né il gioir ch'a mortale occhio si cела.
- 40 8 Sgombra dunque da te l'alta querela,
 Genova, e mira sol quel che t'adduce
 nel degn'esempio suo, che ne conduce
 a far di sue bell'opre un'altra tela,
- 45 11 onde se 'l suo mortal qui in terra giace,
 non però sua virtù s'asconde o serra,
 ma viv'è al mondo e 'n Ciel chiara risplende.
- 50 14 Pregalo dunque, omai lieta, che in pace
 t'impetri star dal suo Fattore in terra
 e 'l ben che Tempo mai né Morte offende⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ Questo sonetto di risposta, nella prima quartina affianca alla professione di modestia la lode del dipinto come 'vero' (si noti l'enfasi creata dalla figura etimologica, congiunta a *aequivocatio* e *enjambement* «avvivata [...] vero / spirito» dei vv. 3-4), riprodotto tanto dal pensiero, quanto dalla penna, in sintonia con il noto precetto dell'*ut pictura poësis* in voga al tempo. L'ipotesi successiva sembra riferirsi allo *status* del poeta-amante, il cui «vero spirito» è di fatto prigioniero d'Amore che fa appunto «ancel-la», ovvero 'serva', l'anima (per il v. 11 cfr. *RVF* CXXXIV 8 «né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio» in rima analogamente con :laccio). Se questo riuscisse a sottrarsi a tale schiavitù della passione amorosa, anche il suo nome di poeta andrebbe incontro a una nuova e maggiore gloria, enfatizzata dalla preterizione finale («or taccio», v. 13) e dal *topos* della modestia («nel mio dir sì scarso», v. 14), che chiude circolarmente il testo.

⁴⁸¹ Il sonetto è stato edito per la prima volta da Rabitti (1985: 242), in quanto presente nel manoscritto V (cfr. la *Descrizione dei testimoni*), attestante, insieme ad altri, uno stadio compositivo intermedio tra l'edizione A e le ultime due. Il testo si configura come un compianto, in cui si confida su una vittoria sulla Morte e sul Tempo dell'anima defunta, e al contempo come una consolazione per Genova, il cui

Lettere e Rime

1 ornatissime: onoratissime 2 Gianpaulo: Gio. Paolo 3 E non: Ma non 5 degne:
 <e> degne lode: lodi 6-7 mi [...] meritevole: me ne ritrovi pur molto indegna
 al: <poi> al 7 qual: quale <essa> date: <pur> date n'ho: ne ho 9 quel
 solo fare: quella far solo 10-11 ancora [...] Genova: il sonetto ch'io feci nella morte del duce
 di Genova, sì come ella m'ha richiesto 12 conoschi: conosca molte: [manca]
 13 possibil: onorato V.S.: lei 19 che in: ch'in 31 il bel: <già> il bel
 [V I-B 13] 38-39 del [...] occhio: che in Ciel tra le beate anime adduce / ogg'il santo gioir
 ch'a noi si *VB* 42 t'adduce: t'induce *V* sol [...] t'adduce: il tuo fidato duce *B*
 suo vero esempio del tuo fido duce *V* | nel chiaro esempio suo, che ti conduce *B* 44 a far:
 per far *V* di sue bell'opre: d'opre sì degne *V* di [...] un': dell'opre sue degne
 46 onde: ché *VB* 47 suo [...] terra: tronco mortal sotterra *VB* 47 però [...]
 s'asconde: Parca ha trônco, o sasso or copre *V* | Parca ha trônco, o sasso or chiude *B* 48 Ma
 [...] risplende: di virtù il [l *B*] seme che di lui si vede *VB* 50 Pregalo: Pregal <sol>
 che in: ch'in *V* 51 t'impetri: t'impetre *V* | ti mostri *B* che [...] offende: ch'a Lui più di tuo
 stato piace *VB*

tono lascia trasparire l'idea di «una città rimasta senza guida» (Rabitti 1985: 233), in corrispondenza con il dato storico, ovvero alla morte del doge durante il suo mandato. Com'è possibile notare dall'*apparato*, la maggior parte degli interventi variantistici ha riguardato quest'ultima edizione (macroscopica è l'eliminazione del riferimento alle Parche che invece accomuna i testi di V e B). Questo elemento consente di confermare la forte 'letterarietà' di tali epistole, le quali fino all'ultima edizione subiscono non pochi rimaneggiamenti.

A Madonna Florida Amaranti⁴⁸²*Gli scrive come gli manda dui sonetti che ha fatti a suo nome.*

Eccovi, madonna Florida mia gentile, i dui sonetti che ho fatti a vostro nome, sì come m'imponeste, sopra de i sottilissimi lavori ch'avete apprestati per mandare al vostro caro e onoratissimo consorte, i quali se non sono così belli e ornati come si converrebbero a' meriti vostri, scusatene la bassezza del mio debole ingegno, e accettate l'animo tutto pronto a farvi cosa che buona e aggradevole vi sia⁴⁸³.

10 Sian questi lini al bel collo d'intorno
giogo dell'amor mio dolce e soave,
qual sempre stringa adamantina chiave
4 di quella stabil fede, ond'io l'adorno.

15 Né renda a quello onta già mai né scorno
peso men degno altrui, e non l'aggrave
ardita mano, ohimé, com'anche pave
8 l'anima, ch'indi fa seco soggiorno.

Sian le fila ond'ordii la nobil tela,

⁴⁸² Difficile l'identificazione del personaggio, il cui nome potrebbe tuttavia essere d'invenzione. Amaranta è, negli epigrammi sannazariani, la donna amata da Galicio (II, VII: «Hic Amarantha jacet; quae, si fas vera fateri, / Aut Veneri similis, vel Venus ipsa fuit»), e riappare nell'*Arcadia* (Galicio solo, III 61-62: «tal che omai non è pianta / che non chiami "Amaranta"», IV, «Ma io che non men desideroso di sapere chi questa Amaranta si fusse, che di ascoltare l'amorosa canzone era vago»), dove è spesso affiancata al contesto floreale (IV: «Et ella delicatissima e di gentile e rilevata statura, andava per li belli prati, con la bianca mano cogliendo i teneri fiori. De' quali avendo già il grembo ripieno, non più tosto ebbe dal cantante giovene udito "Amaranta" nominare, che abbandonando le mani e 'l seno, e quasi essendo a se medesima uscita di mente, senza avvedersene ella, tutti gli caddero, seminando la terra di forse venti varietà di colori»; X: «Quivi gigli, quivi ligustri, quivi viole tinte di amorosa pallidezza, et in gran copia i sonnacchiosi papaveri con le inchinate teste, e le rubiconde spighe de l'immortale amaranto, graziosissime corone ne l'orrido verno»). Il nome della destinataria, alla luce della tradizione umanistica, in cui l'amaranto configurava «la cifra floreale dell'incorruttibilità e dell'immortalità (dal gr. ἀμαράντος, "che non appassisce")», per cui cfr. Erspamer (*commento* a Sannazaro 1990: 83), costituirebbe quindi un *senhal* che racchiuderebbe sia nel nome, appunto alludente ai fiori, sia nel cognome, richiamante uno specifico fiore con precisi significati, il riferimento alla stabilità del legame coniugale. Tale ipotesi risulterebbe in linea con i temi del primo dei due sonetti che seguono, in cui l'intreccio della tela che compone i lavori mandati al consorte è paragonato al legame che unisce la coppia. A questa ipotesi si affianca quella di Marcheschi, che invece legge il nome come *senhal* che richiama i versi conclusivi dell'*Elegia* IV del Fabricius in esaltazione di Cristo («Queis Christe pulchras amaranti e flore coronas, / Imponit propria florida certa manu») che darebbero al testo epistolare delle «risonanze più suggestive», alludendo al legame con Cristo (Marcheschi 2008: 143-149).

⁴⁸³ L'epistola risulta significativa nel 'progetto' di autorappresentazione dell'autrice, la quale può così attestarsi come poetessa 'su commissione' di personaggi evidentemente illustri.

- 20
11 che d'Aragne avanzò l'arte suprema,
forti lacci alle man che mi legârò.
- 25
14 E il trapunto gentil non sia chi 'l prema,
né le braccia ch'Amor m'asconde e cela,
quanto pò dar fra noi di dolce e caro⁴⁸⁴.
- 30
4 Non rubini, o zaffiri, o perle od oro
stimati fur mai di tant'alto pregio
d'intorno a ricco real manto o fregio,
quanto sarai tu, mio nobil lavoro,
- 35
8 che 'l più caro e dignissimo tesoro
che Natura formasse almo ed egregio,
averà, col bel spirto ardente e regio,
quel che sempre pur tanto amo ed onoro.
- 40
11 O Te felice, che in sì caro modo
il bel collo cingendo e ambe le braccia
goderai quel con sì sicura pace!
- 14 Ma io pur della vista unqua non godo
di lui, né posso udir mai che gli piaccia
d'amar me, quanto lui d'amar mi piace⁴⁸⁵.

1 Gli: li dui: <i> dui ha fatti: gli ha richiesti 3 ho [...] nome: a vostro nome ho fatti
4 m'imponeste: ne imponeste 6 si converrebbero: so converrebbe bassezza [...] debo-
le: debolezza del mio basso <e povero> 7 farvi: far 15 men degno altrui: altrui
men degno 16 com'anche: come che 21 forti lacci: forte laccio 23 sia: fia
25 caro: raro 35 averà: ornerà 43 posso udir mai: odo mai <qui>

⁴⁸⁴ Il «giogo» e la «chiave», ma anche la durezza del diamante, come farebbe intendere il relativo aggettivo (v. 3), sono le immagini centrali che fanno dell'indumento donato una metafora del legame coniugale (per i vv. 3-4 cfr. la «adamantina fede» di P. Bembo, *Rime* VI 9). L'augurio (vv. 5-8) è che nessun peso meno degno 'opprima' («aggrave») tale indumento, e dunque il corpo, e con esso l'anima che vi è 'contenuta' (figuratamente nell'indumento, cifra del corpo stesso). Il concetto ritorna nell'ultima terzina, dove ancora si spera che nessuno «prema» il «trapunto gentil» (in cui ancora il panno è sineddoche della persona destinata a indossarlo). La prima terzina richiama invece i vv. 1-4, con il paragone con la tela di Aracne, superata di gran lunga da questa ora descritta, destinata a rafforzare ulteriormente il legame tra i coniugi: i fili del panno dovranno infatti 'legare' le mani dell'uomo allo stesso modo in cui egli 'legò', facendola innamorare, la consorte.

⁴⁸⁵ Rispetto al testo precedente, questo costituisce un'apostrofe elogiativa a un ulteriore dono preparato per il consorte dalla destinataria della lettera. Il tono è ora spostato sulla lode dell'indumento (probabilmente un mantello, visto il paragone del v. 3 e il suo cingere collo e braccia, come specificato al v. 10), la quale assume dei connotati iperbolici fin dal paragone con le pietre e i metalli preziosi dell'*incipit*, in linea con la preziosità del destinatario del dono stesso (vv. 5-8, per cui cfr., tra le *Rime*, LXXIII 1-4). Alla sirma è poi riservato un raffronto tra la 'vicinanza' del mantello all'amato (vv. 9-11, per il v. 9, cfr. tra le *Rime*, LXVII 12) e la distanza che invece separa quest'ultimo dalla consorte (vv. 12-14).

A Madonna Cangenna Lipomeni

*Cerca di consolarla nella morte del suo figliuolo*⁴⁸⁶.

Se più tarda sono stata alla soddisfazione dell'obbligo ch'io tengo alla nostra tanto cara e così lunga amicizia, onorata Cangenna, mia diletta compagna, non vogliate, vi prego, a tepidezza d'amore o negligenza imputarlo, ma sì bene alla grandezza del dolore ed estrema compassione che di voi nel mio cuore incredibilmente ho sentito, della qual fui sì ripiena quando che inaspettatamente mi fu apportata la trista nuova della sùbita morte del vostro unico e tanto da voi amato figliuolo, che non credetti, scrivendovi, potervi dar quel conforto che per me stessa sentivo aver di bisogno⁴⁸⁷. Finalmente, volendo pure che la ragione a' sensi fusse superiore, son venuta, per consolazion d'ambidue, a rammentarne che tutte le cose, le quali da Dio procedono, come da somma bontà e infinita sapienza, sono da Lui indirizzate⁴⁸⁸ a buono e perfettissimo fine⁴⁸⁹, e che da Esso niuna cosa empia, niuna ingiusta, né inonesta potete proceder già mai, quantunque a' nostri bassi e ciechi intendimenti, per non poter penetrare ne' suoi alti e divini segreti⁴⁹⁰, il contrario ne appaia; ma se faremo questa

⁴⁸⁶ Il figlio di Cangenna, già destinataria della *lettera* 1, a distanza di sette anni dalla prima pubblicazione di questa lettera (in B), ricomparirà come 'vivo' nella *fiction* dei *Dialoghi Spirituali* (1602), nella veste simbolica di Filocalio ('amante del bello'), giovane che discute con la poetessa, il cui nome è Teofila ('amante di Dio'), giunta presso la sua casa per incontrare la madre («*Teo*. Iddio ti salvi, Filocalio. Ora appunto volevo batter la porta, quando tu sei uscito fuori. *Filo*. E che volevi, signora Teofila? *Teo*. Volevo la signora Cangenna, tua madre e mia carissima amica. *Filo*. Ella non è in casa, ma non può molto stare a ritornar dalla villa con il mio signor padre. Or se volete alquanto aspettarla, potete in questo mezzo starvene a diporto qua dentro, nel nostro giardino. *Teo*. Volentieri accetto l'invito per sollevare un poco l'animo, oppresso da molti gravi e continui pensieri. *Filo*. Entrate dunque. *Teo*. Io entro. Oh, che aura del Paradiso terrestre mi par oggi qui di vedere! *Filo*. Che ve ne par, signora Teofila? *Teo*. Veramente io non credo che per i sensi esteriori si possa nel mondo trovare il più vago, il più bello, né il più dilettevole giardino di questo; ma imperò non cambierei per l'interne dilettezze della mia mente il picciolo giardinetto del mio studio a questo, così ampio e copioso di tutte le più elette e fruttifere piante che si possino nel mondo trovare», *Opere*: 667). Con destinataria Cangenna, compare, inoltre, tra le *Rime*, una dedica per la nascita della figlia (LXXIII). Siccome in questa lettera l'autrice precisa che si tratta dell'unico figlio dell'amica, la bambina potrebbe essere nata successivamente o, al contrario, mancata prima ancora del fratello.

⁴⁸⁷ Se Cangenna fosse lucchese, come la lunga amicizia e i riferimenti ripetuti all'amica, nel canzoniere e in DS, lasciano ipotizzare, è possibile che la notizia sia stata ricevuta dalla Matraini durante il suo periodo di lontananza da Lucca (cfr. *Vita*).

⁴⁸⁸ Cfr. *lettera* 1, riga 95 e *commento*.

⁴⁸⁹ Molteplici riferimenti al fine 'perfetto', ovvero la beatitudine, in base alla quale Dio indirizza i casi umani, si trovano anche nella lettera a Theofilo Caldarini (cfr. *lettera* 8), in cui l'autrice esplicita anche la fonte agostiniana del concetto. Per il *cliché* del 'ritardo' nell'elaborazione della *consolatio*, dovuto al dolore che in questo caso ha colpito anche la mittente, cfr. anche l'*exordium* della *lettera* 16 (e *commento* ivi).

⁴⁹⁰ L'idea dell'imprevedibilità della mente divina costituisce una costante nelle lettere consolatorie matrainiane. Riappare, infatti, in quella a Batina Centuriona scritta per la morte del marito: «però che non si

15 prima proposizione, ovver fondamento, ch'Egli sia somma bontà e infinita sapienza
 e il nostro vero eterno Padre, assai ci consolaremo, quantunque tutte le nostre alle-
 grezze, o Cangenna, si siano cangiate in amarissimo pianto, e tutte piene di quella
 saggia modestia che a ragionevole creatura si richiede, con il pazientissimo Giob di-
 remo: «Dominus dedit Dominus abstulit sicut Domino placuit, ita factum est. Sit
 20 nomen Domini benedictum»⁴⁹¹. Assai abbiamo sfogati li nostri acerbi dolori,
 l'angosciose querele e l'amarissimo pianto, che dunque dobbiamo noi fare? Ci di-
 spereremo noi forse e anderemo contra il divino volere, e come bruti animali ap-
 prezzeremo più il corpo caduco e vile che la nostra spiritual sustanza⁴⁹², la quale ab-
 biamo da creder che ella sia immortale? E quale utilità trarremmo noi del discorso e
 dell'intelletto che Dio, la sua mercé, senz'alcun nostro merito ne diede? Conside-
 25 riamo un poco che se noi siamo tribulate, noi non siamo ancor giuste, a che l'amate
 delizie e allegrezze di questo mondo sono quelle traditrici Sirene, che con il lor dol-
 cissimo canto ne addormentano li nostri sensi, laonde per seguirle poniamo Dio in
 obliuione e da Esso ne allontaniamo, che è il vero porto della nostra salute,
 perch'Egli come saggio e santo nocchiero⁴⁹³ e amorevolissimo padre, con le tribula-
 30 zioni che all'improvviso ne manda, ci risveglia, acciò che, come il figliuol prodigo,
 umilmente a Lui ritorniamo. Ritorniamo dunque a Lui, il quale con infinito amore a
 sé ci richiama e ne aspetta a braccia aperte sopra il legno della Croce⁴⁹⁴, e in esso
 intentamente guardiamo e consideriamo le sue pene, le sue infamie e le sue persecu-
 zioni, perché in quel supremo essemplio d'ogni vera bontà e divina sapienza vedere-
 35 mo come dobbiamo avere una costante pazienza⁴⁹⁵, la quale è una virtù non usata da
 animi vili, ma da animi illustri e santi, e come il servo che pecca non deve esser da
 più che il suo signore innocente; onde sì come già saltevole era il guardar nel ser-
 pente di bronzo alzato da Moisè a tutti quei che erano morsi da i velenosi serpenti,
 così noi parimente averemo vera salute e refrigerio, se intentamente in Esso, levato

conviene a noi basse creature voler andar penetrando nel profondissimo pelago de' suoi alti e divini se-
 greti quel che sia di noi il meglio, ma di ciascuna cosa ch'Egli ne manda, sommamente ringraziarlo»
 (lettera 16, righe 15-18, cfr. *commento* ivi).

⁴⁹¹ Gb 1, 21.

⁴⁹² Il conflitto tra i sensi e la ragione viene qui declinato nell'ottica del dolore: abbandonandovisi, non si fa altro che consentire alla parte sensitiva di prevalere, facendo così soccombere la dimensione razionale e intellettiva che distingue l'uomo dall'animale (cfr. *Carteggio Matraini-Coccapani*: «Però che, se bene non sono di persona robuste come gli uomini, hanno in lor nondimeno da Dio e dalla natura l'intelletto e la ragione, che sono quelle che fanno l'uomo esser uomo differente dagli bruti animali», *Opere*: 133).

⁴⁹³ Per la metafora di Dio-nocchiero, si veda, tra le *Rime*, LXXXVI 66 e *commento* ivi.

⁴⁹⁴ L'immagine si ricollega al sacrificio di Cristo, un filone raffigurativo già ampiamente praticato da Vittoria Colonna (ne è testimonianza il sonetto che chiude le rime di A, per cui cfr., tra le *Rime*, l'*Introduzione* a LXXXVII), così come da Michelangelo (*Rime* CCLXXXV 13-14 «[...] amor divino / ch'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia»). Marcheschi (2008: 102) nota la stretta vicinanza del passo all'*Imitatio Christi* (II XI-XII), e, in particolare, ad alcuni versi «sospetti» del Varchi, già segnalati da Firpo: «[...] che tutti aspetta / Con braccia aperte in su la croce, eletta / Per dar salute ai buoni, a' rei perdon» (*Sonetti spirituali*, XXX 6-8), laddove emergeva l'idea di una salvezza universale, in cui scarso era il valore meritorio delle opere (Firpo 1997: 239).

⁴⁹⁵ Ancora una virtù, questa volta quella della pazienza, distingue l'uomo dall'animale. In DS essa è associata alla virtù cardinale della Fortezza: «La virtù poi della Fortezza è di mettersi a molte faticose et onoratissime imprese [...]. L'uomo che è buono e forte non apprezza cose terrene ma sostiene l'avversità con pazienza, e resiste contro a' vizii, e persevera nel ben'operare» (*Opere*: 693).

40 in alto sopra il legno della Croce, riguarderemo, però che con il legno del suo inaudi-
to supplicio addolciremo l'acque delle nostre amare lagrime⁴⁹⁶, non altrimenti che
Moisè si facesse quando ch'addolci l'acque amare di Marat nel deserto⁴⁹⁷. Abbiamo
ancor da pensare che tosto passerà questa nostra misera vita e che finiranno con essa
le nostre tribulazioni, e che noi acquisteremo una felicità sempiterna, se però avere-
mo quella costante pazienza che alla cristiana professione si richiede⁴⁹⁸. Appoggia-
moci dunque, cara compagna, all'ancora della confidenza in Gesù Cristo, legata con
la fune d'una costante pazienza, e diciamo con il Profeta: «Il Signore è il mio pa-
store e mi condurrà ne' luoghi erbosi e ameni lungo l'acque del refrigerio, e mi farà
riposare»⁴⁹⁹, né desideriamo altri contenti o favori che quelli del nostro benignissimo
50 Padre, il qual sia sempre la nostra vera e perpetua consolazione.

55 4 O felici coloro a cui 'l Signore
 ha rotto il laccio, ove ch'un tempo avvolti
 giacquer miseri in terra e gli ha raccolti
 nel suo perpetuo ben, che mai non muore.

60 8 Ed infelici quei che 'l santo amore
 lasciârò a parte, e da' pensieri stolti
 furono alle fallaci ombre rivolti,
 per trar da molte spine un picciol fiore.

65 11 Questi ben deono, in vita e dopo morte,
 versar mai sempre doloroso pianto,
 se di lor gravi error non fur dolenti.

14 Però, mentre possiamo, in queste corte
 ore, con puro affetto, umile e santo,
 a Dio tenghiamo i nostri spirti intenti⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ Quella dell'*exemplum* di Mosè (Nm 21, 4-9), in cui la maledizione dei serpenti costituisce un simbolo della maldicenza dell'uomo contro Dio, e quella del *beneficium Christi*, vengono qui poste come immagini esemplari della virtù della pazienza. Risulta interessante che la successione delle due raffigurazioni sia ripresa, integralmente, in DS, in cui le stesse fanno da ammaestramento contro il vizio capitale della Superbia ed esaltano, per contro, la suddetta virtù: «*Teo*. Bisogna adunque fare sì come già facevano gl'Israeliti mentre che dimoravano nel deserto; i quali, essendo morsi alcuna volta da venenosi animali, ricorrevano subito a riguardare nel serpente di bronzo, alzato sopra il palo da Moisè, per esser fatti sani e liberi dalla morte. Così l'uomo, sentendosi morsa l'anima dal venenoso morso dell'Idra crudelissima della Superbia, deve subitamente correre con l'occhio della sua mente a guardar Giesù Christo, vero figliuol di Dio sopra la croce confitto, come che, a nostro essemplum umiliatosi, con mirabil pazienza ha voluto sopportare inaudite passioni, udir ingiuriose parole» (*Opere*: 685).

⁴⁹⁷ Es 15, 22-25. L'attributo della 'dolcezza', che ricorre in poliptoto nel testo («addolciremo [...] ch'addolci»), in antitesi con l'amaro delle lacrime, consente ora di ricorrere al passo biblico e di chiudere quindi 'ad anello' tale catena di *exempla* con il richiamo a un secondo episodio avente come protagonista Mosè.

⁴⁹⁸ Ulteriore riferimento alla pazienza, virtù centrale della lettera (cfr. riga 35 e *commento*).

⁴⁹⁹ Sal 23, 1-2.

⁵⁰⁰ Il testo del sonetto sembra astrarsi dalla contingenza della *consolatio* e soffermarsi sulla differenza tra la vita condotta nel segno della verità divina (esemplata ai vv. 1-4) e quella invece rivolta ai beni terreni (simboleggiati dal piccolo fiore tratto da molte spine), esposta nella seconda quartina. In forma chiasmica,

2 Cangenna: <Madonna> Cangenna <e> 4 sentito: sentita 5 nuova: <e inaspettata> nuova
 6 tanto da voi: da voi tanto credetti: pensai 7 sentivo di aver bisogno: bisognevole
 mi sentiva. <Ma> 8 fusse: stesse 9 le [...] procedono: che procedono dal sommo
 Iddio 10 somma [...] infinita: infinità bontà e divina indirizzate: indirizzate
 buono: <sempre> buono 11 Esso: Lui né: ovvero 13 il contrario: <alle volte> il
 contrario ne appaia: ci si dimostri <la onde poi tanto oltra il dovere ci vegnamo a ram-
 maricare.> 14 ovvero: o vero bontà e infinita: bontà, infinita 15 assai ci
 consolaremo: certo è che 15-16 assai [...] pianto: <dolore e> pianto <e siamo da i parenti e da
 gli amici rimaste abbandonate> assai ci consolaremo 17 con il: col 19-20 ab-
 biamo [...] angosciose: sfogato abbiamo il nostro acerbo dolore, le angosciose 20 che
 [...] noi: dunque che doviamo ormai 21 il divino volere: la divina volontà 22 sustanza: sostan-
 za quale: qual 23-34 del discorso e dell'intelletto: dal discorso e dall'intelletto
 25 tribulate non siamo ancor giuste: tribulati siamo ancor peccatori 26 il lor: <la soavità
 del> lor 27 seguirle poniamo: seguirle pogniamo 28 ne: ci è: <solo>
 è della: d'ogni 29 perch': perché 30 risveglia: fa risvegliare acciò che:
 acciò come 31 dunque a Lui: a Lui dunque 32 ci: ne ne [...] della: a
 braccia aperte ne aspetta in su la 33 pene: <acerbissime> pene 34 perché: però che
 35 dobbiamo: abbiamo da quale: qual 36-37 deve [...] che: più godere di
 quello che goda 37 salutevole era: era salutevole 38 quei: quelli da i: da
 40 però che: e 41 supplicio: supplizio 43 deserto: deserto 45 costante: con-
 stante professione: religione 47 costante: costante 48 luoghi: luochi
 49 riposare: riposare <e diffidatevi di voi stessa e di tutte le creature del mondo, per le quali si può
 dire: Dum nubila fuerunt solus eris.> 49 né: Non o favori: né <altri> favori
 quelli: quello benignissimo: <eterno e> benignissimo

a quest'ultima corrisponde quanto è espresso nella prima terzina, ovvero il 'pianto' nella vita terrena come in quella ultraterrena. Alla prima quartina corrisponde la seconda terzina, la quale pone invece l'accento su una vita interamente rivolta a Dio. L'idea dell'illuminazione improvvisa, espressa nella prima quartina con la metafora dello sciogliersi del laccio, trova un *analogon* in V. Colonna, *RA* LXXXIV 1-4: «Sogno felice, e man santa che sciolse / il cor da vari nodi e antichi danni, / e da dubbie speranze e chiari inganni / a la strada del ver dritta il rivolse!».

Al Signore Vincenzio Uva da Capua⁵⁰¹

Gli scrive esserli stata di non picciola maraviglia che, non l'avendo per vista mai conosciuta, l'abbi con lettere visitata.

5 Sono forse dui mesi passati, virtuosissimo e cortese Signore, che mi furono presentate le care e ornate lettere di V.S. con un suo molto raro e leggiadro sonetto, le quali in uno stesso tempo maraviglia e piacer m'apportarono: maraviglia mi fu che una persona sì degna e di virtù singolare com'è la S.V., senz'avermi già mai veduta, venisse con tanto affettuose sue lettere a visitarmi; e piacer grande ancora per intendere esser da lei sì favorita, ch'ella m'abbia, senza mio merito, posto (com'ha detto)
10 nel numero de' suoi più cari e virtuosi amici⁵⁰². Ma d'altra parte mi doglio di non aver potuto dare, sì come si richiedea, a V.S. al tempo debito risposta, per essermi state, già sono tre mesi passati, ritenute le sue lettere per alcuna cagione, che lunga

⁵⁰¹ Con molta probabilità si tratta del letterato meglio conosciuto come Benedetto dell'Uva. Il capuano, infatti, entrò nell'ordine dei benedettini nel 1563 a ventitré anni, «età che i contemporanei giudicavano ormai matura per vestire l'abito e ritirarsi dal secolo. La monacazione significò per il giovane un netto cambiamento di vita: prima di essa possediamo indicazioni sommarie e qualche reticenza. Godette della protezione di Luigi Carafa, principe di Stigliano, e di Marcantonio Colonna» (De Bernardis, *ad vocem* «Dell'Uva, Benedetto», in DBI, vol. 38, 1990). La discrepanza tra il nome Benedetto e Vincenzo sarà quindi da attribuirsi a tale monacazione e la conferma giunge dalle diverse menzioni che ne fa l'Ammirato (cfr. anche Rabitti 1989: 331 e Ead. 1999: 218), curatore di due poemetti del capuano (Dell'Uva 1582a e 1582b). Nell'edizione napoletana de *Il Rota* (Ammirato 1562), che precede di un anno la monacazione, Vincenzo dell'Uva è infatti menzionato come tale nell'indice, e nel dialogo si parla di lui come di un «Gentiluomo capovano vostro novello amico [...] il cui nome è Vincenzo d'Uva, il quale scrive assai bene, et intende le cose latine assai sottilmente» (ivi: 50); nell'edizione seguente dell'opera dell'Ammirato, successiva alla monacazione, l'indice reca invece, *ad vocem*, «D. Vincenzio dell'Uva, poi detto D. Benedetto dell'Uva», con rimando allo stesso passo citato del dialogo, che qui è a p. 30 (Ammirato 1587-1598). La menzione che ne fa la Matraini in questa lettera, appellandolo semplicemente come 'Signore', nell'intestazione, e sempre come «V.S.» o «S.V.» nel testo, e il tenore generale degli argomenti trattati, privi di qualunque riferimento al nuovo nome e allo *status* monacale del destinatario, indurrebbero a pensare che la lettera sia anteriore al 1563, anno in cui lo stesso entrò nell'ordine benedettino. Un ulteriore elemento che porterebbe a collocare ancora più indietro la scrittura della lettera è la menzione di Marc'Antonio Passero (cfr. *infra*), libraio napoletano coinvolto nella pubblicazione delle rime di A nel *Libro settimo* giolitino (A¹, cfr. la *Descrizione dei testimoni*) curato dal Dolce. Intorno a tale cerchia partenopea la Matraini orbitava quindi già a partire dal 1556, anno in cui avvenne la pubblicazione antologica del suo primo canzoniere (Matraini 1556a). L'arresto e il processo per eresia del Passero nel 1575 inducono a considerare tale data come altro possibile *terminus ante quem* per questa epistola (cfr. anche Rabitti 1999: 218).

⁵⁰² L'*incipit*, ricalcando quanto già espresso nell'intestazione della lettera, sottolinea l'onore della poetessa di essere stata inclusa nel novero delle amicizie del destinatario, e, inoltre, la meraviglia (concetto ripetuto a breve distanza nel testo) di essere stata presa in considerazione con una lettera e un sonetto senza che ci fosse stata una conoscenza diretta tra i due. Un analogo rapporto epistolare è quello deducibile nella lettera a Gostanza Fiamminghi (cfr. *lettera* 5) e a Francesco Musacchi; nel secondo caso, in particolare, il tramite ipotizzato è ancora il Domenichi (cfr. *lettera* 12).

cosa sarebbe da raccontare⁵⁰³; ma poi che pur così m'è avvenuto, non voglio al men
 15 fuor di tempo mancar di soddisfare in parte al debito ch'io gli tengo. Dicole adunque
 in risposta di quanto m'ha scritto, che se lecito mi fusse stato⁵⁰⁴ di trovarmi nella
 piacevole villa di Vitulaccio⁵⁰⁵, come fu alla S.V., col signore Ottaviano della Rat-
 ta⁵⁰⁶ e tanti altri virtuosi e nobil spiriti, a goder quel sereno aere e quelle allegre ver-
 zure de i lieti colli e le chiare e limpide acque delle vive fonti e udire i piacevoli e
 20 saggi discorsi che sopra le vaghe rime de i diversi autori si fecero, mi sarei veramen-
 te felice reputata, sperando da così rari intelletti alcun bel frutto di virtù e d'onor ac-
 quistare⁵⁰⁷; ma poiché questo a me lecito non è stato, avessi almeno avuto i cinque
 sonetti ch'a mio nome da V.S., come da gli altri, furono fatti e mandati per via di
 messer Antonio Passero libraro⁵⁰⁸, sì come ultimamente quello di V.S. ho ricevut-
 25 to⁵⁰⁹, che forse avrei preso da così varî soggetti ancor diverse cagioni di poter or
 con l'uno e or con l'altro con grandissimo mio diletto e scrivere e ragionare; ma poi-
 ché così onesti e cari intertenimenti m'ha la mia sorte vietato⁵¹⁰, prego la S.V. che
 vogli⁵¹¹ in parte accettare la bontà dell'animo mio e, con questo facendo fine, con

⁵⁰³ Tale difficoltà potrebbe ricollegarsi, tuttavia in forma molto ipotetica, al periodo di allontanamento da Lucca della poetessa, coincidente, con certezza, almeno con i primi mesi del 1562 (cfr. *Vita*), il quale risulterebbe allineato alla nostra datazione della lettera (ante 1563 per la monacazione del destinatario, cfr. *commento* all'intestazione della lettera).

⁵⁰⁴ Probabile riferimento a una situazione consentita dal decoro e dalle convenzioni sociali o dalle condizioni favorevoli che invece non si sono verificate (cfr. la ripresa successiva, che chiude circolarmente il discorso, «ma poiché questo a me lecito non è stato [...]»).

⁵⁰⁵ Comune della provincia di Caserta, corrispondente all'attuale Vitulazio.

⁵⁰⁶ Il letterato compare tra i contributori dell'antologia giolitina curata dal Dolce (Matraini 1556a), in cui figurano anche tutte le rime di A della Matraini (cfr. A¹ nella *Descrizione dei testimoni*).

⁵⁰⁷ La descrizione della villa ricalca il *topos* del *locus amoenus*, i cui *cliché* sono ampiamente usati anche della lettera a Batina Centuriona (cfr. *lettera* 11).

⁵⁰⁸ Si tratta di Marc'Antonio Passero, libraio napoletano molto attivo in tutta la penisola. Particolari rapporti, testimoniati da varie dedicatorie, lo collegano a Ludovico Dolce (tra il '50 e il '60 in particolare), curatore, com'è noto, della stampa antologia della prima edizione del canzoniere matrainiano nelle rime di diversi signori napoletani (cfr. A¹ nella *Descrizione dei testimoni*). A ricondurre al Passero, più che il Dolce direttamente, sembra essere Ludovico Domenichi, principale artefice della fortuna della Matraini al di fuori di Lucca. Il piacentino aveva già avuto un ruolo importante nell'operazione promozionale della napoletana Laura Terracina intrapresa dal Passero, come si deduce dalla dedica di suo pugno presente nelle *Prime rime* (Terracina 1548: «Al molto Eccellente S. Gio. Belprato, conte d'Aversa / Lodovico Domenichi. [...] ho meco stesso deliberando preso partito di provvedere al dignissimo albergo delle rime della valorosa Signora Laura Terracina»). Le rime della poetessa napoletana sarebbero state riedite due volte a Lucca (Terracina 1551 e 1558) e una parte di esse sarebbe stata successivamente inserita nell'antologia di poetesse allestita dallo stesso poligrafo (*Rime* 1559). Come fa notare Rabitti, sarà forse in questo particolare 'scambio di favori', tra Domenichi e Passero (Rabitti 2004: 171) la chiave di volta per spiegare le ragioni dell'«anomala» presenza delle rime di una lucchese in un'antologia di soli napoletani.

⁵⁰⁹ Non sembrano esistere chiari riferimenti che consentano di risalire ai sonetti qui menzionati dalla poetessa. Certamente identificabile è invece quello del destinatario della lettera, che l'autrice colloca al primo posto delle rime encomiastiche che aprono C (*Chiara, non per altrui, ma per voi stessa*, cfr. *Appendice testuale, Rime dedicatorie di C*, sonetto II).

⁵¹⁰ Ulteriore riferimento all'impossibilità di prendere parte all'incontro citato, di cui è tuttavia difficile stabilire le ragioni (cfr. righe 10-13 e *commento*).

⁵¹¹ Per la forma, che sostituisce il precedente «voglia» (cfr. *apparato*), si veda, tra le *Rime*, XV 14 e *commento*.

ogn'atto di reverenza le pongo a' piedi la risposta fatta al suo bello e caro sonetto, e me li raccomando.

30

Chiara sola per voi, non per me stessa,
andrò fra mille donne elette e sole,
quasi stella che splende innanzi al Sole
per la luce ch'in l'alma avete impressa⁵¹².

35

4

E se a vostra virtute alta s'appressa
il mio valor, sì come il desir vuole,
riman qual poca e debol vista suole
da troppo chiaro lume esser oppressa⁵¹³.

40

8

Però s'un tanto oggetto ei non sostène,
là 've s'è col desio per fama mosso,
scusatel voi, ch'a voi devoto or viene⁵¹⁴.

11

45

14

Io 'l core, al vostro egual, colmo di pene
vi sacro a quant'oprar e intender posso⁵¹⁵,
ché minor dono a voi non si conviene.

1 stata: stato	1-2 per [...] abbi: mai veduta l'abbia	4 dui: due	virtuosis-
simo: molto virtuoso	5 e ornate: [manca]	con: <insieme> con	molto raro
e leggiadro: bellissimo	6 stesso: istesso	7 e [...] singolare: per le sue rare virtù <d'esser da tutto il mondo onorata>	7-8 senz'avermi [...] visitarmi: venisse senz'avermi mai
veduta ad onorarmi con tant'affettuose <e ornate> sue lettere	8-9 intendere	esser: cono-	
scermi ch'ella: che ella	m'abbia [...] merito: senza mio merito m'abbia	posto [...]	
com'ha: posta <si> come <m'>ha	10 de' [...] virtuosi: de i più cari e virtuosi amici		
d'altra: dall'altra	11 come [...] debito: a V. S., sì come si conveneva, al debito tempo		
12 alcuna: certa	13 sarebbe da: sarebbe <al presente> a	poi [...] m'è: pur poi che così	
è	14 gli: li	15 quanto: quanto <ella>	fusse: fosse
mi	16 alla S. V.: la S. V.	17 tanti: tant'	trovarmi: ritrovar-
			aere: aere <che m'ha detto>

⁵¹² La prima quartina ricalca, nei temi e nei toni, il sonetto proemiale delle *Rime*, in cui la stessa funzione 'illuminatrice' anche rispetto alla comunità delle 'donne', è attribuita all'amato.

⁵¹³ La lode si esprime con il ricorso al *topos* dell'inadeguatezza della lodante, dal momento che se da una parte il desiderio 'conduce' a un oggetto tanto alto, dall'altra lo splendore accecante di quest'ultimo ne impedisce la vista. Il sintagma «debol vista» si ha in A IX 26-27: «quando il divin splendore / la debol vista al suo morir conduce», inserito nel ciclo dell'innamoramento. L'aggettivo «oppressa», per 'accecata', è usato nella stessa accezione nelle *Rime* (cfr. VI 6 e *commento* ivi).

⁵¹⁴ Prosegue il discorso della seconda quartina, e l'«omaggio» è enfatizzato dalla *geminatio*, al centro del verso, di «voi ch'a voi» e dall'aggettivo «devoto», usato per l'amato in un contesto analogo (cfr. IV 10, tra le *Rime*).

⁵¹⁵ Il riferimento alle «pene» potrebbe trovare un aggancio con le particolari condizioni di impedimento alle quali l'autrice allude nella lettera (cfr. il *commento* alle righe 10-13). Per il verbo 'sacrare', in contesto analogo, cfr., tra le *Rime*, VIII 2 e *commento* ivi.

Lettere e Rime

18 le chiare: delle chiare fonti: fonti <e la bellezza de i vaghi e spaziosi giardini> 20 reputa-
ta: <felice mi sarei> reputata d'onor: d'onore 22 da gli: da <tutti> gli
23 messer Antonio: M. Marc'Antonio 23-24 quello [...] ricevuto: ho ricevuto quello di
V. S. 24 poter: potere 26 così [...] vietato: la mia sorte m'ha vietato così onesti e
cari intertenimenti 27 vogli: voglia con [...] li: gli pongo a' pie' <di questa> la rispo-
sta <ch'ho> fatta al suo bellissimo sonetto e con ogn'atto di reverenza e lei 36 E: Ché
43 viene: vene 47 ché: e

Alla Illustre Signora Batina Centurioni

*Si conduole della morte del suo consorte e cerca di consolarla*⁵¹⁶.

Grande è veramente stato, illustre Signora e patrona mia osservandissima, la compassione che ho avuta e ho di V.S., udendo la trista nuova della sùbita morte del suo caro e tanto da lei amato consorte, e se tarda sono stata a condolermi seco di così grave e infelice avvenimento, hallo causato l'aver io già per prova conosciuto quanto poco giovino nel primo assalto dell'impetuose passioni gli altrui conforti e buoni avvertimenti, con ciò sia cosa che la ragione allora non trova luoco nel cuore de gli afflitti, per potersi quietare; ma poi che vado pensando che ella assai si sia sfogata e che sia tempo omai che in qualche parte s'abbia da consolare⁵¹⁷, gli vengo a dire che, sì come natural cosa è di ciascuno de' suoi tristi casi e de' suoi danni dolersi⁵¹⁸, che divina è ancora il saper con la ragione gl'impetuosi suoi affetti raffrenare⁵¹⁹, considerando che alcuna volta Iddio con dolorosi avvenimenti ne vuol mostrare che le cose del mondo son tutte fragili e vane e di niuna fermezza⁵²⁰. Laonde non dobbiamo di quello ch'è a Lui in piacere, cotanto grandemente ramaricarci, però che non si conviene a noi basse creature voler andar penetrando nel profondissimo pela-

⁵¹⁶ Per l'identificazione della destinataria cfr. la *lettera* 11, indirizzata alla medesima. La morte del marito di Batina, Marco Centurione, avvenne in maniera improvvisa, come nella lettera viene infatti specificato («la sùbita morte»), nel 1565 (Nuti, *ad vocem* «Centurione, Adamo», in DBI, vol. 23, 1979), elemento grazie al quale questa epistola può essere datata a un periodo di non molto successivo all'evento luttuoso.

⁵¹⁷ *Exordium* che ricalca quelli delle altre consolatorie (cfr. *lettera* 9, righe 11-13, e *lettera* 14, righe 1-13 e *commento*).

⁵¹⁸ Il dolore per le proprie sventure è bollato come atteggiamento negativo anche negli esordi di MS, in cui la peccatrice è colta in uno stato analogo. Sarà per questo che la 'superior porzione', l'equivalente della Filosofia in Boezio, la rimprovererà così: «“Come può esser questo, ch'una persona di ragionevol discorso et essercitata nel sacro studio delle divine Scritture s'abbia lasciata da così soverchio dolore delle perdute mondane cose occupare, ch'ardisca or tanto grandemente dolersi degl'affanni e travagli che soffre in questo misero mondo, essendo che così venga il Fattor di tutte le cose ingiustamente a biasimare?”» (*Opere*: 212). Tale sprone costituisce il sottotesto di questa lettera: i «tanti esempi» e i «tanti libri» letti, come la scrittrice affermerà prima di congedarsi, costituiscono quindi un importante antidoto contro l'abbandono indiscriminato alle passioni e, nel caso specifico, alla sofferenza, condizione che riguarda tanto la destinataria, quanto, in generale, la mittente della lettera.

⁵¹⁹ Alla base si colloca l'idea del controllo delle passioni e dunque la continua lotta tra queste e la ragione, così come tematizzato in CS, in cui il verbo usato è il medesimo: «E qual cosa è all'uomo più difficile che sottomettere i sensi suoi all'imperio della ragione, che può al tutto raffrenare i suoi vani appetiti e sottoporli alla virtù dello spirito?» (*Opere*: 367). L'impetuosità («il mare dell'impetuose mie voglie et inordinate passioni», MS, ivi: 272) è una metafora che spesso accompagna il disordine delle passioni mondane, in questo caso declinate come sofferenza per il lutto.

⁵²⁰ La morte, occasione della lettera, diviene quindi il pretesto per una riflessione più generale sulla vanità del mondo e sulla caducità delle cose mortali. A ciò viene quindi a contrapporsi, subito dopo, la stabile ed eterna verità di Dio.

go de' suoi alti e divini segreti quel che sia di noi il meglio, ma di ciascuna cosa
 ch'Egli ne manda⁵²¹ sommamente ringraziarlo e in Lui solo riponere il nostro amore
 e ogni nostra speranza, perch'Egli è solo eterno e solo ne può fare eternamente beati,
 20 essendo che gli suoi beni non sono dal tempo corrosi né dalla fraude corrotti; tutti gli
 altri son fumi e ombre vane che tosto passano e in niente si convertono⁵²². Non sia
 dunque tanto il suo dispiacere, che dispiaccia a Colui al qual cercò già tanto di com-
 piacere, ma toglì via da l'animo suo quella nebbia e da gli occhi quel pianto che non
 gli lasciano vedere la felicità di quell'anima⁵²³ che ha cotanto amata e, conoscendo
 25 la vanità delle sue lagrime, conformisi con la volontà del Signore e si acquieti della
 sua contentezza, la qual si dee creder che senta nell'altra vita, secondo la speranza
 che ne diedero le sue rare qualità. Potrei per confortarla trascorrer per infinite ragio-
 ni e proporle davanti innumerabili esempî, ma perché la conosco pur d'alto ingegno
 e d'animo valoroso e saggio, la lascerò per se stessa considerare che cosa sia la fra-
 30 gilità umana, la necessità e certezza della morte, la gran velocità del tempo e
 l'innumerabili persecuzioni del mondo⁵²⁴; però che n'ha veduto pur tanti esempî e
 letto già tanti libri che non gli bisogna altrui assegnamenti, ma solo queste cose gli
 ho dette per consolar me stessa con lei, per l'amor ch'io li porto. Però, facendo fine,
 prego Dio che la consoli, e con ogni reverenza me li offero e raccomando.
 35

Son le lagrime vane de i mortali
 quasi pioggia che sopra all'onde versa,

⁵²¹ Fondamentale è l'entrata in scena della Provvidenza e dell'imperscrutabilità del disegno divino, che la poetessa tematizza nella *lettera* 8 e tratta ampiamente in MS, in cui, come era consuetudine al tempo, legge la fonte boeziana alla luce del concetto cristiano (Mario, in *Opere*: 180-183). E infatti analoga è la perifrasi usata nell'opera filosofica, nel discorso sull'impossibilità dell'uomo di penetrare nei segreti della 'mente' di Dio: «Ma di ciò non è maraviglia; però che, se molte sono le cause che per via de' loro effetti e per discorso della ragione e per il lume delle scienze facilmente da voi si posson conoscere, e nondimeno né quelle né voi stessi né 'vostri propri errori bene spesso non conoscete, come dunque potrete voi le cose incomprensibili della divina mente et i suoi alti e segreti giudizi veramente comprendere?» (*Opere*: 215). A questo passo segue direttamente la citazione di alcune terzine Sannazariane prese a testimonianza esemplare di quanto espresso, le quali, insieme al testo appena citato, fanno anche da base all'idea-guida del sonetto LXXXII (cfr. *introduzione* e *commento* ivi). Un'analoga espressione è usata nel medesimo contesto di consolazione per un lutto nella lettera a Cangenna Lipomeni scritta per la morte del figlio: «da Esso niuna cosa empia, niuna ingiusta, né inonesta puote proceder già mai, quantunque a' nostri bassi e ciechi intendimenti, per non poter penetrare ne' suoi alti e divini segreti, il contrario ne appaia» (cfr. *lettera* 14, righe 11-13). Significativo è che il lemma «cosa» sostituisca in maniera molto generica il precedente «fortuna» (cfr. *apparato*, in cui si possono notare altre sostituzioni e cassature analoghe nella lettera), in linea con un processo variantistico che riguarda l'intero epistolario di C (cfr. *lettera* 3, riga 8 e *commento*), il quale in questa epistola risulta peculiarmente motivato dalla contestuale trattazione del tema della Provvidenza.

⁵²² Solo i 'beni' divini non sono soggetti al tempo e all'inganno; alla loro stabilità, eternità e certezza (per cui cfr. la *lettera* 9, righe 36-37, *commento* e rimandi ivi) si contrappone il mondo, in cui la velata citazione petrarchesca (*RVF* CLVI 4: «ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi») adombra il tema classico della *vanitas vanitatum*.

⁵²³ La *consolatio* è qui giocata retoricamente su una serie di poliptoti enfatici: «eterno [...] eternamente», «dispiacere [...] diapiaccia» (in antitesi con «compiacere»), «animo [...] anima».

⁵²⁴ La conclusione pone al centro l'idea centrale della lettera, ovvero la fragilità delle cose del mondo, la certezza della morte e del tempo che tutto travolge, le quali costituiscono il perno della riflessione occasionata dal lutto della destinataria.

40 4 e la speme fallace un'ombra avversa
alla luce del ver fra' nostri mali.

45 8 O ragion di noi miseri, che vali,
s'alla vista dell'alma s'attraversa
nebbia folta d'errore, onde sommersa
resta fra tanti e sì pungenti strali?

50 11 Fuggon, quasi alto e rapido torrente,
i giorni e gli anni, e 'l viver nostro insieme,
né in tal corso freniam già mai la mente,

14 ma con essi seguiam quel che più preme
l'anima semplicità, onde sovente
è dipartita dall'eterna speme⁵²⁵.

1 cerca: cerca <con buone ragioni> 3 veramente stato: stato veramente 4 avuta: auta
5 caro [...] amato: tanto da lei amato e onorato 6 hallo causato: n'è stata cagione
per prova conosciuto: conosciuto per prova 7 poco: <che> poco nel primo assalto:
ne' primi assalti buoni: <i> buoni 8 cuore: cuori 9 potersi: poterli assai [...]
sfogata: si sia sfogata assai s'abbia da: si venga a vengo a dire: dico 11 sì co-
me: se 12 che: <o> che 13 ne: ci 15 però che: perché 16 voler: volere 17-18 co-
sa ch': Fortuna che 18 ringraziarlo: renderli grazie 18-19 in [...] speranza: il no-
stro <vero> amore e ogni speranza in Lui solo riponere 19 perch'Egli: però che Egli
beati: felici 20 essendo che: E corrosi: consumati corrotti: corrotti <né
dalla Fortuna percorsi> 22 già: già <pur> 23 toglì: Togli 24 lasciano: lascia
24 e conoscendo: nel conoscer 25 conformisi: <ma> conformisi si acquieti: acquieti-
si 26 dee: deve <pur> senta: <essa> senta 28 proporle: proporli 31 l': le
del mondo: della Fortuna però che n'ha: . Ella ha pur già 32 già tanti: cotanti libri: libri
<ed è sì dotta di ragione> 32-33 queste [...] lei: io gli ho queste cose dette per consolarmi seco
33 li: gli 34 prego Dio: pregherò Iddio la consoli: che vogli, <con la sua gra-
zia>, consolarne me li: mi li 39 fra': de i 43 d'errore: d'errori

⁵²⁵ Il sonetto riassume i temi della lettera: la prima quartina è incentrata sulla vanità del pianto (l'attacco riprende e riformula *RVF* XXVIII 17: «et le lagrime sancte de' mortali»), sineddoche del dolore umano (su cui si fonda l'*exordium* dell'epistola), che una metafora associa a una 'pioggia che alimenta le onde della speranza' e quindi ad un'ombra che allontana dalla 'luce della verità'; nella seconda quartina, la metafora marittima si estende alla vanità della ragione umana, spesso 'accecata' dall'offuscamento conaturato alla condizione terrena, qui simboleggiato dalla 'nebbia dell'errore'. Nelle terzine, lo scorrere del tempo trova la sua resa metaforica nel torrente impetuoso che l'anima «semplicità» segue (analogo sintagma in B. Tasso, *Salmo* X 42-44: «a questa semplicità / alma, che quel maligno / serpe sì dolce alletta»), allontanandosi dalla «speme eterna», ossia quella nella salvezza di Dio, intesa come virtù teologale e contrapposta a quella «fallace» del v. 3.

A Messer Lodovico Domenichi⁵²⁶

*Gli risponde che quando le qualità de gli amanti non sono in bontà conformi, i loro amori non sono eguali né durabili*⁵²⁷.

5

10

Malagevole cosa è, virtuosissimo messer Lodovico, a poter le condizioni de gli uomini né le lor qualità prestamente conoscere, onde per tal cagione spesse volte avviene che quelli che prendono ad amare alcuna persona con isperanza⁵²⁸ che sia al suo desiderio conforme, si rimangono col tempo dal proprio giudizio e dalla qualità di quella grandemente ingannati. Per che non è da meravigliarsi se la semplice⁵²⁹ in-

⁵²⁶ Questa lettera al Domenichi, principale promotore culturale della poetessa, confluisce in conclusione delle lettere solo in quest'ultima edizione. Nella precedente, infatti, si collocava tra le attuali *lettere* 11 e 16, entrambe destinate a Batina Centuriona, la prima di carattere ameno, la seconda consolatoria. Lo spostamento fa sì che ora il testo si ponga in chiusura, immediatamente prima della lettera alla Vergine. In linea con quanto accade nelle rime del canzoniere, la lettera si pone infatti come ultimo baluardo a difesa dell'amore spiritualmente edificante, sulla base della lunga tradizione neoplatonica che vi fa da sostrato, prima che il discorso confluisca definitivamente, con la lettera finale, nella consacrazione alla Vergine e, per suo tramite, a Dio. Un aggancio, in tal senso, è con molta probabilità da rintracciarsi nella figura di Flaminio Nobili (1533-1591), lucchese (cfr. De Bernardinis, *ad vocem* «De Nobili, Flaminio», in DBI, vol. 38, 1990) e autore di un famoso trattato sull'amore umano stampato presso Busdraghi nel 1567 (Nobili 1567), poi ristampato a Bologna (Nobili 1580). Il testo, che ebbe una notevole influenza anche su Torquato Tasso (cfr. Solerti 1895 I: 129 sgg., 155, 206, 211, 233), il quale ne postillò un'edizione (Nobili 1895), costituisce un compendio della filosofia amorosa facente capo al neoplatonismo ficiniano in cui però non mancano echi della formazione dell'autore, dottore in teologia. Il Nobili, coetaneo e conterraneo di Chiara, canonico della Chiesa di S. Maria in Forisportam, in cui saranno sepolti sia lui, sia la poetessa, costituisce forse un tassello importante per il dibattito qui aperto sull'amore uomo-donna spiritualmente vissuto. L'unica epistola delle lettere incentrata sull'amore è quindi di carattere meramente «teorico» e costituisce un'occasione per lo sfoggio delle conoscenze filosofiche dell'autrice e per l'esaltazione di Dio come fine ultimo dell'amore umano. Un legame tra la produzione matrainiana e quella del Nobili è inoltre rintracciabile nella pubblicazione, da parte di quest'ultimo, di un commento ai Salmi davidici (Nobili 1583), cui seguirà, a distanza di soli tre anni, quello della poetessa (Matraini 1586).

⁵²⁷ Il tema della lettera è circoscritto ad un aspetto centrale del neoplatonismo, come ampiamente trattato da Ficino, ovvero quello che vede la reciprocità amorosa come rispondente a un principio di necessità (*El libro dell'amore* II viii «L'amore nasce da similitudine; la similitudine è una certa qualità medesima in più subiecti, sì che se io sono simile ad te, tu per necessità se' simile a me; e però la medesima similitudine che constringe me ch'io t'ami, constringe te a me amare», questa e le successive citazioni sono tratte da Ficino 1987).

⁵²⁸ Nella filosofia neoplatonica, la speranza è posta alla base dell'innamoramento, insieme alla «*cogitatio*» dell'immagine dell'amato, come ha modo di precisare anche il Nobili: «ma non in tutti quel primo piacerimento è fomentato dalla speranza la quale come intenderemo ha molta parte nel produrre Amore» (Nobili 1580: 8v), il quale le dedica a questo aspetto un apposito capitolo, intitolato «della Speranza et se Amore possa stare senza di lei» (ivi: 27v e sgg.).

⁵²⁹ L'aggettivo «semplice» costituisce qui un «tecnicismo» già ficiniano usato per indicare l'amore non corrisposto: «Sanza dubio due sono le spetie d'amore, l'uno è semplice, l'altro è reciproco. L'amore semplice è dove l'amato non ama l'amante» (*El libro dell'amore* II viii, il cui titolo è appunto «Che conforta allo amore e disputa dell'amor semplice e dello scambievole»).

namorata, della qual V.S. m'ha nella sua lettera ragionato, si trovasse dalla finta bontà del suo piacevole amato finalmente tradita, e che per ciò essa, ritrovandosi ingannata, non solo lasciasse d'amarlo, ma gli venisse in odio⁵³⁰, però che si suol per proverbio dire:

15

Che 'l cor di viltà schivo,
se gentil alma brama,
lungamente non ama cosa indegna⁵³¹.

20

E certo è che a voler fare uno scambievole⁵³² e durabile amore, tutto pieno di pace e di giocondità senza fine, bisogna che le qualità delle persone si conformino in virtù, in bontà e piacevolezza⁵³³, perché essendo altrimenti, o che non vi nasce tra loro amore, o se vi nasce per qualche immaginazione⁵³⁴ che s'abbia fatta l'amante, il suo amore s'intepidisce e finalmente si muore o si converte in isdegno, e così
25 l'unione si converte in discordia e la pace in guerra. Con ciò sia cosa che il vizio e la virtù non possono insieme durare, né il vero con la menzogna, né il fragile con l'eterno, per esser contrari e nemici⁵³⁵. Onde si come con l'età giovanile tutte le bel-

25

⁵³⁰ L'attacco della lettera pone quindi come 'caso di studio' una reale storia d'amore che vede protagonisti un'amica del Domenichi e il suo amato. L'autrice mostra di rispondere autorappresentandosi implicitamente come interlocutrice 'esperta' di questioni amorose che dà un parere su una questione sottopostale dal piacentino in una precedente lettera. Interessante è qui l'idea di un'amante donna presa a modello, soggetto senz'altro insolito, alla luce del fatto che in genere tale tipo di trattatistica amorosa vedeva nella donna l'essere amato. Importante eccezione, in tal senso, si era avuta con Tullia d'Aragona, la quale, nel suo *Dialogo della infinità di Amore* (D'Aragona 1547), scritto a Firenze e dedicato al duca Cosimo I De' Medici, si esprimeva da un punto di vista femminile. Non andrà trascurata, infine, la posizione filofemminile del destinatario, autore di un trattato incentrato sulla *Nobiltà delle donne* (Domenichi 1549).

⁵³¹ Il detto, composto da due settenari e un endecasillabo, qualora non fosse frutto di pura invenzione, potrebbe essere una rielaborazione letteraria dell'autrice di un proverbio non identificato.

⁵³² La 'scambievolezza', ovvero reciprocità, è un concetto chiave già in Ficino (*El libro dell'amore*, III ii «Sanza dubio e simili sono da' simili conservati, e l'amore el simile tira al simile. Tutte le parti della terra per forza di scambievole amore tra loro come simili s'accostano, e tutta la terra ad uno centro del mondo come ad simile suo discende»). Flaminio Nobili tratta l'argomento in un apposito capitolo, appunto intitolato «Che Amore sia desio di vicendevoles amore», in cui ricorre alla simbolizzazione di Anteros, figlio di Venere, e afferma, ricorrendo ad Aristotele, che l'amore corrisposto è «il desiderato fine dell'amore» (Nobili 1580: 13v-14r).

⁵³³ Il lessico, che va ben oltre il ficiniano concetto di virtù, sembra qui mutuato dal repertorio delle 'qualità' del perfetto uomo di corte, declinate nella tematica amorosa. Tale sovrapposizione si inserisce in una pratica non insolita, dal momento che già il Nobili vi fa un chiaro riferimento richiamando proprio il *Galateo* dell'acasiano: «A rendersi poi amabile, oltre all'amare ed esser dotato di fede e di bontà, si chiede eziandio quella parte che vuol esser chiamata bella creanza ed avvenentezza, della quale hacci un trattato di Monsignor della Casa troppo migliore di quello che io giamai far sapessi» (ivi: 50v).

⁵³⁴ Il termine qui equivale a 'illusione', contrariamente alla sua accezione più frequente nella filosofia ficiniana, in cui è usato come traduzione di '*phantasia*', facoltà dell'anima che è all'origine dell'innamoramento (*El libro dell'amore*, VI ix «La intentione dello amante tutta si rivolta nella assidua cogitazione della persona amata [...]. L'animo dello amante è rapito inverso la imagine dello amato che è nella fantasia scolpita»). Tale richiamo alla percezione vana riprende, da un altro punto di vista, il precedente riferimento alla «isperanza che sia al suo desiderio conforme» dell'inizio della lettera (righe 8-9).

⁵³⁵ La dittologia sinonimica finale suggella un'enumerazione composta da parallelismi, dall'evidente effetto enfatico.

lezze corporee si partono⁵³⁶, così l'amore del virtuoso amante nato da una falsa immaginazione⁵³⁷ di bontà della amata prestamente vien meno, avvenga che la natura con l'accidente insieme non si conformano. Ma gli amori di coloro che per natura in bontà sono simiglianti, sono in ogni tempo così privi di discordia come se veramente il soggetto dell'amore fosse una sola anima, con una sola volontà conservata in due persone; e se alla bontà poi dell'animo sarà aggiunta la bellezza e la graziosità del corpo⁵³⁸, niuno amore allora fra così fatti amanti né maggiore né più eccellente si potrà ritrovare, però che dove la corrispondenza di più somiglianze concorrono⁵³⁹, quivi il concento e l'armoniosa unione d'amore più stabile e più perfetta⁵⁴⁰ si ritrova. Ma come che rari siano i veri e stabili amori, ne può far fede la rarissima bontà de gli uomini, perché s'ha molto bene da considerare che non in essi già mai, ma solo in Dio⁵⁴¹ s'ha da fondare tutto il suo amore e riponere in quello ogni sua presenza, il quale è sommamente buono e vera bellezza, donde tutte l'altre bellezze procedono e ogni sapienza e perfettissimo amore e infinito diletto⁵⁴²; e mi vi raccomando.

⁵³⁶ Nel trattato del Nobili ricorre un cenno allo stesso concetto: «Imperoché la bellezza corporale è propria dell'età verde e fiorita, come disse anco Aristotele, e rallegra gli occhi de' riguardanti e col suo splendore dolcemente gli abbaglia» (Nobili 1580: 5v); più oltre, l'autore fa un secondo riferimento alla vanità dell'innamoramento per la sola bellezza fisica: «Adunque il goder la bellezza umana non è il principal fine dell'Amore» (ivi: 12v).

⁵³⁷ La reciprocità è dunque possibile solo se l'amore procede dalla vera bellezza, ossia quella spirituale. La «falsa immaginazione» di bontà è quindi frutto dell'attaccamento a un bene altrettanto «vano», quale è la bellezza esteriore (*Il libro dell'amore*, VI xviii: «Ella è una superficie di fuori, anzi è un poco di colore quello che ti rapisce, anzi è una certa levissima reflexione di lumi e d'ombre. E forse più tosto una vana imaginatione t'abbaglia, in modo che tu ami quello che tu sogni più tosto che quello che tu vegga»).

⁵³⁸ L'accostamento tra bellezza e grazia del corpo (si noti che la 'grazia' è un'aggiunta di quest'ultima edizione, cfr. *apparato*), già ficinano, si ritrova negli *Asolani*, III vi: «Perciò che sì come è bello quel corpo, le cui membra tengono proportion tra loro, così è bello quello animo, le cui virtù fanno tra sé harmonia; et tanto più sono di bellezza partecipi et l'uno et l'altro, quanto in loro è quella gratia, che io dico, delle loro parti et della loro convenenza, più compiuta et più piena», opera della cui lettura la poetessa informa nella lettera a M. L., in appendice all'edizione A (cfr. la *Descrizione dei testimoni*), incentrata sull'esaltazione della nobiltà dell'amore: «Dunque, chi sarà quello che vorrà biasimare Amore, essendo insomma lontano da ogni male e d'ogni ben cagione? [...] La Academia intera de' Filosofi non parla d'altro, i poeti s'affaticano in questo, il Bembo ne ragiona a pieno» (Matraini 1989: 98). Il tema trova una specifica trattazione in Varchi, nel suo *Discorso della bellezza e della grazia*: «E però è meglio senza dubbio la grazia così intesa che la bellezza falsa e corporale; e per meglio dichiarare questa parte, dove consiste tutto il dubbio, dico che la grazia è vera bellezza dell'anima, se bene può stare in un corpo, che non sia così proporzionato, e, come volgarmente si dice, bello, non può però stare in uno sproorzionato e sozzo affatto; anzi bene spesso si congiugne insieme la grazia dell'animo, che noi chiamiamo veramente bellezza, e la proporzione e misura del corpo» (Varchi 1858 II: 735).

⁵³⁹ Concordanza *ad sensum* al plurale con «simiglianze».

⁵⁴⁰ Gli aggettivi, nell'ordine inverso in B (cfr. *apparato*), vengono ora collocati in maniera tale da creare una *variatio* con l'ordine dei due successivi, con i quali viene a crearsi una struttura che ora può definirsi sommariamente chiasmica («stabile [...] perfetta» X «veri [...] stabili»).

⁵⁴¹ La contrapposizione tra l'instabilità umana e l'eterna stabilità di Dio sostanzia anche la lettera a 'Sor F.' (cfr. *lettera* 4).

⁵⁴² A un'analogia conclusione, frutto della presa di coscienza della vanità dell'attaccamento alla bellezza mondana, giunge la 'superior porzione', che così si rivolge all'io narrante in MS: «'Essendo tu, anima mia, quell'eccellente creatura, la quale Dio a cotant'alto e perfettissimo fine della sua fruizione t'ha solamente creata, non devi, a guisa di semplicetta farfalla, andar vagando d'intorno al falso lustro delle umane e terrene bellezze, là dove ch'abbagliata e cieca tu venga nella fossa della eterna morte a cadere;

1 Messer: M. 3 sono in bontà conformi: si conformano in bontà 4 durabili: stabili
6 virtuosissimo [...] a: veramente a 7-8 avviene: suol avvenire 8 quelli: <quasi tutti> coloro
con isperanza: sotto speranza 10 Per che: Per la qual cosa 11 innamorata:
<giovane> innamorata 12 ritrovandosi: conosciuto sé essere 20 e durabile amo-
re: amore e <molto> durabile <e> 20 pace [...] fine: di giocondità, di pace <e di dolcezza>
infinita 21 si conformino: siano <assai> conformi 22 virtù [...] bontà:
bontà, in virtù 23 se: se <pur anco> l'amante: l'amante <che dette cose siano
nell'amato> 24 amore s'intepidisce: amore <tosto> s'estingue e finalmente si: [man-
ca] 24-25 e [...] guerra: di maniera che la pace si converte in guerra e l'unione in discordia
26 menzogna: mensogna 29 della amata: dell'amato avvenga: con ciò sia
30 conformano: conformino 30-31 che [...] sono: i cui animi per natura e per bontà si
ritrovano <assai> sono: sono <in ogni luogo e> 32 fosse: fusse con: e volontà:
essenza 33 alla [...] sarà: questa bontà dell'animo sarà poi <ancora> 34 niuno
amore allora: allora niuno amore 36 stabile [...] perfetta: perfetta e più stabile 38 uomi-
ni, perché: uomini. Là onde 39 riponere: <da> riponere 39 presenza: fede <e speran-
za> 40 quale: qual 40 l'altre: le 41 e mi vi raccomando: [manca]

ma, come ragionevole e saggia, discorrer teco medesima alcuna fiata chi tu sia, e da cui tu abbia avuta la tua primiera origine, e qual sia 'l proprio tuo vero e perfettissimo fine; e (secondo la tua propria natura e l'esser tuo e la tua nobiltade) amar quel solo e bellissimo oggetto, Iesu Christo, il quale è vera idea della bellezza; dalla qual tutte le cose belle di tutto l'universo procedono. Egli è solo quell'infinita bontade e somma sapienza et insuperabil potenza» (*Opere*: 246).

*Alla Beatissima Vergine e Madre del Figliuol di Dio*⁵⁴³.

5 Quai lodi, quali onori, ovver qual gloria potranno mai apportare queste mie impure labbra⁵⁴⁴, o Vergine delle vergini, Figliuola e Madre dell'altissimo Dio, davanti al sacro e santo tuo divino cospetto? Ché, se tutte le lingue de gli uomini e de gli angeli parlassero, non sarebbero sufficienti a narrar la minima parte delle supreme tue lodi e inesplicabili grazie; nondimeno io ti prego, o benignissima imperatrice de' Cieli e della terra, che vogli⁵⁴⁵ dalla mia imperfezione accettare quel poco ch'io pos-

⁵⁴³ La lettera si inserisce, per il tema e il destinatario, in quella serie di epistole «mai scritte in realtà», destinate, oltre alla Madonna, a Cristo e ai Santi, che tanto spazio ebbero nel periodo post-tridentino (Palumbo 1999: 151-175). Quanto allo specifico caso della scrittura matrainiana, il tema trova una particolare connessione con il BD, opera interamente dedicata alla Vergine, alla quale l'autrice probabilmente allude nel sonetto di dedica all'Altogradi (cfr., tra le *Rime*, LXXXIV). Il testo devozionale si ricollegava a un evento che aveva avuto luogo a Lucca nel 1588: il 30 marzo di quell'anno, come la maggior parte delle fonti tramanda, mentre il soldato Jacopo di Pietro da San Romano giocava a dadi con un suo compagno, accorgendosi di perdere, bestemmio Dio e la Madonna. Appena sollevò il braccio per scagliare i dadi, la leggenda narra che per punizione si fratturarono improvvisamente il suo gomito e la sua spalla (la disamina delle fonti coeve è in Paoli 2003: 539-541). A partire da quell'evento, Lucca si trasformò da «città infetta» (Adorni Braccesi 1994), per via delle forti tensioni riformiste che l'avevano animata, a grande meta di pellegrinaggio, in cui ebbe un ruolo importante anche il vescovo Alessandro Guidiccioni il vecchio (Paoli 2003: 539). In tale quadro di riferimento si inserisce il BD, opera che la Matraini pubblica a Lucca, presso Busdraghi, nel 1590, solo due anni dopo il miracolo e nel pieno del fervore mariano che animava la sua città. Ad aprire il *Breve discorso* sulla vita della Vergine campeggia proprio un'immagine di quella che era ormai definita «Madonna dei miracoli» (fig. 4, cfr. anche Paoli 2003: 544. Sul BD, in generale, si rimanda all'*introduzione* di Mario, in *Opere*: 487-542). All'evento, poi, è forse riferita l'affermazione che la poetessa fa nella lettera di dedica alla cugina, Giuditta Matraini, badessa del monastero di San Bernardo di Pisa, che apre il DB: «Anzi, mi rendo certissima che in segno di gratitudine l'abbia ad accettare di tanti benefici che ho da lei ricevuti e continuamente noi tutti riceviamo, e particolarmente nella nostra città la quale oggi, per lei, non solamente Lucca è dimandata ma 'luce'» (*Opere*: 544). La devozione mariana della poetessa travalica i limiti della sua realtà municipale e trova ulteriore conferma nella sua partecipazione, con quattro sonetti (*Qual imagin di gloria al sacro altare*; *Ave del sommo Sole eterna Aurora*; *Ben puoi, Bologna, alma città famosa, Altra voce d'onor, dolce e più chiara*), a una raccolta di componimenti destinati ad onorare la Madonna di San Luca, situata nei pressi di Bologna (*Rime* 1601, su cui cfr. anche Mario, in *Opere*: 756-757). Rispetto alla versione di B, quest'ultima stesura rivela un lavoro di sintesi mirante essenzialmente a eliminare le originarie ridondanze tematiche e le ripetizioni (cfr. *apparato*).

⁵⁴⁴ L'attacco sembra richiamare i versi con cui la poetessa apre un sonetto intitolato *Alla Madre del figliuol di Dio sempre Vergine*, edito prima tra i *Componimenti poetici Volgari, Latini, e Greci di Diversi Sopra la santa immagine della beata Vergine Dipinta da San Luca* (*Rime* 1601) e poi, l'anno successivo, in DS: «Qual imagin di gloria al sacro altare, / o quali alti d'onor santi trofei / potran'oggi apportare i pensier miei / là 've ogni gloria, ogni eccellenza appare? / Tropp'alto, immenso, anz'infinito mare / cerco solcar oggi a lodar colei, / ch'è del mondo, de' Cieli, uomini e dei / luce, e delle virtù più sante e rare» (*Opere*: 698). Analogamente l'attacco della *Canzone dell'Autrice alla gloriosissima Madre di Dio sempre Vergine* che chiude il primo dei *Dialoghi Spirituali* (1-4: «Qual gloria, quali onor' santi, immortali, / potrà questa mia rozza lingua impura, / o alta sopr'ogn'altra creatura / Vergine, dare a' tuoi gran meriti eguali?»), *Opere*: 673).

⁵⁴⁵ Per la forma verbale cfr., tra le *Rime*, XV 14 e *commento* ivi.

- 10 so. O Vergine singolare⁵⁴⁶, sola eletta dal gran Re dell'Universo ad esser mediatrice tra Dio e l'uomo⁵⁴⁷, termine del nostro esilio, via dritta di consiglio, certa speranza del nostro premio, sicuro porto⁵⁴⁸ de' nostri desideri, stella del cielo, porta del Paradiso, camera del divino Sposo, stirpe regia di Iesse⁵⁴⁹, apportatrice del trionfante Re della gloria, tribunal de l'eterno Giudice⁵⁵⁰, albergo di sante pietà, benigna esauditrice de i nostri giusti e devoti preghi, osservatrice della divina legge, dichiarazione di tutte le profezie, espressione della verità e fine di tutte le figure, Tu⁵⁵¹ sola fosti da Dio eletta per esempio di profonda umiltà, per ispecchio⁵⁵² d'ogni virtù, forma di pudicizia e maestra di perfetta religione e santità. O Vergine bellissima, più umile e alta di tutte le creature da Dio create⁵⁵³, Tu sei quell'urna aurea dove si posa la manna della suprema soavità⁵⁵⁴, vaso di Gedeone⁵⁵⁵, dove s'accoglie la celeste e fruttife-
- 15

⁵⁴⁶ L'enumerazione sembra qui esemplata sulla base delle litanie mariane, le quali, pur essendo sorte nel XII secolo, ebbero in realtà nel Cinquecento una piena e strutturata affermazione (Besutti 1988: 759-767). Esempiare, in tal senso, il caso delle litanie lauretane, che ebbero il loro assetto definitivo nel 1567 (Englen 2003: 325).

⁵⁴⁷ L'idea di Maria come mediatrice tra Dio e l'uomo è un aspetto centrale del culto mariano, così come emerge anche in questa lettera. A lei infatti si rivolge la poetessa, in quanto *medium* per la grazia divina, e molte sono le espressioni successive che sottolineano questo aspetto («ond'io sia per Te introdotta nell'infinita sua gloria»; «niun mezzo migliore di te si può ritrovare»; «Accettami, ti prego, sotto l'ombra della tua protezione, acciò sia fatta salva da Gesù Cristo tuo Figliuolo e Salvator nostro»). Anche il livello macrostrutturale del testo sembra ricalcare tale scala gerarchica: se la lettera a Maria chiude la prima sezione, quella delle lettere, la conclusione definitiva del libro è invece affidata alla canzone al Padre, che chiude appunto le rime.

⁵⁴⁸ La metafora della navigazione è ripresa anche nei vv. 9-10 del sonetto finale, penultimo tra i componimenti che chiudono la lettera (cfr. i vv. 131-139, in particolare i vv. 137-138: «Deh scorgila dall'ombre e la tua luce / e dalli scogli al tuo sicuro porto»), ed è frequente anche con riferimento al Padre (cfr. LXXXVII 73).

⁵⁴⁹ BD: «che della radice di Iesse (dalla quale aveva origine Maria) doveva nascere una vergine che vergine avea da partorire» (*Opere*: 568-569). Alla base vi è la profezia di Isaia (Is 11, 1).

⁵⁵⁰ Si veda ancora il BD: «O saggia, graziosa et obedientissima Vergine, come le tue soavi e grate parole hanno oggi penetrato tutte le sfere celesti e trapassato tutti i cori degli angeli, onde sono arrivate dinanzi al sacratissimo e trionfante tribunale dell'altissimo Dio» (*Opere*: 561); la perifrasi torna, rielaborata in versi, in DS, nella *Canzone dell'Autrice alla gloriosissima Madre di Dio sempre Vergine*, v. 29: «O tribunal del gran giudice eterno» (*Opere*: 675).

⁵⁵¹ Il primo di una serie di appellativi aperti con l'anafora «Tu», che scandisce la solennità della litania mariana (cfr. riga 9 e sgg., e *commento* ivi).

⁵⁵² L'idea dell'esemplarità della Vergine è espressa, oltre che in molti punti del BD, anche nel sonetto di dedica all'Altogradi, che con molta probabilità accompagna il dono dell'opera di devozione mariana (cfr., tra le *Rime*, il sonetto LXXXIV, *introduzione* e *commento* ivi).

⁵⁵³ L'umiltà, congiuntamente alla purezza, costituisce la caratteristica per la quale Maria in genere è più lodata, nella sua piena obbedienza al progetto di Dio (cfr. BD: «chiamandoti "serva del Signore", piacque tanto alla maestà di Dio questa tua umilissima obbedienza», *Opere*: 561).

⁵⁵⁴ Si veda ancora DS, e in particolare la *Canzone dell'Autrice alla gloriosissima Madre di Dio sempre vergine*, vv. 30-32: «urna sacra di Dio, dove si posa / l'odorata, soave e preziosa / rugiada del gran Ciel suo sempiterno» (*Opere*: 674).

⁵⁵⁵ Il riferimento biblico ai vasi di Gedeone è in Gdc 7, 16-25. La stessa figura è inoltre evocata nelle *Annotazioni* di Giuseppe Mozzagrugno, canonico della Chiesa di S. Maria in Forisportam, che corredano il BD: «E così s'intende il 'bagnar prima la pelle che l'aia' di Gedeone ne' *Giudici* al 6, perché, come dice il sudetto santo [S. Bernardo] in un sermone che fa del natale della beata Vergine, avendo a fare Iddio la redenzione del mondo, prima unì tutto il merito in Maria. E così s'intende questo modo di parlare», con riferimento a Gdc 6, 36-40. Il commentatore esplicita così indirettamente anche il significato

- 20 ra rugiada dell'eterna dolcezza; Tu sei quella terra eletta della qual sola Hiron fondò li vasi del santuario⁵⁵⁶; Tu sei la vergella di Aron che hai germinato senza rugiada⁵⁵⁷; Tu scala sei di Giacob⁵⁵⁸ che arrivi alla più alta e sublime⁵⁵⁹ parte dello empireo Cielo, altar di timiamate⁵⁶⁰, arca del Testamento, tempio dell'incomprensibile Iddio, sacrario dello Spirito Santo, onde di Te disse Isaia «Gloria de Libano, onor di Carmeli e di Saron»⁵⁶¹. Tu Vergine, fosti da Dio eletta per sua figliuola, per madre e per isposa; Tu giocondissima aurora nunciatrice del sommo, eterno Sole, sei stata da' Patriarchi desiderata, da i Profeti predicata e dall'Angelo salutata⁵⁶². O benedetta Vergine, Tu sei quella città fondata nell'allegrezza universale di tutta la terra, ond'ha di Te detto il Profeta: «*Homo natus est in ea, et Ipse fundavit eam Altissimus*»⁵⁶³.
- 25 Tu, bellissima e nobilissima Vergine, sei la veste regia del sommo Re immortale, fondaco di celesti, soavissimi aromati⁵⁶⁴, legno della vita nel mezzo del Paradiso delle delizie, fonte degli orti⁵⁶⁵, terebinto, che sempre estendi i rami delle tue divine
- 30

che si celerebbe dietro a questo passo della lettera, ovvero quello di Maria come 'contenitrice', *ante litteram*, della salvezza che si sarebbe compiuta con Cristo. Sulla presenza delle annotazioni del Mozza-grugno nel BD si rimanda a Paoli 2003: 542-543.

⁵⁵⁶ Es 16, 33. Nel BD il passo biblico è citato come uno dei tanti nei quali poteva leggersi la prefigurazione di Maria: «E molte altre figure furono di questa celeste Vergine ancora mostrate, come l'arca del testamento, l'urna che serrava la manna, et altre infinite, delle quali n'è piena tutta la sacra e santa Scrittura, che per brevità le lascio» (*Opere*: 549). L'«arca del testamento» è citata, nella lettera, poco dopo (riga 23).

⁵⁵⁷ Ovvero 'il bastone fiorito di Aronne' (Nm 16, 23). Il passo era annoverato tra i segni anticipatori del parto della Vergine, come si legge nel *Leggendario* volgarizzato di Jacopo da Verrazze, che cita la «bachchetta d'Aaron, la qual senza alcun umano studio fiori» (Jacopo da Verrazze 1571: 35), per i cui collegamenti con la poetessa cfr. Mario, in *Opere*: 29. L'autrice cita il passo, rielaborandolo sulla base dell'idea guida del 'profumo', marca della divinità, nel proemio al BD: «Figirolla ancora, questa santissima Vergine, la verga che fiori ad Aron, però che di lei nacque quell'odorifero fiore che sparse per tutto l'universo il suo supremo et soavissimo odore» (*Opere*: 548).

⁵⁵⁸ Il sogno di Giacobbe è in Gn 28, 12. Maria, in quanto 'scala', è quindi mediatrice tra l'uomo e Dio.

⁵⁵⁹ Per la forma cfr., tra le *Rime*, IV 12 e *commento* ivi.

⁵⁶⁰ *Le Historie del mondo* del Tarcagnola dedicano un'apposita voce all'altare, parte dell'Arca di Mosè, non menzionato nel BD: «fra il candelliero e la tavola della proposizione fu dirizzato un altare [...] chiamato l'Altare del Timiamate, perciò che questa mestura vi offeriva e poneva il sacerdote nel fuoco, che era di quattro aromati triti insieme [...] e non si poteva simile mestura nel servizio degli uomini usare» (Tarcagnola 1592: 42).

⁵⁶¹ Is 35, 2.

⁵⁶² Il riferimento è all'annunciazione (Lc 1, 26-31), narrata in BD: «quel degno ambasciadore celeste, nominato Gabriello arcangelo [...] la salutò con quella reverenza che era conveniente alla sposa e figliuola del grande eccelso Monarca e Re dei Cieli, dicendole: "Ave, piena di grazia, il Signore è teco, e benedetta sei sopra tutte le donne"» (*Opere*: 559).

⁵⁶³ Sal 86, 5. Il 'Profeta' per eccellenza è qui David, al quale la tradizione faceva risalire anche la stirpe da cui era discesa Maria. Sull'importanza di tale figura nell'opera della poetessa si rimanda, nelle rime, a LXXXVII 3 (*commento* e rimandi ivi).

⁵⁶⁴ Ancora un riferimento al profumo, in linea con la metafora dell'altare di timiamate precedentemente espressa (riga 23).

⁵⁶⁵ Nel BD: «Fu similmente prefigurata circa alla sua unica concezione per quella fonte segnata e rinchiusa nell'orto, con ciò sia ch'essendo dentro al ventre della sua genitrice, ella vi fu santificata e di maniera segnata con il sigillo della santissima Trinità, che in lei non entrò mai cosa che fusse di qualsivoglia bruttezza ma chiara» (*Opere*: 548). Molti dei motivi rappresentati nella lettera, e comuni all'opera in prosa, risultano debitori della *Legenda aurea* di Iacopo da Verrazze (1571) e della *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia, opera che la poetessa cita nel suo scritto sulla vita della Vergine. È probabile che la Matrai-

grazie. Tu sei Luna nel firmamento alle nostre oscure tenebre, Sole ardente di carità
 nel mezzo del mondo; Tu sola imperatrice de' Cieli e della terra, sei da tutti esaltata
 35 in ogni luoco, in ogni età, in ogni condizione, nelle tribù, ne' popoli e nelle lingue, e
 fatta degna d'avere in Te la gloria della divina Maestà. O stella rilucente del peri-
 glioso mare di questo mondo, là dove gl'impetuosi venti dei nostri contrari e nemi-
 chevoli sensi e le procellose onde dell'importune tentazioni ne sospingono a percote-
 re ne li scogli delle nostre gravi e durissime offese, rivolgì, ti prego, a Te l'occhio
 40 della mia mente, acciò sia per la tua luce e per l'aura della tua divina pietà ridotta al
 securissimo porto dell'eterna salute⁵⁶⁶. O Madre di Gesù Cristo, sempre Vergine,
 degnati ne' miei dubbj darmi consiglio e ne' bisogni miei donarmi soccorso, sì come
 io spero, però che sei di tutte le creature terrene e celesti la più amabile, la più effi-
 cace, la più pronta e onorata e graziosa, e la più dolce⁵⁶⁷ nella bocca di
 45 quei che ti laudano, soave nell'anima di coloro che t'amano e graziosa a quelli che
 invocano il tuo santissimo nome. O Vergine benedetta, ascoltami, ti prego, con
 l'orecchie della tua divina pietà, e levati nel mio soccorso e abbraccia la misericor-
 dia del tuo figliuolo, Creatore e Redentor nostro, e porgi a Lui preghi per me, ingrata
 de' suoi grandi e magnifici doni che ho da Lui ricevuti, di salire a Lui sì come si de-
 50 gnò discendere a noi, ond'io sia per Te introdotta nell'infinita sua gloria⁵⁶⁸. O luce
 splendidissima del sommo, eterno Sole⁵⁶⁹, rischiara in me, ti prego, la vista del mio
 tenebroso intelletto, dimostrandomi l'orme vere della santa giustizia, consuma e
 purga in me, ti prego, con l'ardente tua carità, ogni nebbia e ombra di vizio⁵⁷⁰, e in-
 nesta in me le piante delle virtù divine, acciò sia scancellato in Cielo quanto che ho
 55 di male in terra operato, però che sai, benignissima ascoltatrice de' nostri preghi, che
 non è colpa sì grave che la tua orazione (quando a Te piace) non possa estinguere e
 scancellare. O sacratissima Vergine Madre di Dio, luce del mondo, letizia del popolo

ni avesse avuto modo, in particolare, di leggere il volgarizzamento del Sansovino (Ludolfo di Sassonia 1570), che ebbe un gran numero di ristampe fino alla fine del secolo (cfr. Mario, in *Opere*: 512 e sgg.).

⁵⁶⁶ Quella della navigazione, che qui si configura come metafora continuata, si accompagna all'elezione di Maria a 'stella' orientatrice del peccatore-navigante nella tempesta del peccato. Funzione analoga è quella del porto, come è espresso in precedenza e come successivamente è ribadito nel secondo dei sonetti che chiudono la lettera (v. 10). Interessante è notare come la Madonna occupi qui una funzione 'di guida' che nelle rime è in genere attribuita all'amato e a Dio (cfr. XIV 41-48; LIV 9; LXVI 7). La stella cometa di Betlemme, guida dei Re Magi, compare inoltre tra le simbolizzazioni della Vergine nel BD: «Questa è quella splendidissima stella di Giacobbe che predisse Balaam, la qual doveva essere singolarissima guida di tutti coloro che si trovassero nel tempestoso mare delle tribulazioni di questo mondo, conducendoli al porto della celeste patria» (*Opere*: 548).

⁵⁶⁷ L'anadiplosi «dolce [...] dolce» suggella un crescendo retorico giunto al culmine dopo l'enumerazione di aggettivi che la precede. In questo linguaggio della magnificenza si collocano anche i parallelismi sintattici che seguono immediatamente dopo.

⁵⁶⁸ Per la raffigurazione di Maria come 'mediatrice' con il Padre cfr. le righe 9-10 (e *commento*).

⁵⁶⁹ L'immagine di Maria come riflesso della luce di Dio ricalca, in un'ottica sacra, uno stilema che la poetessa usa ampiamente nelle rime, ovvero quello dell'amante-Luna o 'stella' illuminata dai raggi dell'Amato-Sole e dipendente da quest'ultimo (per cui cfr. in generale, tra le *Rime*, VI e XXXIV 9-11). La presenza di questo passo sembra voler 'armonizzare', con una finale trasfigurazione 'teologica', la metafora portante che apre il canzoniere con la *lettera* 1 e che informa la poetica nelle rime.

⁵⁷⁰ Tenebre e nebbia costituiscono le raffigurazioni metaforiche più frequenti del peccato e della condizione cui l'uomo è relegato nella vita terrena. Esse trovano un tramite importante in Boezio, massima *auctoritas* per l'autrice, il quale ne fa ampio uso. Si rimanda, a proposito, a XIV 38 (*commento* e rimandi ivi), nonché all'*introduzione* a LXI e a LXIII 9-11 (e *commento* ivi).

di Israel, ascolta, ti prego, l'affettuose e umili mie preghiere, e non dispregiare il mio
 60 pianto, ma vogli appresentarlo nel cospetto del tuo Figliuolo e Salvator nostro, acciò
 che ottenga per Te misericordia dalla divina sua maestà. O sublime e potentissima
 Regina di tutto l'universo, impetra, ti prego, a me, tua umile ancilla, quello che ti a-
 dimando, però che niun mezzo migliore di Te si può ritrovare⁵⁷¹ a placar l'ira del di-
 vino Giudice, per aver meritato d'esser la madre sua. Soccorri me misera che in Te
 sola mi confido, e in Te⁵⁷² ho riposto tutta la mia speranza. O Donna singolarmente
 65 mirabile e mirabilmente singolare⁵⁷³, o potentissima Vergine e Regina clementissi-
 ma, Madre del Figliuol di Dio, levati nella mia difesa e di tutti coloro che invo-
 cano il tuo santissimo nome. Accettami, ti prego, sotto l'ombra della tua protezione,
 acciò sia fatta salva da Gesù Cristo tuo Figliuolo e Salvator nostro, il qual vive in
 una essenza col Padre e con lo Spirito Santo in tutti i secoli⁵⁷⁴.

70 Vergine, ben ch'io sia di terra e frale⁵⁷⁵,
 e Tu sola del Cielo alta Regina,
 berigna alquanto le tue luci inchina
 4 e risguarda qual sia, quanto, il mio male.
 75 Già di morte il pungente, orrido strale
 ver me s'avventa, e l'anima meschina
 grida, e 'nanzi a' tuoi piedi umil s'inchina
 8 che la scampi dal colpo aspro e mortale.
 80 Non voler che 'l Nimico abbia vittoria
 di tua serva fedel, contrita, umile,
 11 ma di Te sia 'l trionfo e tua la gloria.
 85 Cangia in altro miglior, mio antico stile,
 ed abbi al fin di me salda memoria,
 14 quand'a uscir sia di questo carcer vile⁵⁷⁶.

⁵⁷¹ Cfr. le righe 9-10; 49-51; 58-60.

⁵⁷² Enfatica la ripetizione pronominale, la quale trova il suo apice nell'anafora «in Te [...] in Te». Una struttura chiasmica è inoltre rintracciabile nella successione «me [...] in Te X in Te [...] la mia».

⁵⁷³ Un ulteriore chiasmo (cfr. commento alle righe 63-64), «singolarmente mirabile» X «mirabilmente singolare», enfatizzato inoltre dalla *gradatio* dall'aggettivo all'avverbio in poliptoto ('mirabile [...] mirabilmente'), precede dei parallelismi sintattici, in linea con l'andamento litanico che scandisce il testo. La singolarità costituisce inoltre un attributo tipico per la Vergine, che, in quanto 'eletta', è la più vicina a Dio tra le creature terrene. Tra i diffusissimi richiami in BD si veda almeno il seguente passo: «Però ch'egli primieramente la predestinò a dover'essere d'ogni eccellenza e virtù singolare sopra tutte le creature» (*Opere*: 564). L'attributo apre inoltre la lettera, alla riga 9 («O Vergine singolare, sola eletta dal gran Re dell'Universo ad esser mediatrice tra Dio e l'uomo»).

⁵⁷⁴ Nell'*explicit* riecheggia la preghiera di gloria a Dio («Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum»).

⁵⁷⁵ Cfr., tra le *Rime*, LXXIV 6 e *commento* ivi.

⁵⁷⁶ Questo sonetto era l'unico componimento in versi a corredare la lettera alla Vergine in B. Quelli che seguono in quest'ultima versione del testo sono frutto di un *repêchage* dal BD. La richiesta di aiuto e perdono, il timore verso il 'Nemico' (v. 9), ovvero il demonio, e la metafora del 'carcere' terreno (v. 14) sono presenti anche nella canzone al Padre (cfr. LXXXVI 11, 48 e *commento* ivi).

- 90 Fontana, anzi gran fiume, anzi profondo⁵⁷⁷
abisso di pietà, Vergine immensa,
che stando alle felici nozze a mensa,
all'infinito Mare⁵⁷⁸
- 5 di grazie fèsti l'acqua in vin cangiare⁵⁷⁹,
95 prego che 'l tuo giocondo
sguardo anco al mio bisogno alquanto giri,
e da Lui tanta in me di grazia spiri⁵⁸⁰,
ch'essendo alle sue nozze alte invitata⁵⁸¹,
10 vadivi di porporea veste ornata.
- 100
- Poiché sei giunta al glorioso fine⁵⁸²
di Te, Madre di Dio, Vergine bella,
105 e fatta del gran Sol lucente stella
4 di nostre anime erranti e peregrine,
- prego che l'alme Tue luci divine
rivolghi alquanto all'umile tua ancella,
110 e miri in che terribile procella
8 sola mi trovi, e della vita al fine⁵⁸³.

⁵⁷⁷ Madrigale già apparso in BD, con il titolo *Alla abbondantissima fontana delle divine grazie* (cfr. *Opere*: 586-587). In questo primo verso Mario ha rintracciato un'eco del sonetto dell'Aretino al Della Casa, *O Casa, anzi, teatro, tempio e foro* (cfr. Mario, in *Opere*: 586 nota)

⁵⁷⁸ L'immagine della 'fonte', di derivazione biblica (cfr. riga 32), e la metafora acquatica trovano un'estensione nel BD immediatamente dopo il sonetto («Tanta è la copia dell'acqua della misericordia e della grazia che si deffonde dalla viva fontana, anzi dall'ampio e profondissimo fiume di Maria Vergine, che bagna e ammolisce tutta l'arida terra dei nostri secchi et sterili cuori mentre che, per i peccati nostri, siamo privati della suprema rugiada della divina grazia», *Opere*: 597). Un ulteriore approfondimento dello stesso campo metaforico si ha nell'annotazione del Mozzagrugno a un passo della stessa opera matrainiana: «Maria, che ci diede questo verbo in carne, si chiama 'mare onde derivano i fiumi': perché per lei Christo, nascendo da lei, diede le grazie sue» (*Opere*: 603).

⁵⁷⁹ Il riferimento è alle nozze di Cana (Gv 2, 1-10). Una sorta di *explicatio* si espone nella prosa che segue questa stanza in BD: «Tanta è la copia dell'acqua della misericordia e della grazia che si deffonde dalla viva fontana, anzi dall'ampio e profondissimo fiume di Maria Vergine, che bagna et ammolisce tutta l'arida terra dei nostri secchi e sterili cuori mentre che, per i peccati nostri, siamo privati della suprema rugiada della divina grazia: onde, sì come per mezzo del gran fiume Giordano si passava alla terra di promissione, così per mezzo dei preghi di Maria Vergine ancor noi passiamo al regno del Cielo» (*Opere*: 587).

⁵⁸⁰ Cfr. tra le *Rime*, VII 8: «dà 've sol vita e grazia eterna spira». Per lo 'spirare' divino si rinvia a LXIX 3 e 9, *commento* e rimandi ivi.

⁵⁸¹ Alla base del passo l'idea del Cristo-sposo, tema centrale della *lettera* 4.

⁵⁸² Sonetto già apparso in BD (*Opere*: 601). Il 'fine', nella medesima doppia accezione di conclusione dell'esistenza terrena e di raggiungimento della pace celeste, è una condizione a cui la poetessa aspira nella canzone al Padre, LXXXVI 125 (cfr. *commento*). Il testo era comparso già in BD con il titolo *Alla benigna stella e fidatissima guida di tutti li naviganti del tempestoso mare di questo mondo* (*Opere*: 601).

115 11 Deh scorgila dall'ombre e la tua luce
e dalli scogli al tuo sicuro porto,
là 've omai posi l'alma afflitta e stanca.

120 14 Porgele aiuto, o mia fidata Duce,
che 'l vital legno è quasi in tutto assorto⁵⁸⁴,
onde teme lo spirto afflitto e manca.

125 5 Spirto, ch'ovunque vuoi sempremai spiri⁵⁸⁵,
deh, spira un dolce foco⁵⁸⁶
nel vivo nido della mia Fenice,
tal, ch'ogni suo mortale a poco a poco
ardendo mora, e di sua morte elice
novo augel, che volando al Cielo aspiri:
130 ecco ch'aprendo l'ale
cerca, nel fin di sé, farsi immortale.

1 Beatissima: Beatiss.	3 lodi: lode	ovver: ovvero	4 figliuola e madre: madre e
figliuola Dio: Iddio	davanti: avanti	5-6 de [...] angeli: de gli angeli e de gli uomini	
6-7 tue lodi e: [manca]	9 Vergine singolare: singolarissima Vergine	gran: grandissimo	
11 stella: scala	12 Sposo: Sposo <orto chiuso, fonte segnata>	13 tribunal: tribuna-	
le sante: santa	esauditrice: essa uditrice	16 ispecchio: specchio	

⁵⁸³ La chiusura circolare della fronte («fine [...] fine») condensa dei motivi tematici già presentati nella lettera, cioè quelli di Maria come 'stella' che guida e reca in salvo dalla 'tempesta' del peccato e del mondo (cfr. righe 36-41).

⁵⁸⁴ Per l'accezione del verbo cfr. *commento* a LVIII 14 e Mario, in *Opere*: 601 nota.

⁵⁸⁵ Madrigale già presente in BD (*Opere*: 593), col titolo *Prego allo Spirito santo*.

⁵⁸⁶ L'enfatico riferimento, in poliptoto, allo 'spirare' della grazia divina (cfr. il secondo componimento, v. 8: «e da lui tanta in me di grazia spiri» e *commento*, ma anche, tra le *Rime*, l'intero sonetto LXIX e *commento*) sfocia in una metafora-chiave, quella della Fenice quale cifra del rinnovamento nella luce di Dio e come tale presente anche nel canzoniere (cfr. XLVI 13-14 e *commento* ivi). L'immagine mitologica è declinata a più livelli dall'autrice, e come raffigurazione della Vergine assunta in cielo la si ritrova anche nel sonetto che chiude il terzo dialogo di DS (1-4): «Oggi del Ciel l'eterna, alma Fenice, / accesa a' raggi dell'immenso Sole, / ardendo more, e di sua morte elice / immortal vita e lodi eterne e sole» (*Opere*: 699). L'uso della stessa immagine è attestato tuttavia già in un periodo iniziale della produzione matrainiana: la poetessa partecipò infatti a un'edizione 'monografica' sul tema, ovvero la *Fenice* di Tito Giovanni Scandianese (1557), con il seguente sonetto (cfr. Mario, in *Opere*: 755): «Questa unica, gentile, alma Fenice / sotto 'l più chiaro ciel di noi mortali, / con le belle purpuree ingemmat'ali, / vola, d'ogni altro augello imperatrice. / Sparge d'Arabia lei detta Felice / l'afa immensa, e gli ordin suoi fatali, / e in odorato incenso agl'immortali / raggi, sé viva di sua morte elice. / Questa il bel nido suo consacra al sole, / dopo la morte, al qual arde e ravviva, / mentre ei ritorna il suo corso maggiore. / Ma questo, che la bella impresa suole / di lei tener, se stesso ed altri avviva, / d'eterna vita a Sol d'altro splendore» (*Opere*: 770-771; si noti la rima, ora riprodotta, *Fenice:elice*). In virtù della doppia relazione Vergine-Dio/Sole e amante-Amato/Sole, la Fenice costituisce quindi, in ogni sua declinazione, l'allegoria del rinnovamento nella pienezza spirituale propria della vita eterna, di cui l'amore terreno costituisce, nel canzoniere, la tappa iniziale.

18 alta: <più> alta 18 da Dio create: [manca] 20 Hiron: Iran 22 scala sei: se la
 scala Giacob: Iacob che arrivi: ch'arrivi sublime: sublime 23 dell': dello
 24 onde di Te: alla qual 25 fosti: fusti 26 giocondissima: felicissima nunciatri-
 ce: nunziatrice 26 da': dai 28-29 ond'ha di te: e della quale ha 31 celesti: [manca]
 31-35 legno [...] e: fonte de gli orti, paradiso delle delizie, e si come fra tutte le membra del corpo
 l'occhio solamente ha in sé la luce, così fra tutte le vergini tu sola sei 36-37 tempestoso:
 periglioso 37 contrari e: [manca] 38 dell': delle 40 per l': dall' 41 secu-
 rissimo: [manca] 42 degnati: degnati <di fare, si come spero> darmi: [manca]
 bisogni miei: miei bisogni donarmi: [manca] 42-43 sì come io spero: [manca]
 43 però che: perché terrene e: [manca] 43 amabile: pronta 44 pronta
 [...] e: efficace, la più onorata, la più e graziosa: la più graziosa 45 nell'anima: nel
 cuor 46 nome: nome. <Tu sola imperatrice de' Cieli e della Terra, sei da tutti essaltata in ogni
 loco, in ogni età, in ogni condizione, nelle tribù, ne' popoli e nelle lingue. Tu Vergine singolaris-
 sima sei, Luna nel firmamento, Sole ardente di carità nel mezzo del mondo, legno della vita nel
 mezzo del Paradiso, piscina salutare in Siloe, virgola di fumo di soavissimi odori, terebinto che
 sempre estendi i rami delle tue divine grazie> 46 Vergine benedetta: benedetta Vergine <e ma-
 dre da Dio eletta sopra tutte le celesti creature> 47 levati: levati <(benigna Essauditri-
 ce)> 48-49 ingrata [...] de': misera <ché sai quanto io gli sia ingrata de i>
 49 suoi grandi e: [manca] 49-50 di [...] introdotta: . Per te <, Regina nostra,> meri-
 tiamo di salire a Gesù Cristo tuo figliuolo, il qual si degnò di scendere a noi, e d'esser introdotti
 50 gloria: <O benedetta donatrice di grazie, madre di salvezza, pregaLo che per Te mi riceva, sì
 come per Te s'è a noi dato. O graziosissima Vergine, pregoti per la tua integrità che vogli scusar le
 mie colpe. La tua profonda umiltà (tanto a Dio grata) impetri il perdono delle mie vanità e
 l'abbondante tua grazia copra la moltitudine delle mie grandi offese, la tua fecondità mi conferisca
 la fecondità de i meriti. O gloriosa Vergine, esaudisci, ti prego, non solamente me, ma tutti quelli
 ancor che fedelmente ti invocano, sovenendoli nelle loro angustie e tribolazioni, acciò conoschino
 come Tu sola sei adiutrice di quelli che veramente credono che Tu sii genitrice del Figliuolo di
 Dio, e specialmente coloro che a Te fanno ogni giorno orazione. O altissima e generosissima
 Vergine Maria, la quale sei tanto più gloriosa di tutti gli spiriti angelici e dell'anime beate nel co-
 spetto di Gesù Cristo tuo Figliuolo e Signor nostro, quanto ch'hai più meritato d'esser beata sopra
 tutte le creature, pregoti con tutto il più devoto affetto del mio cuore e con sospiri e lagrime, che
 vogli alquanto piegare le castissime orecchie della tua immensa pietà al mio dolorosissimo pianto>
 51 in me: [manca] vere: [manca] 52 consuma: e consuma 53 ti prego: [manca]
 53-54 innesta: inserisci 54 quanto che ho: quant'ho 55 però che sai: . So bene
 55 de': de i 56 estinguere: <del tutto> estinguere 57 Madre: tempio di Dio vivo
 <, sacrario dello Spirito Santo, vergola della radice di Iesse, cedro di Libano, cipresso del monte
 Sion, rosa della valle di Ierico, Tu sola sei colei nella qual si ritrova fecondità, con perpetua Vergi-
 nità. Tu sei> 57-58 luce [...] Israel: . luce dell'Oriente in Nazaret, letizia d'Israele
 <, nobiltà del popolo cristiano, scala del Cielo e trono di Dio. O santissima e pietosissima Vergi-
 ne> 58 umili: devote 59 preghiere: preghiere <di questa tua umile ancilla> mio: suo
 59-60 ma [...] maestà: [manca] 59 pianto: pianto. <Ecco la misera ch'appresenta le sue la-
 grime nel cospetto del tuo Figliuolo Salvator del mondo, acciò che ottenghino per Te misericordia
 dalla sua D. Maestà> 60 O: o e: o universo: universo <, feconda senza macola, feli-
 cissima eterna sposa di Cristo, pregoti che vogli placare con i tuoi preghi l'ira del sommo e divino
 giudice. O Vergine e Madre del Figliuolo di Dio, allegrezza de gli Angeli, desiderio de' Santi, quai
 lodi potrò mai darti, quali onori, ovvero qual gloria? Accetta dunque da me quello ch'io posso e
 scusa l'impossibilità mia e le mie trasgressioni, degnati di porre i miei preghi nel sacrario delle tue

Lettere e Rime

essaudizioni, accetta quel poco ch'io ti porgo e> 61 ti prego: [manca] a me: per
 me <da Dio> 61 tua umile ancilla: [manca] 62 niun: nessuna migliore: migliore
 a: per 63 per aver: essendo ch'hai Soccorri: : soccorri misera che: misera <, infelice
 che a Te ricorro e> 64 e [...] speranza: [manca] 64-67 O [...]. Accettami: Ora
 per me e per tutto il mondo, specialmente per il femminil sesso e la città di Lucca, acciò sentino
 della tua grazia tutti quelli che t'amano e invocano il tuo santo e gloriosissimo nome. Surgi, o po-
 tentissima Vergine Maria a farmi misericordia; levati, o clementissima Regina madre del figliuol
 di Dio, nella nostra defensione, porgendo preghi a Lui per noi miseri peccatori. O Donna singo-
 larmente mirabile e mirabilmente singolarissima 68 sia: sii 68 Salvator: Salva-
 tore qual: quale 78 'nanzi: innanzi 85 in: ad [BD XVI] 95 prego:
 priego [BD XII] 105 del: dal 106 nostre: nostr' 109 rivolghi: rivolgi 111 mi: si
 119 teme: trema [BD XIX] 124 foco: fuoco 128 novo: nov'

Prima parte delle rime

Il sonetto è presente in tutte e tre le edizioni delle *Rime* (1555, 1595 e 1597), con delle varianti. Se ne ha inoltre una quarta versione tra gli inediti vaticani riportati alla luce da Giovanna Rabitti (1985), probabilmente risalente a uno stadio anteriore a quello delle stampe. La riprova di ciò è l'*incipit*, «Se in rime or dolci e or aspre cantai», totalmente diverso da quello che ora leggiamo nelle tre edizioni pubblicate, il quale risulta invece ispirato al proemio del volgarizzamento del *De Consolatione Philosophiae* di Boezio ad opera del Varchi (Boezio 1551: 7), il cui verso d'apertura è appunto «Io, che già lieto, et verde alto cantai», toscannizzazione molto libera, e rispondente alla moda lirica del tempo, del latino «Carmina qui quondam studio florentie peregi». Il sonetto è costruito in forma argomentativa, certamente non piana nel dettato e, come in genere accade nei canzonieri petrarchisti, assume una funzione meta-testuale, di 'prologo' al libro di rime e insieme di approdo finale dell'itinerario poetico (Merry 1974; Erspamer 1987). La prima proposizione occupa l'intero spazio delle quartine e, attraverso una lunga ipotetica, sviluppa l'idea secondo la quale la poetessa, anche solo cantando, in giovane età, le 'fiamme' e gli 'ardori' provocati dal 'Sole' amato, avrebbe superato ogni altra donna, allo stesso modo in cui il suo amato aveva 'vinto' su ogni altro del suo genere. Il discorso prosegue nelle terzine: alle 'fiamme' e agli 'ardori' si sostituisce il concetto della 'virtù' cui la poetessa è stata spinta dall'amato e, ricorrendo al *topos* dell'*excusatio*, la medesima dichiara che canterà le 'vittorie' e le 'corone' di Amore, supremo vincitore (cfr. *commento* al verso 14). La celebrazione dell'oggetto poetico si misura non solo con una raffigurazione dell'altezza, metafora dell'eccellenza e dell'«eccezionalità» (Rabitti 1983: 117), ma anche con un complesso gioco di rispecchiamento, in virtù del quale la poetessa è il riflesso delle virtù dell'amato e, dunque, nell'atto di 'tradurre' in scrittura tale altezza, anche lei diviene poeticamente 'vincitrice' (sul poliptoto di 'vincere' nel testo cfr. anche Malpezzi Price 1989: 191). La fama, tuttavia, può giungere non tanto, o meglio, non solo, dall'amare, ma proprio dal non tacere l'amore (Russel 2000: 423), ovvero dal «mostrar [...] fuori» quello che le altre invece «celaron». Siamo pertanto molto lontani dal tono remissivo e doloroso dell'apertura proemiale delle *Amorose* di Vittoria Colonna, la quale pure costituisce un sottotesto che la Matraini riprende e ribalta in più punti. La marchesa di Pescara, infatti, non solo aveva sottolineato, con una sistematica *diminutio*, l'insufficienza del suo canto («Scrivo sol per isfogar l'interna doglia / [...] Giusta cagion a lamentar m'invaglia; / ch'io scemi la sua gloria assai mi dole; / per *altra* tromba e *più sagge* parole / convien c'ha morte il gran nome si toglia»), ma, per di più, lo aveva negato («Amaro lacrimar, *non dolce canto*»), constatando inoltre che l'unico 'vanto' possibile era quello del dolore smisurato e non certo quello della gloria poetica («foschi sospiri e non voce serena / di *stil* no ma di *duol* mi danno *vanto*»). Il tono dimesso, a tratti elegiaco, del modello colonniano scompare nel proemio della Matraini e, anzi, nel quadro appena tracciato, l'*excusatio* dell'ultima terzina va considerata come un espediente dissimulatorio, smentito dal tono generale del sonetto, totalmente imperniato sulla celebrazione iperbolica ed eroica dell'eccellenza dell'oggetto cantato e, di riflesso, del soggetto poetante (dello stesso avviso Pisacane 2006: 87-88; cfr. anche Ortu 2014: 139). Il sonetto si discosta inoltre dal proemio delle *Rime amorose* anche per lo schema metrico, di fatto ricalcato su *RVF* I, probabilmente percepito come modello rimico imprescindibile per l'esordio di un canzoniere (Afribo 2004: 212). La combinazione di terzine del testo

in questione, inoltre, era considerata ‘grave’, così come la fitta presenza delle vocali ‘a’ e ‘o’ e degli accenti ‘tardi’ (Afribo 2001: 79-94), tutti elementi che ritroviamo in questo sonetto.

- Se lieta in verde età sola cantai
dell’interne mie fiamme i cari ardori,
la virtù, la beltà, gli eccelsi onori
4 di quell’alto mio Sol che tanto amai,
- ben dovea tutte vincer l’altre assai,
in mostrar quel, ch’altre celaron, fuori,
poiché co’ suoi divini, almi splendori
8 vins’egli ogn’altro, ond’io sì chiara andai.
- Però, s’oltr’al comune affetto, sempre
mi fu questo a virtù di gloria sprone,
11 che sol d’alti pensier l’anima cinse,
- scusimi appo ciascun sì caste tempre,
l’infinite vittorie, e le corone
14 d’Amor, che ’l saggio, il santo, e ’l forte vinse.

Schema metrico: Sonetto, ABBA ABBA CDE CDE. Rime ricche tra i vv. 2 e 7; 10 e 13; rima povera tra i participi passati dei vv. 1, 4, 8 e dei vv. 11 e 14.

1 lieta [...] sola: in rime or dolci e or aspre *Vp* in verde età sola: e verde, chiara, alta *A*
2: de l’alma afflitta il cieco e fiero ardore *Vp* dell’interne [...] cari: d’amor sola, e de l’alma i
santi *A* 3: l’infinita virtù, l’eterno onore *Vp* eccelsi: eterni *AB*
4 quell’alto mio: quel mio vivo *Vp* 5: così, come a lui par non fu già mai *Vp* tutte vincer:
vincer tutte *A* 6 in: nel *A* 6-7: di beltà, cortesia, d’alto valore / atto a in-
fiammare ogni gelato core *Vp* 6 altre: esse *B* 7 divini: beati *A*
8: tutti gli altri devea vincer d’assai *Vp* 9: Ma appresso ognun scusimi quell’ardente *Vp*
s’oltr’: s’oltra *A* | s’oltre *B* 10: fiamma, che già tant’anni io porto in seno *Vp* questo:
questi *B* 11: ch’ognor mi fu a virtù di gloria sprone *Vp* d’alti: d’altri *B*
12-14: ché verrà tempo, che soavemente / forse cantando, alcun d’invidia ir pieno / farò tra mille
ornate altre persone *Vp* 14 che ’l saggio [...] ’l forte: ch’in terra e ’n Ciel tutt’altri *A*

1-14. *Se ... vinse*: ‘Se in giovane età avessi soltanto lietamente cantato i cari ardori delle mie fiamme interne, la virtù, la bellezza, gli onori eccelsi di quel mio Sole nobile che amai tanto, avrei certo dovuto superare tutte le altre, nel mostrare fuori ciò che esse celarono, poiché con i suoi splendori divini, egli superò ogni altro, così che anche io fui resa splendente [da lui]. Perciò, se oltre a un affetto ricambiato [o oltre ‘al comune sentire’], costui fu per me sempre un pungolo per la gloria, tanto che cinse l’anima solo di pensieri alti, mi scusino pres-

so tutti i versi così casti, le vittorie infinite e le corone d'Amore che vinse il saggio, il santo e il forte'.

1. *Se ... cantai*: nell'arco delle tre versioni a stampa che, com'è noto, si dipanano lungo un ampio intervallo temporale (1555-1597), la Matraini opera una progressiva personalizzazione della formula incipitaria del volgarizzamento varchiano della *Consolatione* di Boezio (1551), la quale è ripresa quasi alla lettera nella prima edizione (A I 1: «Se lieta e verde, chiara, alta cantai») e poi modificata, nella seconda e nella terza edizione, mediante l'anticipazione dell'aggettivo «sola», inizialmente presente nel secondo verso, e la sostituzione di quest'ultimo all'originario «alta», ispirato al modello varchiano. Per questa variante ha forse agito l'altro modello principale per il sonetto, ovvero il proemio delle *Rime amorose* di Vittoria Colonna, nella cui prima quartina si sviluppa il gioco paronomastico 'solo/sole/Sole', spinto fino alla rima equivoca *sole:Sole* («Scrivo *sol* per sfogar l'interna doglia / ch'al cor mandar le luci al mondo *sole*, / e non per giunger lume al mio bel *Sole*, / al chiaro spirito e a l'onorata spoglia»). A ciò va aggiunto che anche il dittico 'verde, chiara' dell'edizione '55, eco dello stesso proemio in versi del Varchi alla *Consolatione* di Boezio («Io, che già lieto e verde, alto cantai»), viene meno nelle due edizioni più tarde, laddove è sostituito da «verde età» (memore forse di P. Bembo, *Rime* CLXIV 1: «Se già ne l'età mia più verde e calda»), a voler rafforzare, probabilmente, l'idea di una presa di distanza dall'amore cantato in età giovanile e di cui sarebbero espressione le prime rime, ora rilette e rielaborate per il nuovo progetto, improntato a un più maturo distacco intellettuale. Per l'ipotetica dell'*incipit*, che prende avvio con il «se» e si «risolve» nella seconda quartina, si veda il proemio sannazariano, laddove compare anche un analogo riferimento alla giovane età (*Sonetti e canzoni* I 1-5, «Se quel soave stil, che dai prim'anni / [...] / Io sarei forse [...])»). Va notato a proposito che Grignani (*commento* a Morra 2000: 48) osserva la «singolare coincidenza d'impianto di certi dati formali del testo (epiteti, rima, ottativo)» con certa lirica femminile, nella fattispecie *Sacra Giunone, se i volgari amori* di Isabella Morra e *Sciogli le trecce d'oro e d'ogni intorno* di Veronica Gambara. Per il verbo al passato remoto che chiude il verso, inevitabile è il confronto con la dittologia che apre il proemio Bembiano (*Rime* I 1: «Piansi et cantai lo stratio et l'aspra guerra»): tale uso verbale sottolinea ora non la prefigurazione di un pentimento, come nel modello bembiano (Donnini, *commento* a Bembo 2008: 6), quanto piuttosto un distacco dal 'vivo' della vicenda amorosa e una sua rielaborazione in chiave edificante e intellettuale, la «stilizzata rappresentazione di un processo conoscitivo, piuttosto che di una "educazione sentimentale"» (Rabitti 1983: 118).

2. *dell'interne ... ardori*: cfr. V. Colonna, *RA* XII 6-7: «[...] di santi ardori / s'infiamar l'alme [...]». Nell'edizione A il verso differiva totalmente: «d'amor sola, e de l'alma i santi ardori»; a eccezione di 'sola', che confluisce nel primo verso, tutta la restante parte viene casata e i «santi ardori» divengono semplicemente «cari». Come nota anche Ortu: «l'ardore di segno negativo ("cieco e fiero") diviene plurale e metafisico ("santi ardori")», per poi assumere una connotazione affettuosa e umana («cari ardori»). L'"alma afflitta" scompare lasciando il posto alle "interne mie fiamme" dal significato più concreto» (Ortu 2014: 139). Le varianti relative agli aggettivi tra la prima e le successive due edizioni, in questo caso, esplicitano le due direzioni essenziali del processo revisionale dell'autrice; la prima è infatti dettata dalla volontà di sostituire con un lessico encomiastico e astratto espressioni più strettamente connotanti la passione amorosa; la seconda è invece mirata a eliminare con l'uso di termini più generici il lessico religioso precedentemente usato per descrivere la passione terrena.

3. *eccelsi onori*: l'edizione A delle *Rime* riporta la variante «eterni», la quale è stata sostituita, come in altri casi, con «eccelsi», a partire dalla seconda edizione (cfr. sul tema l'*introduzione* a XXXVIII e i rimandi ivi). La ragione va forse ricondotta alla percezione di

‘eterno’ come aggettivo di marcata accezione religiosa, e infatti molto diffuso negli scritti filosofico-devozionali della poetessa. Una seconda spiegazione, altrettanto plausibile, sarebbe da ricercare nel contesto, in cui il ritratto dell’amato viene costruito mediante l’enfasi su tutto quanto ne possa esplicitare l’altezza e la nobile magnificenza (‘Alto’, ‘Almi splendori’, ‘Alti pensier’), e in cui l’aggettivo ‘eccelso’ risulterebbe più pertinente.

4. *alto mio Sol*: cfr. RVF CLXXXVIII 1: «Almo Sol, quella fronde ch’io sola amo». Questo appellativo riservato all’amato si ripete letteralmente nel sonetto I 4 e VI, di cui costituisce l’*incipit* («Alto mio Sol, se l’anima beata»). Una forma analoga di anastrofe aggettivale, fatta salva la presenza di «almo» invece di «alto», è in G. Stampa, *Rime* CCXLV 44: «almo mio sole, ed a me notte oscura». Il possessivo suggerisce, secondo Ortu (2014: 138), la «mediazione dello sguardo di lei», che in effetti prevale, come soggetto enunciante, in quest’ultima edizione a stampa.

5. *ben ... assai*: il verbo «vincer» esprime l’idea un superamento intellettuale e artistico ottenuto mediante la scrittura poetica. Si confronti il verso con G. Stampa, *Rime* CCLXXVI 1: «Ben posso gir de l’altre donne in cima». Da un confronto con Vp (cfr. *apparato*), v. 8, si nota come il precedente riferimento all’amato, vincitore ‘sugli altri’, ora posto al v. 8, si allinea ora a quello alla poetessa, vincitrice sulle ‘altre’ donne. Il poliptoto *vincer/vinse* della quartina (vv. 5 e 8) si prolunga, a distanza, nel verbo che chiude il sonetto (v. 14).

6. *in ... fuori*: il verso è costruito con un iperbato, figura retorica pervasiva nella lirica matrainiana.

7. *divini, almi splendori*: l’aggettivo ‘almo’ riferito al Sole-amato è molto frequente nel canzoniere matrainiano (cfr. II 14; XIV 1; XIV 13-14; LXXIX 8) nella sua accezione di ‘nobile’, ‘grande’, ‘mirabile’, ‘divino’, estensione del significato primario indicante ‘ciò che infonde vitalità, che dà nutrimento, energia’ (GDLI), più che semplicemente ‘mirabile, straordinario’ (Bianchi 2003: 73); tutto il secondo emistichio si ripete in maniera identica in B X 11: «si bea ne’ suoi divini, almi splendori».

8. *ond’io ... andai*: il significato di ‘onde’ risulta piuttosto ambiguo, anche per la costruzione *ad sensum* del contesto sintattico; se gli si attribuisse la funzione avverbiale di moto a luogo l’interpretazione sarebbe ‘al quale io andai così chiara, splendente’; considerando, invece, il suo valore causale, la parafrasi sarebbe ‘tanto che io andai/fui così chiara’. A propendere per quest’ultima ipotesi ci induce la prima terzina, in cui, secondo un medesimo meccanismo di rispecchiamento, si esplicitano gli effetti positivi delle virtù dell’amato sulla poetessa.

9. *però*: ‘perciò, così’ (Bianchi 2003: 73).

9. *comun affetto*: affetto reciproco, ricambiato, per cui cfr. XLVIII 9-10 e *commento* ivi, oppure, forse, ‘affetto comune’, ‘comune sentire’, con riferimento alla relazione eccezionale che appunto il testo inscena, o, ancora, come ‘effetto’, in base a una sovrapposizione non inusuale dei due lemmi, e dunque in tal caso, analogamente, si inscenerebbe un amore dal non ‘comune effetto’, ovvero quello di essere da sprone alla virtù dell’Amante. Cfr. VIII 8 e *commento* ivi.

10. *mi fu ... sprone*: ‘fu per me sprone [ovvero ‘pungolo’] di gloria alla virtù’, in cui «questo» si riferisce all’amato, cfr. XXVII 1: «Quel sì dolce di gloria ardente sprone» e XLVI 1: «O caro a me di gloria ardente sprone» ma anche A XLIX 156 «non ne fuss’a virtù di gloria sprone?». Nell’espressione riecheggia la visione neoplatonica dell’amore connessa a un umanistico trionfo della fama, come Dionisotti ricorda per le *Stanze* bembiane (Bembo 1960: 659). Per le implicazioni morali della metafora si veda inoltre il *commento* a XIV 57-58.

12. *tempre*: ‘accordi’, o, secondo Bianchi, ‘maniere’ (2003: 73). L’aspetto musicale è importante nel canzoniere della poetessa e non apparirebbe limitato al contesto di questo sonetto. La Matraini, infatti, si diletta a comporre musica, che percepiva in stretta connessione con l’ispirazione poetica, così come lascia intendere in una lettera a Cesare Coccapani: «vi mando ancora un altro sonetto fatto di capriccio mentre suonavo il mio mal capitato liuto» (*Carteggio Matraini-Coccapani*: 83).

12-13. *scusimi ... corone*: il passo riprende chiaramente il sonetto proemiale di Vittoria Colonna, cfr. *RA* I 9-10: «La pura fe’, l’ardor, l’intensa pena / mi scusi appo ciascun [...]». La concordanza *ad sensum*, oltre ad essere in questo caso una risultante della ripresa del modello (Rabitti 1989: CXVII), costituisce una cifra stilistica tipica della poesia della Matraini. Il verbo «scusimi» sarà da intendere come ‘mi scusino’ (Bianchi 2003: 73). Rabitti ipotizza qui la possibilità di «un uso dilatato dello zeugma» (1989: CXVI).

14. *d’Amor ... vinse*: la nuova versione risulta totalmente mutata rispetto alla prima edizione, in cui si aveva «d’Amor, ch’in terra e ’n Ciel tutt’altri vinse». Ortu interpreta il verso come una vittoria d’Amore su «filosofia, religione e potere militare» (Ortu 2014: 139), spiegazione che troverebbe un proprio conforto nel *Tr. Cupidinis* e che risulterebbe in linea con la variante precedente del verso (cfr. *apparato*). Il contesto sembra inoltre lasciare aperta, ambigualmente, anche una seconda spiegazione, in base alla quale le «corone d’Amor» potrebbero rappresentare dei segni tangibili della vittoria dell’amato, che in tal caso sarebbe da considerarsi come franto in un soggetto triplice («[...] ’l saggio, il santo, e ’l forte vinse»), replicando così un concetto già esplicitamente espresso al v. 8 («vins’egli ogn’altro [...]») e, indubbiamente, *leit motiv* del sonetto (il verbo «vinse» che chiude il testo al v. 14 è infatti l’ultimo di una serie, cfr. *commento* al v. 5 e *introduzione* al sonetto).

Il sonetto inscena il primo incontro della poetessa con l'amato, simboleggiato dall'allineamento planetario che si verifica nel giorno dell'equinozio d'autunno. La storia testuale del sonetto è degna di particolare attenzione, poiché si tratta di una delle composizioni che hanno subito una delle metamorfosi più radicali. Dopo la prima quartina, unica parte che resta invariata in tutte le edizioni, in A si leggeva tutt'altra versione (cfr. *apparato*). Come afferma Rabitti a proposito: «la redazione di C muta completamente la prospettiva del componimento, che si sposta dal soggetto Amante all'oggetto amato, unico protagonista di questo iniziale trionfo; ma soprattutto è significativo il passaggio da una generale lode, riferita in gran parte alla dolcezza del dialogo ("l'armonia dolce e gli accenti") nella quale l'epiteto 'sole' suona puramente convenzionale, alla precisa costruzione della similitudine Amato-sole sulla quale è imperniato C 2 e che dà il *la* allo sdipanarsi del sistema metaforico» (Rabitti 1983: 127). Va aggiunto a ciò che quello messo in atto non è un semplice trionfo del sole, ma il trionfo dell'Amato-Sole, e dunque del sole metaforico sul sole reale. Il sonetto, che in A occupava la sesta posizione, passa ad essere al secondo posto, dunque in una posizione di strategica preminenza. Elemento interessante è la scomparsa degli 'angeli', percepiti come terze figure estranee rispetto al 'binomio' planetario ora costruito. A mutare, infine, è anche il linguaggio, ancora vicino ai toni della lirica dell'incontro dei *RVF* nell'edizione A, con la benedizione del tempo fortunato, e invece caratterizzato da una maggiore 'autonomia' di temi e motivi in quest'ultima edizione. Il testo mette in scena il momento del primo incontro ancorandolo a un punto preciso della *revolutio* del sole e della terra, quasi a voler offrire fin da subito delle coordinate spazio-temporali dell'avvenimento, una sorta di 'oroscopo', di fotografia planetaria del momento cardine del canzoniere: siamo al giorno del secondo equinozio, e il sole proietta perpendicolarmente i suoi raggi sulla terra. Al sole 'fisico' verrà presto a sostituirsi un «altro Sol» superiore al primo e che il «mondo onora» (v. 6), ovvero l'amato. Con tali premesse, il componimento ordisce la trama principale di un tessuto metaforico che si estenderà in molti dei testi della prima parte canzoniere, non lasciando quasi nessuno spazio ai soggetti 'empirici', la poetessa e l'amato, i quali saranno rappresentati, rispettivamente, da una 'stella' – o dalla la terra/luna – e dal sole. In questo caso le fonti petrarchesche di *RVF* LXI e, probabilmente per il medesimo motivo della 'benedizione' del tempo e del luogo dell'innamoramento, *RVF* XIII, si fondono in una prospettiva del tutto nuova, la quale si pone alla base di un componimento che può essere definito il 'primo' del canzoniere. Se il proemio, infatti, mette in atto un dialogo con il pubblico ed ha una funzione di 'presentazione' extradiegetica, questo secondo testo assume un valore per certi versi 'fondativo' della 'storia' e interno alla diegesi del canzoniere (in generale sul tema cfr. Erspamer 1987), poiché non solo definisce temporalmente l'evento, ma inaugura e stabilisce un paradigma essenziale dell'intera raccolta, ovvero l'opposizione metaforica 'Sole-Luna'. I riferimenti astrologici che il sonetto inscena sembrano riagganciarsi alla lettera iniziale, costruita come un autocommento in forma epistolare al sonetto *Ritorna, alma del Ciel Candida Luna* e destinato a Cangenna Lipomeni (lettera 1); qui la poetessa, autoraffiguratasi in Latona-Luna, dichiara all'amica il proprio intento di allontanarsi dalle cose terrene, impersonate dalla figura di Endimione, per volgere il suo sguardo al 'divino sole'

Eccovi, cara compagna, il sonetto da voi alla vostra Latona con tanta istanza adimandato, nel quale intenderete come ella persuade se stessa a lasciare il vano amore delle cose terrene e mortali, e volgersi alle celesti e divine contempezioni [...] «Ritorna, alma del Ciel candida Luna / al primo giro tuo lucente e bella». Volendo per ciò dire: «Ritorna, o anima mia, dopo l'aver tenuto un tempo la luce dell'intelletto volta verso le cose basse e terrene, a rimirar con quella infinita bellezza del sommo divino Sole»; e seguitando la metafora, ovvero similitudine, presa, soggiunge che, sì come essa Luna è stella del primo e più basso giro di tutte le celesti sfere, così l'anima nostra è stella chiarissima del primo e più sublime giro di tutti i cieli [...] ond'ella debe a quello rivolgersi [...] per contemplare il sommo e divino Sole che quivi splende.

Sulla base delle informazioni storiche in nostro possesso, l'evento descritto in questo sonetto potrebbe alludere ad un importante momento della vita lucchese, ovvero quello della processione che avveniva il 13 settembre, giorno della vigilia della festa di Santa Croce, la principale solennità legata al culto della sacra effigie, il 'Volto Santo', speciale oggetto di venerazione religiosa della città fin dal XIV secolo (Berengo 1999: 359-60) e destinato ad avere una lunga fortuna, come dimostra l'opera che Busdraghi darà alle stampe nel 1582, di fatto un volgarizzamento di un manoscritto latino (Ciuffarini 1582). Alla processione era obbligatoria la presenza di tutti i cittadini dai quattordici ai settanta anni e per gli assenti erano previste pene pecuniarie che includevano perfino nel pignoramento dei beni. La ricorrenza era un momento fondamentale non solo della vita religiosa, ma anche di quella politica della città, in quanto in essa magistrature e clero rimarcavano i reciproci rapporti di gerarchia e potere (Adorni Braccesi 1994: 27-28). Interessante è che l'equinozio d'autunno cadesse in un periodo vicino a quello in cui avevano luogo dei culti religiosi fondamentali della vita cittadina, tanto da non rendere improbabile una simbolica connessione tra l'evento 'personale' dell'incontro della Matraini con l'amato e quello 'pubblico' e sacro della processione della Santa Croce. Questa sovrapposizione avrebbe inoltre la peculiarità di richiamare un parallelo fondamentale, ovvero *RVF* III, *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, che analogamente si pone in apertura del macrotesto e fa coincidere il primo incontro con Laura con il giorno della Passione di Cristo.

4 Con giusta meta il sol librava intorno
al secondo equinozio, e 'l tempo e l'ora
già dell'ugual balance uscivan fora
per fare al novo di lieto ritorno,

8 quand'Amor, di sue grazie immense adorno,
altro Sol di beltà che 'l mondo onora
mostrommi, e di virtù, ch'ad ora ad ora
fa dentro a l'alma un bel perpetuo giorno.

11 Questi, non come il sol mai basso o torto
fa 'l suo viaggio entro la quarta sfera
per produrre o nodrir cose terrene,

ma dritto ed alto, con pensiero accorto
di fare in Cielo eterna primavera,
14 con l'alme e chiare sue luce serene.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CDE. Rime ricche tra i vv. 1, 4; 11, 14; rima identica tra i vv. 2, 7; rime inclusive tra i vv. 2, 3, 6, 7.

2 al: dal *A* 3 dell'ugual [...] uscivan: da l'ugual [...] uscivon *A* fora: fuora *AB*
4 novo: nuovo *A* 4 fare al: far al *AB* 5 di sue grazie immense adorno: diemmi assalto,
e a bel soggiorno *A* 6: destòmi a contemplar l'ardente aurora *A* 7 mostrommi, e di
virtù ch': ch'in me gloria e virtute *A* 8. fa: crea *A* un bel: ed un *A* 9-14: Po-
scia, cantando col mio vivo Sole, / fu tanta l'armonia dolce e gli accenti / che si bearon l'alme e le
parole. / Sian benedetti i primi alti concenti / che mi feron sentir quel che là suole / l'alma, su in
Ciel, fra gli angeli contenti *A* 11 o: e *B* 12 pensiero: pensier *B*

1-8. *Con ... giorno*: 'Il sole si collocava, seguendo il suo corso regolare, intorno al secondo equinozio, e dai pianeti allineati uscivano fuori il tempo e l'ora, prima di fare lieto ritorno nel giorno successivo. Quando Amore, adorno delle sue immense grazie, mi mostrò un altro Sole di bellezza e di virtù che a poco a poco porta nell'anima un giorno bello [e] perpetuo'. Nelle quartine riecheggia un sonetto di V. Colonna (*RA* LVII), anch'esso celebrativo, sebbene incentrato sull'anniversario della morte dell'amato.

1-4. *Con ... ritorno*: perifrasi astronomica analoga indicante l'ora dell'innamoramento, ovvero l'alba, dell'equinozio di settembre, si riscontra anche in L. Borra, *Amorose rime* XLVI 1-4: «Era ne la stagion che 'n Libra 'l sole / si fa col giorno a la sorella pare, / quando d'Amor il periglioso mare / solcai com'huomo che temer non suole» (Gigliucci 2000: 717).

1. *Con giusta meta*: con percorso regolare, proprio della rotazione del sole.

1. *librava*: 'si teneva sospeso e ruotava nell'aria' (Rabitti 1989: 312). Il verbo, solitamente riferito all'azione del pesare, e dunque in connessione con la bilancia (cfr. *RVF* CXCVIII 8: «volte, in frale bilancia appende et libra», e V. Colonna, *RSD* IV 1-2: «Quando con la bilancia eterna e vera / piacque al giusto Signor librare 'l mondo»), risulta, nel canzoniere C, riferito alla sospensione dei pianeti, come in CCCLVI 42, «librar con giusta lance» e, in una analoga forma perifrastica, in XXII 59-60 («[...] e 'l lucido pianeta / torni alla libra sua con giusta meta»). Questa particolare accezione del verbo può essere considerata un *hapax* semantico, tanto che già nell'edizione Rabitti trova un posto tra le voci significative del *glossario* (Rabitti 1989: 312).

2. *secondo equinozio*: cfr. Petrarca, *Tr. Cupidinis* IV 130-131: «Era ne la stagion che l'equinotio / fa vincitore il giorno, e Progne riede», dal quale si noti anche la ripresa dell'imperfetto narrativo. Per 'secondo equinozio' si intende quello d'autunno, in cui il sole attraversa l'equatore. Nella tradizione astrologica, così come sintetizzato nel capitolo *Sulla terra e il cielo*, parte delle sue lezioni sul Paradiso dantesco, Benedetto Varchi (1858: 435) ricorda che i due equinozi erano detti, rispettivamente 'dell'ariete' e 'della libra'. In questo caso, l'equinozio della 'libra' risulta inserito in un gioco di verbi e referenti ('librar', 'bilance') che potrebbero indirettamente rievocare questo aspetto astrologico.

2. *e 'l tempo e l'ora*: il sintagma è frequente in Petrarca nei sonetti d'anniversario, cfr. *RVF* LXI 2: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto» e *RVF* XIII 5, «l' benedico il loco e 'l tempo et l'ora», ma anche LXXXV 5.

3. *ugual bilance*: cfr. Dante, *Conv.* III vi 3: «L'altro modo si è che, faccendo del dì e della notte ventiquattr'ore, tal volta ha lo die le quindici ore e la notte le nove; tal volta ha la notte le sedici e lo die le otto, secondo che cresce e menoma lo die e la notte: e chiamansi ore equali. E nello equinozio sempre queste e quelle che temporali si chiamano sono una cosa: però che, essendo lo di eguale della notte, conviene così avvenire». Le 'bilance uguali' indicano in questo caso l'allineamento dei pianeti che rende uguali le due parti del giorno, così come appunto si verifica nell'equinozio.

3-4. *uscivan fora ... ritorno*: l'equinozio è descritto nel momento in cui volge al termine; le due parti del giorno stavano 'uscendo' dalle due 'bilance uguali', ovvero dai due pianeti in posizione di allineamento, prima di fare ritorno il giorno successivo. La forma «uscivan» risulta una correzione del precedente «uscivon» (cfr. *apparato*) del primo canzoniere, attestante un fenomeno diffuso al tempo, ossia la desinenza *-ono* della terza persona plurale dell'imperfetto indicativo dei verbi di prima classe, caratteristico del fiorentino antico ma attestato anche in una serie di testi di area senese, volterrana e pisana (cfr. Rohlfs 1968: 287 e Manni 1979: 144-146). La desinenza verbale si presenta però emendata nell'edizione integrale che le rime di A ebbero all'interno dell'antologia curata da Ludovico Dolce (*Rime* 1556a). Con molta probabilità, come ha già evidenziato Rabitti, la correzione sarà da attribuirsi allo stesso curatore e si inserirebbe in una linea di interventi che rivelerebbero la «preoccupazione di ridurre al minimo le eccezioni al canone bembesco» (Rabitti 1989: LVII), anche se non è da escludere un diretto intervento correttivo della poetessa sulle rime di A, uscite tre mesi prima della ristampa nell'antologia veneziana, dal momento che anche nelle successive edizioni del testo (B e C), rispettivamente lucchese e veneziana, il verbo si presenterà nella forma emendata. La forma «fora», inoltre, al v. 3, differisce dalle precedenti versioni del sonetto, in cui si presentava con dittongo, in analogia con un uso frequente nel fiorentino quattrocentesco e ancora più antico nel pisano (cfr. Manni 1979: 168 e Castellani 1963-64: 130). In quest'ultima edizione delle rime, come vediamo, prevale la versione non dittongata dell'avverbio (forse anche per allineamento alla forma «novo» del v. 4), che, qualora non si trattasse di una mera correzione tipografica, risulterebbe in linea con i dettami del Bembo, il quale nelle *Prose della volgar lingua* (III lxviii), segnalava quest'ultima forma come più confacente all'uso poetico (Bembo 1960: 291).

5-8. *quand'Amor ... giorno*: nello stesso momento in cui il giorno dell'equinozio giunge al termine, Amore mostra all'amante (si noti l'iperbato del verbo al v. 7) un 'altro Sole' di bellezza e di virtù, ossia l'amato, il quale, a differenza del sole fisico, illumina l'anima di luce perpetua. Si veda l'intero sonetto di P. Bembo, *Rime* XXXIV, *Mostrommi Amor da l'una parte, ov'era* e B. Varchi, *Rime* I CCLIX 5-6: «Quivi mostrommi Amor sotto un bel verde / Tal virtute e bontà, grazie si conte».

7. *ad ora ad ora*: in maniera 'rituale' (cfr. *RVF* XIII 1: «Quando fra l'altre donne ad ora ad ora» e Bettarini *commento* a Petrarca 2005: 59), ma anche intermittente e quindi discontinua (cfr. *Inf.* XV 84: «di voi quando nel mondo ad ora ad ora», cfr. Chiavacci Leonardi, *commento* a Alighieri 1997 I: 469), in accordo con l'alternarsi del giorno e della notte.

9-11. *Questi ... terrene*: 'questo non compie il suo viaggio entro la quarta sfera, per generare o nutrire le cose terrene, come fa il sole, ma dritto e in alto [fa il suo viaggio] con pensiero avveduto, esperto nel fare nel Cielo eterna Primavera, con le sue luci divine, luminose e serene'. Continua il raffronto tra l'amato-Sole e il sole 'reale', il quale compie la sua rotazione entro la quarta sfera, quella delle cose materiali, cfr. *Par.* X 28-30: «Lo ministro maggior

de la natura, / che del valor del ciel lo mondo imprenta / e col suo lume il tempo ne misura», laddove per 'natura' si intende l'attività generatrice e conservatrice della vita, così come in *Par.* XXII 116: «[...] padre d'ogne mortal vita» (cfr. Chiavacci Leonardi, *commento* a Alighieri 1997 III: 279); cfr. anche Dante, *Conv.* III xii 8: «Lo sole tutte le cose col suo calore vivifica».

12-14. *ma dritto ... serene*: per il v. 12 cfr. *RVF* CCLXXXVI 9: «lr dritto, alto, m'insegna [...]». Al contrario del sole astrologico, soggetto all'intermittenza del tempo e al nutrimento delle cose terrene, l'Amato-Sole appartiene essenzialmente alla sfera dell'Empireo e genera, parallelamente, una primavera eterna (in accordo con il «perpetuo giorno» del v. 8).

14. *luce serene*: la forma rientra tra i femminili plurali della seconda classe in *-e*, fenomeno non raro in Petrarca e presente con più occorrenze nella poesia matrainiana (1989: CX-CXI). L'ipotesi di un possibile errore di ripetizione dovuto all'influsso della *-e* finale dell'aggettivo corrispondente, avanzata da Rabitti, coincide, di fatto, con l'origine stessa del fenomeno nei testi settentrionali e toscani antichi (Rohlf 1968: 32-34; Ghinassi 1957: 26 e Manni 1979: 126). Come afferma Mengaldo (1963:104), anche il condizionamento della rima deve aver favorito il proliferare di questa forma del plurale. Inoltre, la frequenza di questo elemento linguistico nel canzoniere matrainiano indurrebbe a pensare che il fenomeno non sia semplicemente frutto di una ripetizione meccanica 'isolata', ma specchio di un *usus* generale, tipico dell'antico toscano ed evidenziato come tratto caratteristico del dialetto lucchese (cfr. Pieri 1890-92: 162 e Salvioni 1902-5: 416). Così come nella tradizione letteraria (Ghinassi 1957: 26), anche nel canzoniere matrainiano il fenomeno si presenta con delle oscillazioni: se ne ha un'occorrenza nel primo canzoniere (A IX 17, «vostre lode»), dove però si ritrova anche la forma «luci serene e fide» (A X 10); lo stesso, ancora, accade nelle edizioni B e C (B XXX 1 «[...] luce [...] fidate e care»; C XXX 1: «[...] luci [...] fidate e care»; C VIII 4: «lode belle e rare»; C XII 6, «luce intente»), laddove sembra però prevalere la forma caratterizzata come 'locale', in controtendenza rispetto ai modelli coevi della poetessa (cfr. G. Stampa, *Rime* CXLVIII 7: «Ei vince il sol con sue luci serene»), ma in accordo con le forme quattrocentesche toscane (cfr. B. Giambullari, *Lamento d'amore* XXXV 12: «privato delle luce alte e serene») e con le stesse rime bembiane, in cui il plurale «lode» è diffusissimo ma il fenomeno non ricorre, di contro, per la forma «luce» (cfr. Bembo, *Rime* XL 11: «e del gran padre tuo le lode ascolta»; L 2: «tanti al vento sospiri e lode spargo»; CXXVII 11: «spento tessete eterne lode e prime»; LXXII 6: «queste due luci desiose in lei»; CVI 3: «tenete pur le luci in sé raccolte»).

Il sonetto, presente nella prima edizione, ma eliminato nella seconda, è stato poi recuperato in quest'ultima versione a stampa. Nella prima parte è ripreso un motivo petrarchesco (*RVF* II) e bembiano (*Rime* II), posto in entrambi i casi agli esordi del canzoniere, in cui il poeta rimarca *a posteriori* l'ineluttabilità dell'innamoramento, dal momento che ogni tentativo di proteggersene si è rivelato vano. Tale aspetto è retoricamente messo in risalto da un uso reiterato del lessico della 'pesca' e della 'schiavitù' amorosa, attraverso un repertorio di metafore connesse a queste idee-guida ('nodi', 'sciolto' e, soprattutto, 'reti amorose', sintagma che ricorre due volte nel giro di quattro versi), in parte rimodulate sulla base delle letture in senso devozionale offerte dalla lirica di Vittoria Colonna, in cui l'immagine dei 'chiodi', in particolare, ricorre frequentemente, mettendo in campo una continua oscillazione tra la connotazione amorosa e quella cristologica, forse anche per influenza della letteratura salmistica che contempla questo tipo di immagini, come già è stato rilevato anche per Petrarca (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1220). Nella seconda parte, invece, il sonetto pare combinare la lode delle 'bellezze' di *RVF* CCXIII e Bembo, *Rime* V (la rima *destina:divina* è comune ai tre componimenti) e si sofferma a decantare le bellezze fisiche e le qualità interiori dell'amato, così come accade nei due modelli evidenziati. A differenza del canone bembiano, ricalcante sia la *tòpica* della *descriptio mulieris* (i capelli, gli occhi, la bocca e le mani) e corrispondente al cosiddetto 'canone breve' (Pozzi 1979; 1984), sia le doti 'immateriali' (la leggiadria, il bel canto, il senno, il riso), la Matraini si sofferma principalmente sulla sfera dell'anima e dell'intelletto. Un semplice e sintetico riferimento all'«angelica beltà» racchiude e, insieme, elude, l'omaggio alle 'bellezze' fisiche proprio della tradizione, quasi a voler testimoniare che il reale motivo dell'innamoramento non è certamente rappresentato dalle doti fisiche, quanto, piuttosto, da quelle intellettuali e morali dell'amato (v. 11). I particolari del corpo, parte imprescindibile del canone descrittivo in uso nella lirica del tempo, vengono così racchiusi nella sintetica etichetta di «bel manto», sintagma ricorrente nella *descriptio figurae* dell'uomo propria della lirica femminile del Cinquecento, in cui «la somatica [...] appare sempre svalutata di ogni finalità realistica, sempre sovraccaricata di valori simbolici. Emerge soprattutto una bellezza di apparato, rappresentativa di virtù morali e sociali» (Borsetto 1983: 201-202). Sulla rilettura della Matraini dell'elogio delle 'bellezze' incidono pertanto due diversi fattori: da una parte la tendenza, appena vista, a porre l'accento sulle doti 'spirituali' della bellezza maschile, cifra della lirica femminile del tempo, dall'altra la prevalenza del modello petrarchesco su quello bembiano, dal momento che nel primo caso le doti spirituali e intellettuali di Laura hanno una netta preminenza sul dato fisico («rara virtù, non già d'umana gente / sotto biondi capei canuta mente / e 'n humil donna alta beltà divina / [...] / col dir pien d'intellecti dolci et alti»). Il sonetto presenta un'anomalia metrica, consistente in una rima imperfetta (*pieno:pena*), già segnalata da Rabitti (1989: CXXII), da ricondursi con molta probabilità a un *usus* piuttosto diffuso per il sonetto che dalle origini si protrae fino al Cinquecento (Biadene 1888; Santagata 1984; Trovato 1987).

Mentre che 'l cor da gli amorosi nodi

- 4 pensava di tener sempre mai sciolto,
 e d'ostinata voglia un gelo accolto
 gli avea d'intorno con più saldi chiodi,
- 8 dolce mio foco, con sì cari modi,
 ne l'amorose vostre reti involto
 fu, ch'ogni schermo finalmente tolto
 gli avete, e par che del suo mal si godi.
- 11 Fur le reti amorose il dolce canto
 di celeste armonia sempre mai pieno,
 il parlar saggio, e la virtù divina,
- 14 l'angelica beltà, che 'n sì bel manto
 d'altr'anima nel mond'uom vide a pena:
 così si segue quanto il Ciel destina.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CD'E.

2 mai sciolto: disciolto 4 gli avea: l'avea 11 il: <e> 'l
12 che 'n sì: ch'in sì 13 mond': mondo

1-8. *Mentre ... godi*: 'mentre pensavo di tenere il cuore sciolto dai nodi amorosi e avevo raccolto intorno a esso un gelo di volontà ferma con chiodi molto saldi, oh, mio dolce fuoco, con modi così cari, esso fu avvilluppato nelle vostre reti amorose poiché lo avete privato di qualunque schermo e sembra che il suo male gli piaccia'. Per il v. 1 cfr. *RVF* CCCIV 1 «Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi» e per le due quartine si veda V. Colonna, *SI* LXXXIX, in cui ricorrono le parole-rima '*godi:nodi:chiodi:modi*' e *SI* XCV 1-8 in cui ricorre, al v. 7, il sintagma «saldi chiodi»: «Padre nostro e del Ciel, con quanto amore, / con quanta grazia e in quanti vari modi / dal mondo e da se stesso l'uomo snodi / acciò libero a Te rivolga il core! / Rivolto, poi di puro interno ardore / l'accendi, e leghi con possenti nodi; / indi lo fermi con sì saldi chiodi / ch'ogni aspra morte li par dolce onore»; per il v. 4 cfr. LXVI 12. Si veda inoltre T. Tasso, *Rime* LXIX 10-11: «e 'l suo rossore il riso, e 'n dolci modi / era stretto il mio cor d'ardenti nodi».

2. *sempre mai*: forma rafforzativa di 'sempre' (cfr. ad esempio B. Tasso, *Rime* V, CLXIII 4: «Per star mai sempre chiuso in occidente»), la quale ricorre nuovamente al v. 10, «d'armonia sempre mai pieno», richiamando a distanza il venir meno dell'intenzione iniziale della poetessa e opponendo quindi il proposito di tenere il cuore «sempre mai sciolto» all'irresistibilità di un canto «sempre mai pieno» di armonia che, congiuntamente alle altre virtù, ha avuto invece come effetto l'innamoramento.

1-4 *Mentre ... chiodi*: per il tema dell'ineluttabilità dell'innamoramento (nonostante gli schermi dell'innamorato, simboleggiati dal 'gelo'), l'uso del lessico della 'pesca amorosa' e la metafora della 'schiavitù' d'amore, come accennato nell'introduzione, il modello principale è P. Bembo, *Rime* II: «Io, che vago e sciolto avea pensato / viver quest'anni, e sí di ghiaccio armarme, / che fiamma non potesse omai scaldarme, / avampo tutto e son preso e legato. [...] Nacque ne l'alma un fero ardore / che la consuma, et bella mano avinse / catene al collo

adamantine et salde. / Tal per te sono; et non men' pento, Amore / pur che tu lei, che si m'accese e strinse, / qualche poco, Signor, leghi e riscalde». Lo stesso motivo, sempre in posizione iniziale del canzoniere, è anche in G. Giraldis Cinzio, *Le fiamme* III 1: «Sciolto ben mi credei vivere, Amore».

3. *d'ostinata voglia*: cfr. *RVF* CCCLX 42: «né cangiar posso l'ostinata voglia».

3. *accolto*: 'raccolto' (cfr. anche LXXXIII 3).

5. *dolce mio foco*: *RVF* CCIII 12: «ch'i' veggio nel penser, dolce mio foco» e A LIX 74. Sul tema ossimorico, anche in connessione alla metafora della prigionia amorosa, come in questo caso, cfr. Gigliucci (2004: 133).

5. *foco*: si tratta della variante popolare, non dittongata, tipica del toscano popolare che la poetessa predilige alla variante dittongata, presente un'unica volta in A XLV 11. È interessante che questa forma, tuttavia minoritaria, scompaia nelle edizioni più tarde a favore dell'uso esclusivo di quella non dittongata (sulla questione cfr. il *commento* a II 3).

6. *amorse ... reti*: cfr. Luigi Borra, *Rime* V 71: «Que' be' crin d'oro, anzi amorse reti». Il sintagma, invertito, ritorna al verso 9.

6-7. *involto ... avete*: la metafora dell'intrappolamento di amore trova una particolare enfiarsi nel doppio *enjambement*, congiunto a un iperbato dei verbi principali («involto / fu [...] tolto / gli avete»).

8. *e ... godi*: cfr. N. Da Correggio, *Rime* LXV 8 «dolce è 'l consumar, ch'el par ch'io godi», sonetto in cui compaiono le medesime parole-rima (*godi:chiodi:nodi:modi*), e G. Della Casa, *Rime* XXXVIII 11 «pur de l'incendio altrui par che si goda». Per la forma verbale si veda XV 14 e *commento* ivi.

9-10. *Fur ... pieno*: cfr. P. Bembo, *Rime* V 9 «cantar che sembra d'armonia divina» e *RVF* CCXIII 5-6: «leggiadria singulare et pellegrina, / e 'l cantar che ne l'anima si sente». Per «reti amorse» cfr. il v. 9.

9-14. *Fur ... destina*: 'Le reti amorse furono il canto dolce, sempre pieno di armonia celeste, il parlare saggio, la virtù divina e la bellezza angelica racchiuse in un corpo così bello che nel mondo a stento se ne sono visti di altre anime: così si segue ciò che il Cielo ha stabilito'.

10. *sempre mai pieno*: si veda il *commento* al v. 2.

11. *il parlar ... divina*: cfr. *RVF* CCXIII 2-4 «rara virtù [...] / [...] canuta mente» e P. Bembo, *Rime* V 10 «senno maturo [...]».

12. *bel manto*: cfr. *RVF* CCCXIII 8: «lei ch'avolto l'avea nel suo bel manto» e Bembo, *Rime* CIV 1-4: «Molza, che fa la donna tua, che tanto / ti piacque oltra misura? e fu ben degno, / poi che si chiaro e si felice ingegno / veste di sì leggiadro e sì bel manto». Il sintagma è generalmente usato per indicare il corpo, così come il più comune 'velo' (cfr. Ponsiglione 2004). L'uso frequente fattone dalla Matraini (A XLI 6; A LXXV 8; LVIII 7; C LXVIII 12), così come da Vittoria Colonna (*RAD* XI 9; *RSD* XXXVI 133), risponde a una *descriptio figurae* dell'uomo diffusa nella lirica femminile del Cinquecento, la quale molto di rado si sofferma sui dettagli del corpo maschile (cfr. l'*introduzione* al sonetto).

13. *d'altr'anima ... pena*: il verso, insieme al successivo, riprende e inverte *RVF* CCXIII 1-2: «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina: / rara virtù, non già d'umana gente».

14. *così ... destina*: cfr. *RVF* CCXIII 1: «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina» e P. Bembo, *Rime* V 14 «grazie, ch'a poche il ciel largo destina». Questo verso costituisce il *fil rouge* della catena imitativa: in Petrarca, come in Bembo, le 'grazie', ossia le doti fisiche e immateriali, erano generosamente 'destinate', ossia 'donate' dal Cielo; la rilettura matrainiana, invece, sposta l'accento sull'ineluttabilità dell'innamoramento, in quanto subordinato al volere celeste.

Il sonetto, presente soltanto nella seconda e nella terza edizione delle *Rime*, è attestato anche, con delle varianti, nell'esiguo *corpus* manoscritto conservato presso la Biblioteca Vaticana interamente edito da Giovanna Rabitti (1985: 242-250; cfr. inoltre V nella *Descrizione dei testimoni*). Un'ulteriore versione è stata recentemente edita e commentata da Mario, la quale ha rintracciato, con delle varianti, lo stesso sonetto in un fogliolino non numerato del Vat. Lat. 5227 (il testo è stato pubblicato integralmente da Mario in *Opere*: 738-739), con dedica al Manuzio (cfr. V1 nella *Descrizione dei testimoni*). Come quella di V, anche questa versione sarà da attribuirsi a una tradizione extravagante rispetto alle stampe e antecedente al 1595, ossia a B e C (cfr. Rabitti 1989: LXXXIII-LXXXIV), sebbene in alcuni punti, in particolare al v. 8, risulti più vicina di quanto non sia V alle successive versioni a stampa. I contatti tra l'autrice e il Manuzio sono inoltre testimoniati da una lettera che questi indirizzò alla poetessa, in cui parla di «gioie» da lei ricevute, probabilmente con riguardo a questo sonetto («Tengo due lettere gratissime, sopravanzanti ogni mio merito, et con l'ultima ho una particella delle sue gioie, che così chiamo le sue onoratissime composizioni»). L'epistola, recentemente ripubblicata da Mario (*Opere*: 812; per i rapporti intercorrenti tra i due cfr. ivi: 809-811), era apparsa in una raccolta del 1592 (Manuzio 1592), dove è datata al 18 dicembre 1585, probabile *terminus ante quem* per la composizione di questo sonetto. Quanto agli aspetti stilistici e tematici del componimento, il tono encomiastico e celebrativo ricalca una modalità poetica in voga al tempo (Quondam 1974: 232-245; Boillet-Grassi 2011), basata sull'idea della poesia come 'tempio', con tutto il corredo di figure, metafore e motivi tematici propri dell'«omaggio» votivo e sacrale all'individuo illustre. La denominazione esplicita di 'Tempio' apparve per la prima volta nel titolo della raccolta pubblicata a Venezia in onore di Giovanna D'Aragona curata da Girolamo Ruscelli (1554), la quale, ristampata nel 1555, avrebbe avuto un importante séguito nel famoso *Tempio* a Geronima Colonna d'Aragona, edito dal padovano Pasquati (Sammarco 1568). Per inserirsi in questo sottogenere encomiastico (Russel 2000: 420-421; Bianco 2001; Quondam 1991: 321-322), la Matraini sembra prendere a modello il proemio della silloge delle *Rime* di Tullia d'Aragona, apparsa nel 1547, il quale si configura come un omaggio e una dedica al Duca di Firenze, Cosimo I, *Se gli antichi pastor di rose e fiori* (D'Aragona 1968: 5), inserendosi nel solco di una consueta pratica di *dedicatio* tributata alla corte medicea: ai signori di Firenze, infatti, e in particolare a Giulio, la poetessa aveva dedicato il suo volgarizzamento dell'*Orazione* di Isocrate a Demonico (Matraini 1556b), nonché l'unica lirica inclusa nella stessa opera, *Fra le più eccelse, preziose e rare* (cfr. *Opere*: 73). Da notare infine l'idea del destinatario, prima verosimilmente il Manuzio e ora, nel riadattamento al macrotesto, l'amante, quale 'specchio' delle virtù della scrivente, concetto che, a partire dal sonetto proemiale, diviene una cifra dell'intero canzoniere, così come attestato per molta lirica femminile del tempo: «Se l'eroe è colui che ama riamato [...] l'eroina ne è l'amante; colei che ne porta scolpita l'immagine; che ne è diventata un certo "specchio" nel quale tale immagine "riluce"» (Borsetto 1983: 204).

Quai lampi a voi, di gloria ardenti e chiari,

- apportar posso, o quai ghirlande o fregi
degni de i vostri celebrati pregi
4 ond'a voi lode sian del merto a pari?
- Troppo da' miei pensier vanno dispari,
e dal vostro valore e fatti egregi
8 le debol forze mie; pur alti e regi
sono i disir, ch'ho per voi dolci e cari.
- Questi adunque vi porgo e vi consacro
devota a terra, in basso, umile stile,
11 col core acceso d'alto affetto ardente,
- ove sculto l'esempio e 'l simulacro
di voi vedrete, oggetto almo e gentile
14 a l'ingegno, a la mano, a la mia mente.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rime ricche tra i vv. 2, 3, 6, 7 e 10, 13; rima derivativa tra i vv. 4 e 5.

1: Qual imagin di gloria a' vostri altari *VV_I* 2 ghirlande o: dorati *VV_I* 3 celebrati: eterni e rari *VV_I*
4 sian del merto a pari?: a me virtudi appari? *V* | a me virtute appari? *V_I*
5 da' miei pensier: da i pensier miei *B* dispari: in dispari *V* 8 disir [...] cari: pensieri a lor duri avversari *V* disir [...] dolci: pensier c'ho per voi degni *V_I* sono i disir: i pensier son *B*
9 adunque: dunque *V_I* 10 devota: devoti *V* 11: con le luci de l'alma intente e fisse *VV_I* core: cor *B* 12 ove: ivi *V* e 'l simulacro: et il simulacro *V_I*
13 almo: alto *V* 14 l'ingegno [...] mente: la lingua e a la mano onde ne scrisse *V* | a la lingua, a la mano, onde ne scrisse *V_I*

1-8. *Quai ... cari*: 'Quali lampi di gloria, ardenti e luminosi, quali ghirlande o fregi degni dei vostri meriti celebrati posso portarvi affinché le lodi siano pari al merito? Le mie forze sono troppo difforni dai miei pensieri; eppure i dolci e cari desideri che ho per voi sono alti e nobili'. Le rime estreme delle quartine sono disposte in forma chiasmica, basata sull'associazione di due concetti analoghi ('chiari/cari') e di due antitetici ('pari/dispari').

1-4. *Quai ... pari?*: cfr. T. D'Aragona, *Rime* I 4-8: «quai fior degg'io Signor, quai deggio odori, / sparger al nome vostro, che sian pari / a i merti vostri, e tante, e così rari, / ch'ognor spargete in me grazie e favori?»; l'intertestualità tra la quartina matrainiana e quella di Tullia d'Aragona si sviluppa su più fronti: la serie interrogativa con il dimostrativo anaforico 'quale', i 'fiori' e le 'ghirlande' come elementi dell'offerta votiva, ma anche, infine, la dichiarazione tōpica dell'esistenza di una disparità tra i meriti del celebrato e lodi del celebrante, reputate insufficienti. Quest'ultimo motivo si ritrova anche in G. Stampa, *Rime* CCXCIII 3-4: «gradito cavalier, quai voci o squille / potran mai gire a' vostri merti a paro?»; si veda inoltre T. Tasso, *Rime* CCXXXVI 8: «ma io dove ricovro od a quai lampi?», autore in cui emblematica è la frequenza, nelle *Rime d'occasione o d'encomio*, della rima *fregi:pregi* (Residori

2011). Uno schema encomiastico analogo a quello del sonetto in questione, per le quartine, sarà utilizzato dalla poetessa per un sonetto intitolato *Alla Madre del figliuol di Dio sempre Vergine*, edito prima tra i *Componimenti poetici Volgari, Latini, e Greci di Diversi Sopra la santa immagine della beata Vergine Dipinta da San Luca* (Rime 1601) e, l'anno successivo, in DS: «Qual imagin di gloria al sacro altare, / o quali alti d'onor santi trofei / potranno'oggi apportare i pensier' miei / là 've ogni gloria, ogni eccellenza appare? / Tropp'alto, immenso, anz'infinito mare / cerco solcare oggi a lodar colei, / ch'è del mondo, de' Cieli, uomini e dei / luce, e delle virtù più sante e rare» (*Opere*: 698; per l'edizione moderna dello stesso sonetto nella versione dell'antologia bolognese cfr. ivi: 775).

1. *Quai ... chiari*: per l'*incipit* cfr. LXXXIV 1, «A voi, qual di virtù sacro tempio» e, per il riferimento ai 'lampi' di gloria, T. Tasso, *Rime* CMXXVII 6: «tanti qua giù di gloria accesi lampi».

2. *ghirlande ... fregi*: si tratta dei doni riservati ai vincitori dei tornei. Presente in genere nella lirica encomiastica, il dittico viene usato con particolare frequenza per l'omaggio della poetessa all'uomo amato, ritratto appunto secondo i canoni del perfetto cavaliere (Borsetto 1983: 201-202) o, più genericamente, dell'uomo vittorioso. Si veda, a proposito, per l'analogo contesto encomiastico di tributo a un destinatario maschile, LXVIII 4.

4. *lode*: si tratta di un tipo di plurale in -e dei nomi di terza classe, tipico del dialetto lucchese, così come notato per II 14 (Salvioni 1902-5: 416; Pieri 1890-2: 162; Rabitti 1989: CX-CXII).

6. *fatti egregi*: cfr. XVI 14, *commento* e rimandi ivi.

2-7. *fregi ... regi*: la rima è frequentemente attestata nei testi encomiastici, cfr. in particolare Petrarca, *Tr. Famae* II 4-9, «giungea la vista con l'antiche carte / ove son gli alti nomi e' sommi pregi, / e sentiv'al mio dir mancar gran parte. / Ma disviarmi i pellegrini egregi, / Hannibal primo, e quel, cantato in versi, / Achille, che di fama ebbe gran fregi»; J. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni* VII 1-5: «Non quel che 'l vulgo cieco ama et adora, / l'oro e le gemme e i preziosi fregi, / signor mio buon, ma i tuoi costumi egregi, / e la virtù che Italia tutta onora, / legata han l'alma sì, che ad ora ad ora / vèr te sospira, e i rari alti tuoi pregi»; T. Tasso, del quale, tra i numerosi esempi delle *Rime encomiastiche*, cfr. MCCLXV 1-8: «Per la figlia di Cosmo accogli ed orna / nobili donne e cavalieri egregi, / e gemme ed ostro ed oro e vari fregi / trova, Ferrara mia, per farla adorna. / Perché già seco al suo venir se 'n torna / schiera da fare invidia a' duci, a' regi, / sì rari ha sempre e sì diversi pregi / ove passa, ove giace, ove soggiorna». Le quattro parole-rima si ritrovano inoltre in un sonetto encomiastico di G. Stampa, *Rime* CCXLVI 1-8: «Sacro re, che gli antichi e novi regi, / quanti sono o fùr mai eccelsi e degni, / per forza di valor propria e d'ingegni / vinci, e te stesso e tutto 'l mondo fregi, / ed a' più chiari spirti ed a' più egregi, / a' più felici e più sublimi ingegni / la via d'alzarsi al ciel, scrivendo, insegna / con la materia de' tuoi tanti pregi».

7. *regi*: 'regali' (cfr. anche Mario, in *Opere*: 738 nota).

9-14. *Questi ... mente*: 'Questi, quindi, vi porgo e consacro, devota a terra, in stile basso e umile, con il cuore acceso di affetto ardente. In essi vedete scolpita la forma ideale e il simulacro della vostra immagine, oggetto alto e nobile per il [mio] ingegno, la [mia] mano e la mia mente'. Con «questi» si intendono, sottintesi, i versi (cfr. inoltre Mario, in *Opere*: 738 nota, che così, analogamente, scioglie l'ultima terzina «“dove (nei miei versi) vedrete scolpita l'immagine di voi, che è cosa alta e nobile, per la lingua e la mano che ne scrisse”», *ibid.*). Sembra essere 'tecnico' il significato di «esempio» che qui indicherebbe, come nell'accezione dantesca (*Conv.* II iv 5: «E volsero che, sì come le Intelligenze delli cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del suo, così queste fossero generatrici dell'altre cose ed esempli [...] e chiamale Plato 'idee' che tanto è a dire quanto forme e nature universali») e

petrarchesca (*RVF* CLIX 1-2: «In qual parte del ciel, in quale ydea / era l'exempio, inde Natura tolse / quel bel viso leggiadro»), la forma ideale, corrispondente all'idea divina (cfr. LVI 13).

9-12. *consacro ... simulacro*: per la dittologia «vi porgo e vi consacro» (in analoga rima con *:simulacro*), cfr. LXXVIII 9 («v'ergo e consacro»). Cfr. inoltre Alessandro Sforza, *Rime* CCIV 5-8: «Al tuo divino e sancto simulacro / [...] D'eterna fama, ove il mio cor consacro» e G. Andrea Dell'Anguillara, *Metamorfosi d'Ovidio*, V 455-456: «Non fate questa vita un simulacro, / e tutta al vostro Nume io la consacro»;

10. *devota a terra*: nella versione vaticana, denominata da Rabitti V III, anteriore a B e C (Rabitti 1985: 244), si ha «devoti a terra», con ogni probabilità riferito ai «disir» (cfr. *apparato*), da intendersi come elementi in cui si concretizza l'atto poetico (come darebbero poi ad intendere le terzine). La variante più tarda, «devota», appunto, mostra la volontà di attribuire in maniera precisa e definita le azioni celebrative alla poetessa, forse per *aemulatio* del verso del sonetto bembiano su tema analogo (Bembo, *Rime* XCII 3-4: «queste rime, devoto, e questo ingegno / vi sacro [...]»).

12. *simolacro*: cfr. VIII 3. Si è di fronte a un caso di esito popolare toscano della *u* lunga latina protonica in *o*, meno frequente della forma dotta e condiviso specificamente dai dialetti lucchesi e senesi (Pieri 1890-92: 115; Salvioni 1092-5: 468; Rohlf 1966-9: I, § 132), per cui cfr. anche LVII. Il fenomeno è esteso nel canzoniere e riguarda anche la mancata chiusura della *e* protonica in *-i* (cfr. VII 9; LVII 2; LVII 8; LIX 7; LX 6; LXXIV 7). Su questo genere di oscillazioni linguistiche verteva principalmente il dibattito tra i fautori della lingua cortigiana o italiana, più favorevoli all'uso dei latinismi, e i promotori della lingua fiorentina o toscana, più propensi invece agli esiti popolari della loro lingua. Quest'ultima posizione, tuttavia, sarebbe stata presto accolta anche al di fuori della Toscana, come mostrano alcune eliminazioni di latinismi nel *Furioso* e nella *Gerusalemme* (Migliorini 1960: 404-406). Va rimarcato, infine, che la forma è attestata a partire dalla seconda edizione, mentre nelle versioni vaticane (V III e V1, v.12), anteriori a B e C, la variante è «simulacro» (cfr. *apparato*).

14. *a l'ingegno ... mente*: in V III 14 il testo differiva completamente (cfr. *apparato*); la nuova versione, così come visto nella variante 'devota' per 'devoti', al v. 10, sembra voler legare gli atti della devozione e della scrittura a un'immagine più pregnante e definita dell'individualità della poetessa e pare più spiccatamente esemplato su P. Bembo, *Rime* XCII 3-4: «queste rime, devoto, e questo ingegno / vi sacro e questa mano e questa mente». L'immagine del 'simulacro' dell'amato, ovvero quella che di esso è restituita dall'ispirazione poetica, ricompare nel sonetto VIII, laddove la stessa assume dei connotati più spiccatamente 'sacrali'; anche nel sonetto X permane il concetto dell'immagine scolpita nel cuore e onorata nell'interiorità.

Prosegue in questo sonetto il ‘ciclo’ della lode inaugurato nella seconda parte del sonetto III ed esteso nell’‘omaggio’ del sonetto IV. A tal proposito va rimarcato che nella prima edizione il testo compariva molto più tardi, occupando la posizione XX. L’anticipazione, nell’edizione B e nella presente, coincide con un allineamento ai due sonetti successivi, in cui compare la metafora astrologica, che qui troviamo nella seconda parte del componimento. Tra questo e il precedente, inoltre, è riscontrabile un legame intertestuale nell’*incipit* marcato da un pronome indefinito, prima inserito in interrogative retoriche (IV 1 «Quai») e ora in esclamative (V 1 «Quanti»), le quali si risolvono in quest’ultimo caso in una glorificazione dell’innamoramento stesso. L’Amato-Sole, introdotto nel sonetto II, funziona come principio ‘nutritivo’ del cuore della poetessa e i suoi effetti benefici sono proiettati nei campi e nei cieli circostanti, tanto da tratteggiare un doppio iperbolico della luminosità del sole ‘fisico’, il quale, però, come precisato nel sonetto II, si limita a ‘nutrire le cose terrene’. Le terzine rimarcano chiaramente lo statuto metafisico dell’Amato-Sole, il quale è invocato dalla poetessa affinché per mezzo del suo *status* celeste guidi il ‘desiderio’ amoroso facendo in modo che questo sia un motore per l’*ascensus* e assicurandosi che tale percorso non venga intralciato da alcunché. Baldacci (1957: 503) ha interpretato l’«immenso sol» come Dio, ma è possibile pensare che l’amato, la cui sede è il cielo empireo, come si è dichiarato nel sonetto II, sia visto, quasi senza distinzione, come una sorta di ‘*alter deus*’, come già in Vittoria Colonna (Mazzetti 1973; Russel 1992; Rabitti 2000; Bassanese 2007). La riprova di ciò sussiste nella continuità tra la luminosità vista come proiezione esterna del sentimento amoroso della poetessa e l’attribuzione di un identico potere al ‘sol’ nella prima terzina («O immenso sol, che co’ be’ raggi puoi / alma scura e mortal far bella e diva»), a prima vista identificabile con Dio. Se così fosse, tuttavia, proprio perché il potere illuminante e redentivo dell’amato, espresso nelle quartine, non risulta facilmente distinguibile da quello di Dio, rimane problematico stabilire se le entità siano diverse o se invece siano sovrapponibili per i loro tratti comuni. Infine, la ‘speranza’, più volte rimarcata (vv. 3 e 6) e non più intesa come passione negativa, al pari della concezione petrarchesca (Rico 1976), costituisce ora un sentimento positivo, connesso al valore edificante dell’amore, platonicamente inteso. La tessera «arbore e sarte», ripresa da *RVF* CCLXXII 13, sonetto improntato a una prospettiva pessimistica, fortemente ancorata all’idea dello smarrimento della virtù, viene ora reinserita in un dettato totalmente nuovo e riletta come metafora del percorso di affinamento spirituale insito nel desiderio amoroso.

4

Quanti dolci pensieri, alti e felici,
son esca oggi al bel foco che nel seno
nodrisce il cor, d’alte speranze pieno
di trar frutto immortal da sue radici!

Oggi i campi apparir lieti ed aprici
veggio, ed al mio sperar chiaro e sereno
rendersi ’l cielo oltra l’usato ameno,

- 8 per far del viver mio l'ore beatrici.
- O immenso Sol, che co' be' raggi puoi
 alma scura e mortal far bella e diva
 11 e trarla in Cielo a più beata parte,
- se prego odi mortal giusto fra noi,
 fa' che 'l caro desir mio giunga a riva,
 14 anzi che le sia trônco arbore e sarte.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca tra i vv. 5 e 8.

3 nodrisce [...] d'alte speranze: nutrisce [...] d'alta speranza A il cor: 'l cor B 7 rendersi
 'l: renders' il A oltra l'usato: oltr'a l'usato B 9 be': tuoi B 10 scura e mortal:
 scura mortal A 11 trarla in: trarl'in A 12 fra: tra A prego [...] giusto: giusto [...]
 prego B 13 che 'l: che il A 14 e: o A

1-8. *Quanti ... beatrici*: 'Quanti pensieri dolci, alti e felici alimentano il bel fuoco che nutre nel petto il mio cuore, pieno di alte speranze di trarre dalle sue radici un frutto immortale! Oggi vedo apparire i campi lieti e radiosi e il cielo farsi dilettevole oltre ogni mia speranza luminosa e serena, per fare le ore beatrici del mio vivere'.

1. *Quanti ... felici*: l'*incipit* è modellato su V. Colonna, RA XIX 1: «Quanti dolci pensieri, alti desiri».

2. *esca*: ciò che alimenta, metaforicamente, il 'fuoco' della passione amorosa.

3-4. *nodrisce ... radici*: la metafora è evangelica (Mt 1, 31-23; Mc 4, 1-20; Lc 8, 4-15) e molto usata nei testi meditativi della poetessa, cfr. MS: «però che una cattiva pianta non può produrre alcun buon frutto di virtù né di sante operazioni se tu, Signor, non gli porgi del tuo celeste vigore». In ambito poetico è frequentissima in Vittoria Colonna, cfr. RE XVII 4: «gran frutto eterno trar d'umil radice» e RSD X 1-4: «Qual arbor, da la pia madre natura / fondata in buon terren, con sì profonde / radici che 'l bel frutto, il fior, la fronde / mostran ch'è culto con mirabil cura». Cfr. inoltre, per l'inversione tematica, CXXIX 12-13.

4. *frutto immortal*: cfr. A XV 3: «che ne l'età tua verde e più fiorita / frutto immortal per sempiterna vita».

5. *aprici*: esposti all'aria aperta, al sole (GDLI), cfr. RVF CCCIII 6: «valli chiuse, alti colli et piagge apriche»; per estensione, l'aggettivo indica ciò che è luminoso, radioso.

7. *ameno*: piacevole, ridente, gaio; che rallegra i sensi e dà serenità all'animo (GDLI). L'aggettivo descrive l'effetto del 'sole' metaforico nell'interiorità della poetessa.

9-14. *O ... sarte*: 'O Sole immenso, che puoi rendere bella e divina un'anima peccatrice e mortale e condurla nella parte più beata del Cielo, ti prego: se odi una preghiera mortale giusta fra noi, fa' che il mio caro desiderio giunga al suo fine, prima che gli vengano recisi l'albero e i cordami'.

10. *alma ... diva*: «alma scura» è da intendersi, in base al testo, come 'anima inclina al male, macchiata dal peccato'. Nel contesto del sonetto, l'opposizione tra ciò che è mortale, e metaforicamente 'scuro', e la luminosità del sole, accentua, cromaticamente, l'opposizione

terreno-divino, ben sintetizzata retoricamente dal chiasmo intorno al quale si struttura l'intero verso, «scura e moral [...] bella e diva».

12. *se ... noi*: cfr. *RVF* CLIII 3: «et se prego mortale al ciel s'intende» e quindi G. Stampa, *Rime* IX 12: «E, se giusto pregar in ciel s'ascolta».

13. *giunga a riva*: giunga al fine, al termine, cfr. *RVF* CLXIV 12 «e perché 'l mio martir non giunga a riva». Tale uso si accorda alla metafora della navigazione che chiude la terzina.

14. *anzi ... sarte*: cfr. *RVF* CCLXXII 12-13: «veggio fortuna in porto, et stanco omai / il mio nocchier, et rotte arbore et sarte»; analoghe espressioni compaiono, nel canzoniere matrainiano, in XXV 10 e LIV 2.

Il testo ritorna, e dà maggiore risalto, al discorso astrologico già comparso nei sonetti II e V (9-11), il quale troverà ulteriore sviluppo nel XXIX (cfr. *introduzione* e *commento* ivi). Inserito nel ciclo della lode, il discorso vira sulla constatazione dell'irraggiungibilità dell'amato, resa con la metafora delle 'sfere contrarie', ossia della diversità della traiettoria percorsa dai due pianeti, tale da renderne impossibile l'incontro: «con questa raffigurazione del moto alterno dei due lumi celesti, destinati ad un perpetuo inseguimento, Chiara Matraini conferiva l'impresa al suo terzo, e ultimo, libro di rime» (Rabiti 1999: 209). Contrappunto di questa constatazione è l'*adynaton* delle quartine, una sorta di vagheggiamento cui la poetessa si abbandona ad immaginare cosa accadrebbe se la sua stella fosse anche solo per un attimo illuminata dallo splendore dell'Amato-Sole. Dall'opposizione spaziale e temporale sottolineata dal parallelismo dell'*explicit* («mentre a l'orizzonte / v'alzate voi, lei nel ponente manca») si deduce che il pianeta con cui in questo caso il soggetto enunciante si identifica è ancora una volta la Luna, come nella lettera proemiale dell'epistolario (cfr. *lettera* 1) che occupa la prima parte del testo. In tal modo l'inconciliabilità amante-amato è subordinata ad una 'legge astronomica', a un superiore principio di necessità sancito dall'immutabile permanenza degli equilibri cosmici.

4 Alto mio Sol, se l'anima beata
che vi rivolge, a la mia stella desse
tanto del suo splendor, che pur vedesse
farsi un giorno da voi chiara e lodata,

8 credo che con la mente innamorata
ne' raggi vostri (l'altre luci oppresse)
arderà sì, che de le fiamme stesse
vedreste nova luce al mondo nata.

11 O felice suo corso, se le vostre
rote il guidasse ove l'eterna fronte
volgete voi da la mia mente stanca!

14 Ma vedo in giro andar le sfere nostre
contrarie sì, che mentre a l'orizzonte
v'alzate voi, lei nel ponente manca.

Schema metrico: Sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 2 e 3; rima disenziale ai vv. 1, 4, 5, 8.

4 voi: lei *A*
ve l'alma *B*

7 stesse: istesse *B*
14 lei nel: ella in *A*

10 guidasse ove l'eterna: guidasson do-

1-5. *Alto mio sol ... innamorata*: 'Mio Sole alto, se l'anima beata che vi fa ruotare desse alla mia stella un po' del suo splendore, tanto da essere, un giorno, illuminata e lodata da voi [...]'; in questa lunga ipotetica, che occupa entrambe le quartine (protasi nella prima, apodossi nella seconda), Baldacci (1957: 504) vede nell'«anima beata», al v. 1, quella della poetessa («beata dalla luce d'amore, che trae a sé, come a una stella, l'amato sole»). Questa interpretazione, però, non è accettabile per due ragioni: la prima è che 'rivolgere' si riferisce più frequentemente al moto di rotazione di pianeti (GDLI), per cui il verbo è transitivo ('l'anima che rivolge voi, sole'); la seconda è che l'espressione «a la mia stella» deve essere intesa come complemento di termine del verbo «desse» ('se l'anima beata desse alla mia stella') e non del verbo «rivolge»: solo in questo caso, infatti, ci sarebbe una coerenza semantica tra lo «splendor» che l'«anima beata» dovrebbe dare alla stella e l'auspicio che quest'ultima ne sia, appunto, «chiara e lodata». Questa soluzione interpretativa è infatti confermata dall'ultimo verso della quartina, laddove si dice che la stella sarebbe fatta «da voi», ossia dal Sole-Amato, «chiara e lodata». Nell'edizione A, in cui il sonetto era al XIII posto, al verso 4 si leggeva «da lei» (cfr. *apparato*), modificato a partire dalla seconda edizione in «da voi», variante che pare eliminare la possibilità di equivoci interpretativi cui 'lei' avrebbe indotto, perché ad un primo sguardo riferibile tanto al reale referente, ossia «l'anima beata» dell'amato-Sole, quanto, erroneamente, alla «stella», ovvero alla poetessa. L'«anima beata» sarebbe pertanto semplicemente il moto, l'energia che, in senso neoplatonico, imprime il movimento al pianeta. Anche Bianchi (2003: 74) legge «vi rivolge» come 'vi fa ruotare' e implicita è la stessa interpretazione da parte di Rabitti (Matraini 1989: 203), che infatti mantiene dopo «rivolge» una virgola, assente invece nel testo edito da Baldacci (1957: 505) e presente, invece, nella stampa veneziana (1597) del canzoniere.

4. *chiara e lodata*: cfr. G. Stampa, *Rime* LXXXIX 14: «spero anche un giorno andar chiara e lodata» (Forni 2004: 304). Il dittico assume qui maggiore espressività per via dell'equivoco col nome proprio, come in I 8.

5-8. *credo ... nata*: 'credo che con la mente innamorata, nei vostri raggi (con gli occhi chiusi) brucerebbe così tanto che dalle stesse fiamme vedreste sorgere sulla terra una luce nuova'; l'apodossi di questa seconda quartina analizza la possibile conseguenza di un diretto contatto della 'stella' con lo 'splendore' del 'Sole', oggetto della protasi della prima quartina. Il tutto è legato alla sfera dell'intelletto: la mente innamorata beneficia dei raggi del Sole mentre le «altre luci» (v. 6) sarebbero da interpretare come metafore per gli 'occhi', per cui il sintagma «luci oppresse» equivarrebbe a 'occhi chiusi', come legge Baldacci (1957: 504), o, anche, come luci «superate in splendore in modo da risultare morte» (Bianchi 2003: 74), in un'accezione che trova conferma nel sonetto che chiude la *lettera* 15 (cfr. *ivi*, vv. 7-8: «riman qual poca e debol vista suole / da troppo chiaro lume esser oppressa»). L'incendio che ne deriverebbe sarebbe tanto forte da generare una luce «nova» (v. 8), ossia 'mai vista' e 'altra' rispetto a quella del sole stesso, e, per di più, proverrebbe paradossalmente dalla terra («al mondo nata», v. 8). In quest'ultimo verso della fronte, la metafora planetaria si eclissa a favore di un *focus* sulla poetessa in quanto parte del 'mondo'.

9-14. *O ... manca*: 'O, felice corso [del Sole], se solo le vostre orbite lo [vi] guidassero nel punto in cui voi distogliete la vostra fronte eterna dalla mia mente stanca! Ma vedo girare le nostre sfere in modo contrario, tanto che mentre voi vi alzate all'orizzonte, lei [la mia stella, la luna] tramonta a ponente'.

10. *guidasse*: ‘guidassero’, con una forma verbale di concordanza *ad sensum* di singolare per plurale (nell’edizione A, infatti, la forma era infatti «guidasson», cfr. *apparato*), riferito alle «rote», ossia alle orbite entro cui ruota il sole. Casi analoghi di tale concordanza verbale, non insolita al tempo, in XXIV 3 e XXX 14.

9-11. *O ... stanca*: all’ipotetica iniziale si associa ora un’aspirazione ancora più utopistica in quanto contraria alle leggi del cosmo, ovvero quella dell’incontro tra i due corpi celesti. Interessante, in questo punto, la sineddoche che ha la funzione di ‘antropomorfizzare’ i due pianeti, facendo comunque trasparire la connotazione divina dell’Amato-Sole («fronte eterna») e quella umana, della poetessa («mente stanca») in cui tra l’altro si può scorgere un velato accenno alla sfera intellettuale, poetica e contemplativa insieme.

12-14. *Ma ... manca*: Nell’*explicit* prosegue la metafora astrologica: il punto dell’incontro cui la poetessa aspira coincide con il punto dal quale il sole si volge rispetto alla luna, come già espresso nella sineddoche precedente (vv. 9-11). L’avversativa «ma» in posizione iniziale e l’*enjambement* misto a iperbato dei vv. 12-13 («le sfere nostre / contrarie») ‘infrangono’ la speranza di un incontro e di un contatto espressa nelle quartine e esclamata con più forza nella prima terzina. Il lettore, *a posteriori*, è indotto a rivalutare il vagheggiamento della poetessa come un desiderio irrealizzabile, un *adynaton*, appunto. La contrarietà del moto dei pianeti, linea-guida del sonetto, ritorna nell’opposizione chiastica della *pointe* finale, che sancisce definitivamente sia l’opposizione alto-basso («orizzonte», v. 13, vs «ponente», v. 14), già espressa nell’*incipit* e nelle quartine («Mio alto sol», v. 1, vs «mondo», v. 8), sia la direzione antitetica e immutabile dei due pianeti («v’alzate voi» x «lei [...] manca»), laddove il verbo «manca» indica qualcosa di più che il semplice ‘scompare’ (Bianchi 2003: 74), in quanto ricopre in questo contesto il significato di ‘tramonta’, ‘si dilegua all’orizzonte’, un orizzonte ‘occidentale’ (da «ponente»), implicitamente contrapposto a quello ‘orientale’ da cui sorge il sole. Per le due terzine si noti la vicinanza con XXII 37-39: «[...] Or se l’eterne rote / ferme non stanno, ma in contrario giro / volgon le stelle».

Il testo, assente nella prima edizione, è entrato come nuovo tassello del 'ciclo astrologico' a partire dalla seconda, dove la successione con il precedente era invertita rispetto a quella attuale. Per l'attacco e il riferimento alla 'risalita' spirituale dell'anima desiderante, riecheggia qui il sonetto che chiude la *Vita Nova* dantesca (30, 10-12), *Oltre la spera che più larga gira*. Per l'avvio e la struttura sarà inoltre da considerare anche il sonetto bembiano XXXII (*Sì come quando il ciel nube non have*), rispetto al quale la costruzione sintattica per paragoni («Sì come [...] e come»; «tal io [...] e tal») diviene più netta e schematica, tanto che i marcatori testuali risultano identici («Sì come [...] così [...] / [...] / E, sì come [...] così») e si distribuiscono equamente tra le due quartine e le due terzine. Nel primo paragone, la forza con cui il cielo gira, attratto dall'Intelligenza superiore, è equiparata al modo in cui la poetessa, a sua volta, è attratta dall'amato, inteso come principio di virtù. Nelle terzine, invece, il secondo paragone si svolge in direzione opposta, dall'essere superiore a quello inferiore, con un'ulteriore equivalenza: così come il sole infonde la 'virtù' negli elementi e fa sì che dalla forma indistinta, tramite luce e calore, essi divengano 'forme' viventi, allo stesso modo, ma ad un livello diverso, il Sole-Amato esercita la sua influenza sulla poetessa, tanto da far sì che tutto ciò che in lei è degno di lode non sia altro che frutto della stessa virtù da lui infusa. In tal senso il sonetto pare ricollegarsi a distanza al discorso incluso nella lettera 'a M. L.', in appendice all'edizione A, in cui, dopo una dura invettiva contro un destinatario anonimo, accusato di aver disprezzato i suoi natali non nobili, l'autrice, con una lunga argomentazione, esprime l'idea dell'amore come vera e unica fonte di nobiltà («per questo il cielo stesso si volge e muove continuamente, però ch'essendo l'anima d'esso Cielo in ciascun punto di lui ed egli desiderato di fruir quest'anima velocissimamente gira, acciò per ogni sua parte in ciascuno loco si goda la bella universal anima di se stesso e che, per quanto si può, sia tutto per tutti que' luoghi dove l'anima è tutta insieme», Matraini 1989: 97). Altro collegamento è con MS, in cui tale intima connessione tra gli elementi della materia e le alte sfere celesti, così come l'idea di una costante tendenza da parte degli ordini inferiori dell'essere di congiungersi alla loro causa prima, già parte della trattazione dell'*auctoritas* boeziana (*Consol. Phil.* III xi 27-41), sono descritte con maggiore dettaglio: «perché non accendi la volontà con il suo ardentissimo amore, e non isforzi ogni tuo senso a ben operare? Devi tu forse, essendo da Dio dotata della bella ragione e dell'intelletto immortale, esser da meno delle cose a te inferiori? Or non sai tu che fino alle cose insensate, per ordine di Dio e della natura, si sforzano quanto possono congiungersi al fine loro et alla lor perfezione? Laonde le parti della terra, essendo divise dal tutto di quella, si movono, quanto possono per unirsi a lei e ritornano al mare, et i vapori, che dentro la concava terra si generano, cercan con violenza e terremoti d'uscire per andar a trovare il loro elemento dell'aere, et il fuoco che qui si genera, sale al loco del suo elemento. E questi non solo cercano, per natura, il fine loro ma fuggono, sì come a voi si converrebbe di fare, i lor contrari nemici. Onde la terra fugge l'approssimazion del cielo per istarsene quieta, essendo ella grave e pigra, et il ciel velocissimo e lieve e sempre in continovo moto senza mai riposarsi» (*Opere*: 260). Alla distinzione tra le gerarchie celesti superiori e quelle inferiori che da esse traggono la propria esistenza, già aristotelica (*Metaph.* XII), si affianca quella, parallela, tra l'Amato-Sole e l'amante che da questo trae simbolica vita.

- Si come il Ciel velocemente gira
a l'alma Intelligenza sua d'intorno,
per seguire il suo fin di gloria adorno
4 e l'eterno desio, dond'ella il tira,
- così 'l mio bel pensier sempre, ch'aspira
a far con la virtù vostra soggiorno,
a lei si volge pur di giorno in giorno,
8 là 've sol vita e grazia eterna spira.
- E, sì come dal sol chiaro scende
sua mirabil virtù ne gli elementi,
11 che dal lume e calor gli apre e comparte,
- così da voi, mio Sol vivo, risplende
virtute in me, ch'ogni lodata parte
14 vien da' bei raggi vostri, almi e lucenti.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CED. Rime inclusive tra i vv. 5, 8; 6, 7; 11, 13.

3 seguire: seguir 14 da' bei: da i be'

1-8. *Sì ... spira*: 'Così come il Cielo ruota intorno alla sua alta Intelligenza, per seguire il suo fine adorno di gloria e il desiderio eterno mediante il quale essa lo attrae a sé, allo stesso modo, sempre, il mio bel pensiero, che aspira a congiungersi alla vostra virtù, si rivolge ad essa ogni giorno, lì dove spirano soltanto vita e grazia eterna'.

1-4. *Sì ... tira*: cfr. il sonetto di chiusura della *Vita Nova* dantesca (30, 10-12), *Oltre la spera che più larga gira*, e, per l'attacco e la struttura dell'intero sonetto, P. Bembo, *Rime* XXXII 1: «Si come quando il ciel nube non have» (cfr. *introduzione*). Il riferimento alla velocità del movimento del cielo (v. 1) conduce al Primo Mobile, detto anche Nono cielo o cielo Cristallino (*Conv.* II iii 7-9), che si gira più velocemente di tutti in quanto mosso dal «ferventissimo appetito» di congiungersi all'Empireo, che qui sarebbe appunto da identificarsi con l'«alma Intelligenza» (v. 2), sintagma che fa eco con l'«intelligenza nova» dello stesso sonetto dantesco (v. 3). Ancora, in analogia con quest'ultimo anche la rima *gira:tira* in apertura e chiusura della quartina (vv. 1-4: «Oltre la spera che più larga gira / passa 'l sospiro ch'esce del mio core: / intelligenza nova, che l'Amore / piangendo mette in lui, pur sù lo tira»).

5-8. *così ... spira*: la quartina introduce il secondo termine del paragone tra la tensione di ricongiungimento all'intelligenza suprema che imprime il movimento al Primo mobile e quella che induce l'amante a desiderare di divenire tutt'uno con la virtù dell'amato. Quest'ultimo assume i connotati di un'entità celeste, in quanto collocato in un ordine superiore in cui appunto spirano soltanto «vita» e «grazia eterna». Il rapporto 'inclusivo' che lega le rime della quartina (cfr. lo *schema metrico*), in particolare *aspira:spira*, sembra qui tradurre

la dipendenza dell'amante dall'amato descritta nel testo. Il verbo 'spirare' va inoltre ricondotto a una specifica pertinenza divina, come in LXIX 3 e 9 (cfr. *commento* ivi). Per i vv. 6-7, un'identica rima (con «soggiorno»), in cui «giorno» compare nell'emistichio «di giorno in giorno», si ha in LXXX 6-7.

9-14. *così ... lucenti*: 'E così come dal sole luminoso discende la sua mirabile virtù negli elementi, ed esso grazie alla sua luce e al suo calore li separa e divide, così, mio Sole vivo, la vostra virtù risplende in me, tanto che ogni mia parte degna di lode proviene dai vostri bei raggi, nobili e lucenti'.

9-11. *e ... comparte*: un'eco del concetto è presente nella fonte antica cui la poetessa attinge con maggiore frequenza, ossia Boezio (*Consol. Phil.* IV vi 18: «Ea series caelum ac sidera movet, elementa in se invicem temperat et alterna commutatione transformat; eadem nascentia occidentiaque omnia per similes fetuum seminumque renovat progressus»), 'la serie fatale di cui parliamo muove il cielo e le stelle, pone nel giusto equilibrio gli elementi tra di loro e li trasforma con alterno mutamento; attraverso la crescita dei frutti e dei semi, simili tra di loro, rinnova tutte le cose che nascono e che muoiono' (Boezio 2014: 288-289). Sul tema si sofferma anche l'autrice, in MS: «i celesti confini di questa terrestre machina ornati di tanti lumi, e di sì chiari e diversi splendori i quali, con il continovo lor movimento e virtù penetrando in ogni parte, concorrono a l'essere et alla vita di tutte le cose a loro inferiori» (*Opere*: 259). Una trattazione analoga si ha in Leone Ebreo, *Dialoghi d'Amore* II «Se bene la terra, per essere lontanissima dal cielo, è in se medesima la più grossa, fredda e bassa e più aliena di vita, non di meno, per star nel centro unita, riceve unitamente in sé tutte l'influenze e razi di tutte le stelle, pianeti e corpi celesti; e quivi si complessionano, talmente attraendo in quella la virtù di tutti gli altri elementi, che si vengono a complessionare di tante e tal maniere, che si generano tutte le cose che hai detto. La qual cosa nel luogo di nissuno altr'elemento non sarebbe possibile farsi, per non essere recettaculo comune unito di tutte le virtù celesti elementali». Il termine «virtù» ha qui una precisa valenza teologica e filosofica, risultando infatti a partire da Dante un «tecnicismo della potenza degli astri» (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 41) come in *Purg.* XXIII 61-62 «[...] "De l'eterno consiglio / cade virtù ne l'acqua e ne la pianta [...]», *Par.* VII 133-135: «ma li elementi che tu hai nomati / e quelle cose che di lor si fanno / da creata virtù sono informati» e *Conv.* IV xx 11: «E così è diffinita questa nostra bontade, la quale in noi similmente discende da somma e spirituale virtude, come virtude in pietra da corpo nobilissimo celestiale».

9. *descende*: la forma con mancata chiusura di *e* in *i* in protonia, pur rientrando nel contesto linguistico dell'autrice (cfr. IV 12 e *commento* ivi) è frequente in Tebaldeo, cfr. *Rime* DLXXX 5-6: «O ciechi occhi dolenti afflitti e bassi, / dai quai continuo humor descende e piove», e usato anche da Bembo, *Stanze* XIX 6: «virtù, che sol d'Amor descende e piove».

11. *comparte*: distribuisce equamente, secondo la giusta misura. Il verbo è associato già in Dante alla virtù (*Inf.* XIX 10-12: «O somma sapienza, quanta è l'arte / che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo, / e quanto giusto tua virtù comparte!», per cui cfr. il commento di Landino al. v. 12: «con admirabile iustitia administra distribuendo con optima proportionem a ogni creatura quanto se gli viene»), e all'ordine divino (*Par.* II 76 e XXVII 16).

12-14. *così ... lucenti*: questa seconda terzina porta a compimento il paragone iniziato nella precedente. Così come le 'virtù' del sole fisico generano gli elementi, allo stesso modo, le virtù dell'amato-sole si riflettono sull'amante. Utile, in questo contesto, è il richiamo a *Conv.* III vi-viii, in cui Dante, commentando la canzone *Amor che nella mente mi ragiona*, riprende il *Liber de causis* di Alberto Magno e, più in generale, le teorie emanazionistiche del filosofo basate sul principio secondo il quale Dio, inteso come Sommo Bene, uscendo da se stesso si diffonde in tutte le realtà, le quali senza questa comunicazione di bene non potrebbe-

ro esistere. Le stesse realtà, però, ricevono tali emanazioni con differenti gradi di profondità (cfr. Fioravanti, *commento* a Alighieri 2011-2014 II: 415). Per l'idea dell'amante come specchio delle virtù dell'amato, già espressa nel sonetto proemiale, si vedano anche IV 12-14 e X 12-14.

Il sonetto si colloca a chiusura del breve ciclo ‘astrologico’. Non presente nella prima edizione a stampa, fa la sua comparsa a partire dalla seconda, con la stessa posizione della versione attuale (B VIII). La lode dell’amato è qui intessuta ancora una volta sull’idea del culto del ‘tempio’, come in IV (B IV), e tale spazio metaforico, inteso come insieme di pratiche, oggetti e gesti («la vera laude, ch’io v’appendo e sacro», «simolacro», vv. 2-3), funge da repertorio esteriorizzato e ‘visualizzato’ per la lode poetica, della quale viene rimarcata, con maggiore forza rispetto al sonetto precedente, l’inadeguatezza rispetto ai meriti del soggetto lodato. L’idea dell’amato-Sole reca quindi con sé il corollario del ‘dono’ poetico inteso come elemento votivo consacrato alla ‘divinità’ secondo un’idea che trova una suggestiva realizzazione in un testo encomiastico esemplare in tal senso, ovvero il proemio della *Gerusalemme Liberata* I IV: «Tu magnanimo Alfonso, il qual ritogli / al furor di fortuna e guidi in porto / [...] / queste mie carte in fronte lieta accogli / che quasi in voto a te sacrate i’ porto». A caratterizzare il testo, nel cui punto centrale è evidente la ripresa da *RVF* CCXLVII 5-7, è quindi il canto «della lode impossibile» (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 860).

- 4 Se a voi tropp’alta e glorïosa appare
 la vera laude, ch’io v’appendo e sacro,
 vivo mio chiaro, ardente simolacro
 degno di lode assai più belle e rare,
- 8 a me par il contrario, e che dispare
 vada d’assai lo stil mio rozzo ed acro
 da’ vostri merti, ond’io v’ergo e consacro
 quant’affetto d’onore il cor può dare.
- 11 E temo che col tempo il mondo dica,
 udendo la virtù vostra immortale
 e ’l mio fioco cantare in basso stile:
- 14 «Quest’ardio troppo a tanta alta fatica
 alzar la mente, e gir con deboli ale
 a sì divino oggetto e sì gentile».

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rime inclusive ai vv. 2, 3, 6, 7 e 10, 13; rima derivativa ai vv. 2, 7; rime ricche ai vv. 1, 5 e 11, 14.

1 Se a: S’a 2 laude: lode 8 può: pò 10 udendo: odendo 12 tanta alta: tant’alta

1-8. *Se ... dare*: 'Se la lode sincera che io vi tributo e consacro vi sembra troppo elevata e gloriosa, mia cara viva ardente immagine degna di lodi molto più belle e inusitate, a me sembra il contrario e [mi pare] che il mio stile rozzo e acre sia di molto inadeguato ai vostri meriti, per cui io vi innalzo e consacro tutta la testimonianza di onore che il [mio] cuore può dare'.

2. *la ... v'appendo*: preferito, in quest'ultima versione a stampa, il cultismo «laude», rispetto alla precedente forma (cfr. *apparato*). Il verbo che chiude il verso si riferisce tanto all'atto del 'dedicare', tanto a quello di 'offrire in voto' (Tomaseo-Bellini; GDLI), cfr. T. Tasso, *GL IV LXXX 3-4*: «ed assai care al Ciel son quelle spoglie / che d'ucciso tiranno altri gli appende» e, dello stesso, *Rime MDXVIII 13-14*: «e 'l cacciator che di cinghiale o d'orso / le spoglie appende e i sacri tempi inchina».

2-3: *sacro ... simulacro*: cfr. IV 9-12 (*commento* e rimandi ivi) in cui analogamente il concetto della lode si congiunge a quello dell'immagine idealizzata del soggetto lodato cui la poetessa destina il proprio canto poetico. Il contesto celebrativo e la collocazione simbolica nel 'tempio', inoltre, ricalcano l'idea del simulacro come 'oggetto di culto' religioso per l'amante. Per la voce verbale «sacro», in contesto analogo, cfr. P. Bembo, *Rime XCII 3-4*: «queste rime, devoto, e questo ingegno / vi sacro e questa mano e questa mente» e G. di Tarsia, *Rime XXIX 1-2*: «Ove a Dio più s'accosta l'intelletto / Vi sacro, o Donna, un tempio ricco e saldo» in cui ritorna, esplicitamente, l'idea del tempio della scrittura.

5-6. *a ... acro*: cfr. *RVF CCXLVII 5-7*: «A me par il contrario; et temo ch'ella / non abbia a schifo il mio dir troppo humile, / degna d'assai più alto et più sottile». Non casuale, quindi, la ripresa da questo sonetto petrarchesco «della lode impossibile» (cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 860).

6. *stil rozzo ed acro*: «stil» è in poliptoto con «stile» (v. 11), che si configura come parola-chiave del testo, incentrato appunto sulla lode poetica, cui, oltre alla categoria estetica dello 'stile', vi si accosta anche lo 'stilo', ovvero lo strumento di scrittura, che qui pare richiamato *in absentia*. Per gli aggettivi cfr. B. Varchi, *Rime I, CLXII 9-10*: «Non disdegnate, che 'l mio rozzo e frale / Stil coll'ornato vostro eterno tenti». Per la forma «simulacro» cfr. il *commento* a IV 12.

8. *affetto*: 'prova', 'testimonianza', cfr. I 9 e *commento* ivi.

9-14. *E ... gentile*: 'E temo che col tempo, sapendo della vostra virtù immortale e del mio cantare debole, in stile dimesso, la gente possa dire: «questa ardi fuori misura ad innalzare la mente a una fatica tanto elevata e a rivolgersi con ali [del pensiero] così deboli a un oggetto tanto divino e nobile»'.

10. *udendo*: per la precedente forma del verbo (cfr. *apparato*), si veda IV 12 e *commento* ivi.

11. *fioco cantare*: cfr. G. Boccaccio, *Amorosa Visione, Proemio III 9-10*: «[...] o se 'l mio fioco / cantar [...]». Per «stile» cfr. *commento* al v. 6.

12-14. *Quest'ardio ... gentile*: il mito icareo si associa qui alla metafora neoplatonica delle ali del pensiero. L'idea dell'altezza dell'oggetto celebrato e dell'inadeguatezza del celebrante trova particolare *pathos* nel discorso diretto affidato al 'coro' dei posteri ed è enfatizzato dall'allitterazione della dentale e della vocale posteriore del v. 12 («[...] troppo a tanta alta fatica»). Per il secondo emistichio del v. 12 cfr. XIV 18 (*commento* e rimandi ivi).

Nel sonetto, che fa la sua comparsa solo in quest'ultima edizione, è ripreso lo schema della 'pesca amorosa' già visto per il III, in cui il *topos* dei lacci d'amore era inquadrato nella connotazione disforica della 'trappola', così come nel modello petrarchesco di *RVF CLXXV* (*Quando mi vene inanzi il tempo e 'l loco*). In questo caso, invece, la stessa serie metaforica diviene traccia di un legame 'speciale', per il quale la poetessa offre un singolare rincaro, giungendo a rappresentare se stessa nell'atto di 'auto-incatenarsi' e rivelandosi in linea con il modello di Vittoria Colonna, in cui i riferimenti ai nodi, intesi come metafore di un legame stabile ed eterno con l'amato defunto, sono molto frequenti (cfr. *RA VII* 5-8, «Ricco legame al bel giogo m'avinse / sì che disdegna umil catena il core; / non più speranza vuol, non più timore; / un solo incendio l'arse, un nodo il strinse» e *RA X* «Chi può troncar quel laccio che m'avinse? / Se Ragion porse il stame Amor l'avolse; / né Sdegno il rallentò, né Morte il sciolse; / la Fede l'annodò, Tempo lo strinse. / Il cor legò, poi l'alma, e intorno cinse; / chi più conobbe il ben più se ne tolse; / l'indissolubil nodo in premio volse / per esser vinta da chi gli altri vinse. / Convenne al ricco bel legame eterno / spreggiar questa mortal caduca spoglia / per annodarmi in più mirabil modo; / onde tanto obligò lo spirto interno / ch'al cangiar vita fermerò la voglia; / soave in terra, in Ciel felice nodo»). Per il tramite del modello colonniano, l'associazione tra legame amoroso e piacevole sofferenza, presente nella tradizione a partire da Petrarca nell'ossimoro dell'«amata prigionia» (Manero Sorolla 1990: 142 sgg; Gigliucci 2004: 144), scompare quindi alla luce della prospettiva trascendente in cui tale legame è inserito. Dal testo emerge inoltre a più livelli un aspetto già riscontrato nel sonetto proemiale, ossia quello del 'superamento' decretato da un rapporto amoroso speciale, non comune. Il legame che unisce la poetessa all'amato le consente infatti di lodarsi 'al di sopra di ogni altra donna': il solo esprimere i 'concetti' che la mente dell'amato infonde in lei le consentirebbe di elevarsi, e di risultare vittoriosa, non soltanto tra le 'donne', come espresso nel sonetto proemiale (I 5-8), ma anche, in generale, su tutti gli altri intelletti. La *pointe* finale enfatizza l'idea del superamento già propria del sonetto di apertura, declinandola, però, in senso che potremmo definire 'aristocratico', per via dell'opposizione tra gli affetti «divini» e 'la bassa e umile gente del volgo' esclusa da questo rapporto 'privilegiato' (o spettatrice, come nei sonetti VIII-XI, per cui cfr. *introduzione* a XI) e indegna del tesoro che Amore induce a 'celare'.

4 Si dolce è il foco mio, sì bello il nodo
 là 've con le sue man mi strinse Amore,
 e di sì nobil cibo i' pasco il core,
 che di vita felice i' vivo e godo;

8 e sì degno è l'oggetto ond'io mi lodo
 sopr'ogni donna al mondo, e 'l suo splendore
 di virtù, di beltà, gloria ed onore
 ch'ancor con le mie man proprie m'annodo.

E, s'esprimer potessi i gran concetti
 che con la sua virtù crea nella mente,

- 11 m'alzerei sopra a tutti altri intelletti;
 ma sì degno tesoro non acconsente
 Amor ch'io scopra, e sì divini affetti,
 14 all'umile del vulgo e bassa gente.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima derivativa tra i vv. 1 e 8.

1-8. *Sì ... m'annodo*: «Così dolce è il mio fuoco e così bello è il nodo con cui Amore mi ha legato con le sue mani, e di cibo così nobile nutro il mio cuore, che vivo e godo di una vita beata. E così degno è l'oggetto di cui mi glorio al di sopra di ogni donna, e lo splendore della sua virtù, bellezza, gloria e onore, che io mi annodo con le mie stesse mani».

1-4. *Sì dolce ... godo*: l'intera quartina mette in atto un rovesciamento del *topos* tradizionale delle catene e dei nodi amorosi. Il verbo «pasco» è in ciò cruciale, poiché non connesso, come accade tradizionalmente al cibo «amaro» (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1041) dello stato amoroso (cfr., tra i tanti esempi, *RVF* CCCXLII 1-4: «Del cibo onde 'l signor mio sempre abunda, / lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco, / et spesso tremo et spesso impallidisco, / pensando a la sua piaga aspra et profonda»), ma a un «nobil cibo», il quale ha una funzione positivamente nutritiva e feconda, generatrice di uno stato di generale benessere («che di vita felice i' vivo e godo»).

2. *là 've ... amore*: *RVF* CLXXV 3: «ond'Amor di sua man m'avinse in modo».

4. *di vita ... godo*: alla luce del ribaltamento del modello petrarchesco, il verso volge in positivo i versi 3-4 del *fragmentum* in questione: «acceso dentro sì ch'ardendo godo / et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco». Da notare la figura etimologica «vita / vivo», volta a rafforzare il senso dello *status* benefico offerto da amore.

5. *E sì ... lodo*: cfr. Giusto de' Conti, *Canzoniere* XXI 51-52 «Ond'io ringratio e lodo / Chi pria mi strinse a sì leggiadro nodo». Il sintagma «sì degno» ritorna al v. 12.

6. *sopr'ogni donna al mondo*: l'eroicizzazione dell'io propria del sonetto proemiale (I 5-8, cfr. *commento* ivi) ritorna qui nella medesima prospettiva, quella che fa della poetessa il riflesso dell'altezza dell'oggetto amato e cantato.

7. *Virtù ... onore*: cfr. T. Tasso, *Rime* MDXXVIII 5: «virtù, grazia, beltà, gloria ed onore». Il verso fa il paio, a distanza, con la conclusione del proemio, dove invece la lode avviene con un elenco di aggettivi e sindeochi della gloria e della vittoria di Amore (I 13-14: «l'infinite vittorie, e le corone / d'Amor, che 'l saggio, il santo, e 'l forte vinse»).

8. *ch'ancor ... m'annodo*: la modalità «riflessiva» dell'«annodarsi» non è petrarchesca ma risulta attestata nella tradizione coeva alla poetessa (cfr. G. Giraldo Cinzio, *Le fiamme* VI 7-8: «e tanto più nel dur laccio m'annodo, / quanto doglia maggior nel cor mi viene»). Nel testo matrainiano, il complesso sistema di figure foniche, e in particolare la martellante allitterazione di nasali e palatali («*ch'ancor con le mie man proprie m'annodo*»), congiuntamente all'avverbio «proprio», enfatizza la compulsiva «riflessività» del gesto compiuto e si collega all'esempio già presente nel *fragmentum* che fa da base al sonetto (*RVF* CLXXV 3), «ond'Amor di sua man m'avinse in modo» oltre che, concettualmente, a *RVF* CCLXVI 10-11: «son le catene ove con molti affanni / legato son, perch'io stesso mi strinsi». Tra i tanti riferimenti ai «nodi» presenti nelle *Rime amorose* di V. Colonna appare qui collegabile, anche

per l'allitterazione, *RA* X 9-11: «Convenne al ricco bel legame eterno / spreggiar questa mortal caduca spoglia / per annodarmi in più mirabil modo».

9-14. *E ... gente*: 'E, se potessi esprimere i grandi concetti che crea nella mia mente con la sua virtù, mi innalzerei sopra tutti gli altri intelletti. Ma Amore non consente che io scopra un così degno tesoro, e affetti così divini, alla gente umile e bassa del volgo'.

9-11. *E ... intelletti*: cfr. *RVF* CCLXXXIII 12-13: «Et se come ella parla, et come luce, / ridir potessi [...]». Il *topos* dell'ineffabile si intreccia con l'esaltazione del valore 'ascetico' della traduzione in parola dei 'concetti' che la mente dell'amato infonde nella poetessa, al pari di come agisce, neoplatonicamente, la mente divina.

12-14. *ma sì ... gente*: la terzina è costruita su un intricato gioco sintattico con l'*enjambement* dei primi due versi che genera un *aequivocum* («Amore», a prima vista, risulterebbe oggetto del verbo «acconsente») e la doppia epifrasi ai vv. 13 («e sì divini affetti») e 14 («e bassa gente») che scinde il normale ordine sintattico in blocchi bimembri e paralleli. L'opposizione concettuale che si crea tra questi ultimi due versi (in cui il sintagma «sì divini» del v. 13 richiama il precedente «sì degno» del v. 12) enfatizza il tono aggressivo della *pointe* finale. Si confronti infine la chiusura del sonetto (vv. 13-14) con quella di LXXVIII 12-14: «perché del vostro lume al simulacro, / chiara e degna a bel giorno anco si scopra, / e sia da l'aspre man del Tempo tolta»), in cui ricompare l'idea di un amato raggiungibile in maniera indiretta, ovvero solo nella forma mediata del 'simulacro', appunto.

[B III]

Il sonetto, apparso a stampa per la prima volta in B, dove si collocava in posizione iniziale, si costruisce, come le terzine del precedente, sull'opposizione 'io' vs 'altri', sottolineata dall'anacoluto del v. 5. A questo primo gioco oppositivo si affianca un secondo, consistente nell'antitesi 'interno' vs 'esterno' in cui le modalità esteriori della *laudatio* della gente comune sono contrapposte alla dimensione interiore, privata ed eccezionale del culto interiore della poetessa. I due livelli oppositivi sono inoltre disposti in forma chiasmica (vv. 1-3 «*altri* [...] goder di *fuori*» vs v. 5 «*ch'io dentro* [...] parmi»). Ai materiali preziosi e ai marmi templari che, nonostante la loro preziosità materiale, sono sottoposti alle ingiurie del tempo, la poetessa oppone quindi la propria devozione verso l'immagine interiore dell'amato, la quale, per la sua connessione con il mondo spirituale, è eterna e non sottoposta alla contingenza e alla caducità delle lodi mondane. Questo aspetto è riconducibile a un *topos* diffuso al tempo, di stampo neoplatonico, secondo il quale il ritratto interiore, riformato alla luce dell'idea divina, garantiva la permanenza dell'immagine dell'amato, e quindi la sua 'gloria', più di ogni altro tipo di rappresentazione (Ellero 2009: 272-273). L'immagine scolpita nel cuore, prima che nei versi della poetessa, cui già si era fugacemente accennato nel sonetto IV (11-13: «col core acceso d'alto affetto ardente, / ove sculto l'esempio e 'l simulacro / di voi vedrete, oggetto almo e gentile»), che nell'edizione B precedeva il sonetto in questione (B IV), diviene ora l'idea guida dell'intero testo e si congiunge in maniera singolare alla metafora del 'tempio' che, come si è visto per il sonetto IV, esercita una forte influenza sull'immaginario della poetessa.

- 4 Cerchin pur altri in più pregiati marmi,
ed in fini metalli ed in colori,
l'amato volto, indi goder di fuori
fin che 'l tempo di sé non lo disarmi;
- 8 ch'io dentro a l'alma vivo e bello parmi
scolpir mio dolce ben con vivi ardori,
e come reverente ivi l'onori
mostrarli in puri, affettüosi carmi.
- 11 In quella il miro e lo contemplo, e come
altamente conviensi a' merti suoi
ed al bel foco mio, l'onoro ed amo.
- 14 E se favor mi drà, seco il mio nome
chiaro più d'altro andar vedrà tra noi
sempre la gente, al segno alto ch'io bramo.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 11 e 14.

1 più: bei 6 mio [...] ardori: l'idolo mio, co' propri onori
7 onori: adori 8 mostrarli: mostrargli 9 il miro: <io> 'l miro

1-8. *Cerchin ... carmi*: 'Gli altri cerchino pure il volto amato in marmi pregiati, metalli finì e colori, per goderne l'aspetto esteriore, fino a che il tempo non abbia la meglio; a me invece è sembrato giusto scolpire nell'anima il mio bene con ardori dolci e vivi, e come persona devota qui mostro i suoi onori in carmi puri e affettuosi'.

1-5. *Cerchin ... marmi*: per la struttura oppositiva «Cerchin pur [...] ch'io» cfr. L. Tansillo, *canz. Amor, ch'alberghi e vivi entro il mio petto*, 46-48: «Cerchin pur i poeti / quest'e quel monte, ch'io, per farmi chiaro, / da vostra bocca imparo». Per l'opposizione tra la caducità dei marmi e dei metalli e l'eternità dei carmi si vedano altri passi tansilliani, questa volta tratti dal *son. Se non può Nola ergervi altari e tempî* 12-13: «Io, ch'eternar con sassi e con metalli / non vi posso, vi onoro con le carte» e dal *son. Tra i duon, Garzia, sì ricchi e d'oro e d'arte* 12-14: «ché i lucidi metalli e i bianchi marmi / esser potrà che 'l tempo oscuri e tinga, / e i vostri onor risplendan nei miei carmi».

1-2. *marmi ... colori*: cfr. A. Gallo, in Varchi, *Rime* II, CCXV 1-2 «Né marmi, né metalli, né colori, / Di che meglio intagliò, sculse e dipinse».

5. *dentro a l'alma*: cfr. II (A VI, B II) 8; A IX 25; A LXXXIII 13.

6-8. *scolpir ... carmi*: nella versione precedente (B III) al v. 6 si aveva «scolpir l'idolo mio, co' propri onori», che, seppur con una diversa terminologia, ricalcava il significato dell'ultima versione del sonetto. Al verso successivo, però, compariva «adori», il quale lasciava del tutto irrelati i due versi («ivi l'adori / mostrarli»). La forma «onori» di quest'ultima versione, da considerarsi sostantivo, risolve di fatto l'*impasse* ma mantiene aperta l'*aequivocatio*, in quanto riferibile tanto all'atto di 'onorare' da parte della poetessa «reverente», quanto agli 'onori' che la stessa tributa all'amato; il poliptoto di quest'ultima forma con «l'onoro», al v. 11, rafforza inoltre l'idea della ritualità propria del culto simbolico qui descritto, fondato sull'encomio poetico.

9-14. *In ... bramo*: 'In quella [nell'anima] io lo guardo e lo contemplo e, come bene si confà ai suoi meriti e al mio bel fuoco, lo onoro e lo amo. E se mi si mostrerà benevolente, la gente tra noi vedrà andare il mio nome splendente sempre con lui, al segno alto che bramo [di raggiungere]'.

12. *drà*: esito occidentale della terza persona singolare del futuro indicativo del verbo 'dare', e che in quest'ultima edizione conta un'ulteriore attestazione in XIV 17 (Castellani 1952: 48).

12-14. *E se ... bramo*: un nuovo riferimento alla «gente» (cfr. VIII 9-11, nonché l'*introduzione* a IX e i rimandi ivi), lemma enfaticizzato dall'iperbato, consente di guardare da una prospettiva esterna il rapporto qui descritto. Il 'volgo' potrà infatti percepire il riflesso positivo dell'amore e dell'amato sul 'nome', e dunque sull'immagine pubblica, della poetessa. Per «segno», in contesti simili, si vedano B. Varchi, *Rime* I, CXCI 9-11: «Qual memoria, qual lingua, e quale inchiostro / Per isprimere il ver tanto alto sale, / Che pur d'una tua lode arrivi al segno?» e, in una prospettiva più apertamente morale, V. Colonna, *RS* XXVI 12-14: «Ubidir dessi al suon de l'infinita / virtute, e creder sempre a sì bel segno, / seguendo poi l'exempio alto e gentile». Della Matraini si veda la canzone XXII 35-36: «seguirò l'orme sue nell'alma impresse, / perché più chiara ad alto fin m'appresse», in cui al posto di «segno» si trova il termine di analogo significato «fine».

Il sonetto compare per la prima volta in B, ma in realtà, come viene più dettagliatamente esplicitato nel commento, si costruisce su due nodi concettuali ed espressivi già presenti in due componimenti della prima versione. Si tratta di A X, *Poiché tacer non posso*, dalla quale è ripresa in parte la terza stanza, e A LIX *Alma gentil sovra tutt'altre altera*, da cui sono in parte riprese la IV e la V stanza. Problematica è la definizione dei soggetti delle due partizioni del sonetto. La spiegazione più probabile è quella di una lode concatenata: nella prima sezione, argomentativa, costituita dalla fronte, si ha un'apostrofe all'anima dell'amato che, per consuetudine neoplatonica, è emanazione dell'«Idea eccelsa» e, come tale, riveste una funzione esemplare sulla terra (v. 4 «qual vivo esempio ov'ogni ben s'impara»); nella seconda parte, coincidente con la sirma, il riferimento si estende al corpo dell'amato, su cui è incentrata una lode improntata alla gloria delle spoglie mortali («trofei», «preziosa e ricca salma»). Il testo sembra essere la risposta a un encomio di cui la poetessa potrebbe essere stata la destinataria; questa, nel ringraziare, coglie l'occasione per elogiare a sua volta il mittente, giacché afferma che l'intenzione di quest'ultimo, quella di «cantare di altri» (v. 12), si risolve in definitiva in un'auto-glorificazione, per via della bellezza e del valore insiti nella sua ispirazione poetica. Da qui scaturisce l'immagine della «palma» a lui spettante, allegoria della gloria sul mondo e sulla materia stessa. Questi elementi collegano il sonetto al precedente, dove è posta al centro la lode poetica che l'amante tributa all'amato. Anche in questo sonetto (come nei tre precedenti) trovano spazio entità esterne, variamente rubricate sotto l'etichetta di «mondo» o «gente», spettatrici degli effetti positivi di Amore sul soggetto poetante (come in IX, cfr. *introduzione* ivi) escluse dal privilegio di un'unione foriera di nobilitazione per l'anima.

- 4 Da la più eccelsa Idea, dalla più chiara
luce beata che nel Ciel si mostra,
venne fra noi la bella anima vostra,
qual vivo esempio ov'ogni ben s'impara;
- 8 qual, mentre cerca eternamente rara
mostrar me al mondo, indora, imperla, e inostra
di sé la gloria, ond'oggi a l'età nostra,
il sol non vede più pregiata o cara.
- 11 Così voi, mentre alteramente andate
invitto di valor, di vera ed alma
gloria, le virtù nostre alte illustrate;
- 14 e, cantando d'altrui, lodata palma
fra i degni spirti e bei trofei portate,
carco di preziosa e ricca salma.

Schema metrico: sonetto: ABBA ABBA CDC DCD. Rima inclusive tra i vv. 6, 7 e 10, 12, 14.

8 o: e 11 nostre: vostre 12 d'altrui: di voi 13 fra i degni: fra'
 degni 14 carico: carichi

1-4. *Da ... s'impara*: il concetto è ripreso, e attenuato nella conclusione, dalla canzone A LIX 29-32: «[...] e da la Idea / più bella in Ciel, da la più eccelsa sede / tolse, formando in voi l'eterno essemplio / ch'or vede il mondo scelerato ed empio». Cfr. inoltre, per la clausola della quartina, LXIV 5-8.

5-8. *qual ... cara*: una catena di iperbati (originati dagli incisi «eternamente rara»; «al mondo, indora, imperla e inostra») rende particolarmente complessa la risoluzione sintattica di questa quartina. Il pronome «qual» è *ad sensum* riferito all'anima; il «me», altrettanto problematico, sarà da sciogliere in un'espressione come 'mostrare me eternamente rara al mondo'. In sintesi si avrà dunque 'la quale [la vostra anima], mentre cerca di mostrare me [come] eternamente rara al mondo, indora, imperla e inostra la sua stessa gloria, tanto che al nostro tempo il sole non ne vede nessuna più preziosa o cara'. Tale scioglimento sarebbe in linea con il successivo «virtù nostre alte illustrate» (v. 11), che sostituisce il precedente «vostre» (cfr. *apparato*). Al di là della scarsa perspicuità del dettato, rimane tuttavia salda l'idea di un rispecchiamento della gloria dell'amato sull'amante, così come notato in altri casi (I 8; VII 12-14; IX 5-6; X 12-14). Per il verso 6 cfr. B. Tasso, *Rime* V, LVI 1-4: «Fra i tanti raggi de la virtù vostra / Che quasi un novo Sol luce e risplende, / Et ovunque dispiega il lume o stende / La terra indora, e l'aria imperla e inostra», inserito in un medesimo contesto encomiastico e dedicato, insieme ai successivi cinque, alla duchessa d'Urbino; G. B. Strozzi il Giovane, *Madrigali* II 1-3: «Dirò del vago piè, che l'erba infiora? / O della bianca mano, / Che gli arbo-scelli imperla, inostra, e 'ndora?» e G. B. Giraldi Cinzio, *Le fiamme* CCXII 9-11: «Anzi pur vola, e a canto a l'alma vostra, / scorta dal vivo raggio che la invia, / s'asside altera e vi s'imperla e inostra».

10. *invitto*: 'insuperato', cfr. V. Colonna, *RA* V 6: «l'invitto tuo valor, via più ch'umano».

11. *le virtù nostre*: in B X si aveva 'vostre'. Non si sa precisamente a cosa possa alludere il possessivo in quest'ultima versione. Qualora non fosse soltanto un errore di stampa, tra l'altro molto plausibile vista la frequenza con cui i due caratteri venivano spesso confusi, indicherebbe essenzialmente l'effetto positivo che l'amato ha sull'amata, oppure, interpretando il plurale in senso letterale, sulla gente comune.

12. *cantando d'altrui*: in B X si aveva «di voi» (cfr. *apparato*), specificazione ricollegabile alla 'palma' ('cantando portate lodata palma di voi e bei trofei tra gli spiriti degni'), mentre la variante attuale sembra spostare l'accento sull'atto di poetare su 'altri', con possibile riferimento alla poetessa stessa, interpretazione che sarebbe in linea con la parafrasi proposta per i vv. 1-4 e anche con la variante «nostre» contro il precedente «vostre» (cfr. *commento* ivi), che analogamente pone al centro l'amante. Il riferimento al 'canto' dell'amato (per cui cfr. anche XLIII) è probabilmente un'allusione al fatto che Bartolomeo Graziani si diletta nella poesia e nel canto, così come del resto il Coccapani, *ami de plume* della poetessa, il quale nel carteggio privato invia una serie di componimenti per ricevere pareri e consigli («come religioso et sacerdote de' vostri altari vi ho fatto sacrificio d'un core povero e nudo d'ogni virtù, quel meglio di me certo vi ho reso tributo, et ove non aveva la cagione che vi abbia notato, come si conveniva della sua oblazione per questo sonetto che sarà qui alle spalle di questa [...]. E se non vi manderò cose molto alte, standomi nella bassezza che mi trovo, cercherò

di dilettrarvi con ogni mio potere; et se pur alcun tempo mai vi piacerà di raccordarmi nelle vostre fatiche, degne di andare al giudizio de' dotti per esser conosciute, sappiate ch'io v'avrò quell'obbligo che si deve, e che rende lume a privo di luce, o dà vita a un morto, perché io assembro appunto uno di questi due», *Opere*: 128). L'ipotesi di questo secondo destinatario risulta plausibile se si considera che il sonetto apparve per la prima volta in B, quando il Graziani, su cui è incentrato il canzoniere A, era già morto.

14. *carco ... salma*: cfr. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XCII 6: «fra le più preziose e ricche salme»; B. Varchi, *Rime* I, CCLI 12-13: «Bonsi, sì ricca e preziosa salma / Già non m'aggrava, anzi mi dà le penne», in cui, come nella Matraini, la bellezza del corpo richiama la bellezza interiore, come è noto nella filosofia neoplatonica (cfr. almeno Ficino, *El libro dell'Amore* VI 1). Nell'edizione precedente si aveva la variante «carchi», al v. 14, probabilmente riferita ai vari elementi elencati al v. 13. Nell'ultima versione l'aggettivo si riferisce direttamente all'amato.

14. *salma*: il corpo mortale; per la duplice lode all'anima (vv. 1-8) e al corpo dell'amato, cfr. il sonetto successivo (*introduzione e commento* al v. 2).

La congiunzione «poiché» che apre il sonetto rimarca con evidenza la prosecuzione del discorso aperto nel precedente, cui era legato, con lo stesso ordine, fin dall'edizione B. Olte all'*incipit*, tutta la prima quartina sembra riassumere il testo di XI, per il riferimento allo splendore (XII 1, «risplende»; XI 1-11, «luce / beata [...] indora [...] illustra- te»), ma soprattutto a una lode parallelamente indirizzata al corpo mortale e all'anima immortale («ne la mortal parte e ne l'eterna») dell'amato, così come, in maniera più estesa, accadeva in XI, ai vv. 1-8 (in cui soggetto è l'«anima vostra», v. 3) e 9-14 (dove invece il *focus* è spostato sulla «preziosa e ricca salma», v. 14). Il sonetto assume a una sorta di funzione-cerniera, in quanto alla lode, elemento predominante di questa parte del canzoniere e dei sonetti precedenti, congiunge un elemento nuovo, che sarà però frequente nei testi successivi, quello dell'invidia, inaugurando così una sorta di 'ciclo tematico' sostanzialmente omogeneo: XII fa infatti un aperto riferimento al 'veleno dell'Invidia' e XIII e XV si configurano come invettive alla notte invidiosa (XIII 9) o nemica (XV 1) dello splendore dell'amato (cfr. *introduzione* a XIII). Questo motivo tematico è apparentato, però, fin dal sonetto IX, a quello del volgo, successivamente menzionato come fonte stessa dell'invidia (accade in XII e in XVI), ma anche come entità vile e incapace di comprendere il valore di Amore come fonte di virtù, che invece guida la poetessa e l'amato (IX 14, XII 9-10 e XVI 1-4); anche le stanze di XIV, le quali costituiscono una 'pausa centrale', consacrata alle lodi dell'amato e alla prospettiva neoplatonica dell'*ascensus* cui l'anima desiderante può giungere grazie all'amore, recano, al v. 95, un riferimento al «vulgo cieco errante e vile» rispetto al quale è invece celebrata la diversità dell'amato, secondo un *cliché* che ritornerà ancora in XVI. L'accennata prosopea delle entità mostruose (vv. 10-11) richiama in parte quella del Vizio, cui la poetessa dedica un'approfondita allegoresi nell'intera *lettera* 6.

- 4 Poiché risplende in voi sì chiaramente
ne la mortal parte e ne l'eterna,
quella beltà, quella virtù superna
ch'altra non è fra noi quasi più ardente,
- 8 tenete pur le dive luce intente,
con degn'oprare, a l'alta e sempiterna
gloria, di cui 'l bel foco in voi s'interna,
onde l'alma gentile arder si sente;
- 11 né curate del vulgo errante e vile,
né d'Invidia 'l velen crudele e fiero
o di più orrendo mostro iniqua offesa,
- ma, con l'alma magnanima e virile,
premendo ambe col piè del suo bel vero,

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CDE. Rima derivativa tra i vv. 2 e 6; rima ricca tra i vv. 6 e 7.

10. né: o 13 premendo: sprezzando

1-8. *Poiché ... sente*: 'Poiché in voi risplende in maniera così evidente, nel corpo e nell'anima, quella bellezza, quella virtù suprema, che non esiste fra noi altra di poco più ardente, tenete pure lo sguardo divino intento a operare degnamente, alla gloria alta ed eterna, il cui bel fuoco si interna in voi, tanto che la vostra anima nobile ne arde'.

1. *Poiché ... chiaramente*: cfr. *RVF* XCV 9: «Poi che vostro vedere in me risplende», ma anche, nel canzoniere matrainiano, l'attacco con lo stesso avverbio di LIV 1.

2. *e ... eterna*: ritorna, sintetizzato in un verso, il concetto espresso nel sonetto precedente (XI 14), in cui la bellezza dell'amato era stata lodata nella duplice accezione terrena e spirituale. Con riferimento all'amante, l'espressione ricorre in XXXIX 10-11.

3. *superna*: suprema, celeste.

4. *quasi più*: 'di poco più ardente' / 'sempre più ardente'. Il doppio avverbio seguito da aggettivo è scarsamente attestato. Tra i pochi esempi, per la prima accezione si veda L. Alamanni, *Giron il cortese* XXIV 5: «Quasi più inesorabil che la morte», cit. *ad vocem*.

5. *dive luce*: 'divine luci', per il plurale cfr. II 14 e *commento* ivi.

5-8. *sempiterna ... s'interna*: per «degn'oprare» cfr. XIV 64, *commento* e rimandi ivi. In particolare, significativo è il parallelo riferimento al «chiar'oprare» presente nell'altro sonetto incentrato sulla prosopopea dell'Invidia (XVII 6); «s'interna» (v. 8) ovvero 'penetra', è verbo dantesco connesso alla possibilità dell'intelletto umano di 'addentrarsi' nel mistero divino (come in XIV 49), ora riferito al 'fuoco' della gloria (*Par.* XIX 60, «com'occhio per lo mare, entro s'interna», in cui è in analogamente in rima con «sempiterna»).

9-14. *né ... impresa*: 'Non vi curate del volgo peccatore e vile, né del veleno di invidia, crudele e fiero, o di ingiurie inique di mostro più orrendo, ma, con l'anima magnanima e virile, premendo entrambi con il piede del vostro vero bene, seguite l'impresa alta e onorata'.

9. *vulgo errante e vile*: cfr. IX 14 e P. Bembo, *Stanze* XXXVI 3: «et le voci, che 'l vulgo errante et stolto». Il riferimento alla 'viltà' insita nell'invidia ricorre anche in XVII 3 (cfr. *commento*). L'erranza è in questo caso connessa al concetto di errore, come è tra l'altro frequentissimo nella *Gerusalemme Liberata* (cfr. almeno Zatti 1983).

9-11. *né ... offesa*: in XVII 1-8 la prosopopea dell'Invidia è analogamente raffigurata come velenosa. Anche nei DS, inoltre, essa è detta 'figlia dell'Idra', qui adombrata nel riferimento al «mostro»: «E sentendosi piagata l'anima della vile e dispietata vipera dell'Invidia prima figliuola della venenosa Idra, consideri un poco come il suo benignissimo Redentore a braccia aperte l'aspetta per abbracciarla e tirarla poi dentro al suo felicissimo regno» (*Opere*: 685), secondo un'associazione presente anche in Pierio Valeriano (1567: 122v) e in Cesare Ripa, nelle edizioni successive a quella del 1593 (cfr. Ripa 2012: 295). Per la connessione invidia-viltà, presente, oltre che ai vv. 9-10 del sonetto, anche nella trattazione in prosa appena vista, cfr. ancora XVII 3 (e *commento*).

12-14. *ma ... vero*: all'immagine del volgo invidioso, nella sua raffigurazione mostruosa, si contrappone, come antagonista positivo, il soggetto lodato, una sorta di *alter* Arcangelo

Michele, così come descritto nell'*Apocalisse* (12, 7-8). Si noti l'allitterazione enfatica della nasale e della vocale 'a' in «ma [...] alma magnanima» (v. 12).

14. *seguite ... impresa*: un'analoga connessione tra l'«impresa» che l'amato è invitato a proseguire e il volgo invidioso, considerato un ostacolo alla stessa, è in XVI 1-3: «La magnanima e bella impresa vostra / seguite, Signor mio caro e gentile, / né curate del vulgo errante e vile». Va segnalato che in una lettera inclusa nella corrispondenza con Cesare Coccapani (*Opere*: 125), la poetessa usa un'espressione simile per incoraggiare l'*ami de plume* alla scrittura poetica («in questo mezzo la conforto a *seguir l'alta et onorata sua impresa*, a dar animo a me di poterla seguire nell'onorato cammino [...]»), il corsivo è aggiunto). In chiusura, un verso analogo è in XVI 14 (cfr. *introduzione*).

Questo sonetto, come XI e XII apparso per la prima volta nell'edizione B, e nella medesima successione con i due precedenti, chiude un breve ciclo tematico in cui, come contraltare al filo conduttore della lode all'amato, si ha un'insistita serie di riferimenti all'invidia, la quale congiunge i sonetti XII-XVII. La notte, bersaglio dell'apostrofe di questo sonetto, viene figuratamente letta come latrice di «vile nebbia» (v. 7), di oscurità interiore, alla quale vengono opposti i beni dell'anima e le virtù che il Sole-Amato è in grado di preservare nell'interiorità della poetessa. Tale declinazione simbolica non risulta quindi così lontana da quella dell'invidia, variamente declinata (cfr. *introduzione* a XV e XVII), come anche Ortu fa notare: «la nefasta epifania conduce alla deduzione che gli elementi naturali portatori di oscurità, quali la notte, la nebbia e l'ombra [...] stiano a rappresentare il vulgo [...] responsabile dell'invidia velenosa a cui Amante e Amato potrebbero soccombere» (Ortu 2014: 140). Al livello stilistico, il ritmo è scandito da una serie di dittologie che oppongono la notte 'oscuratrice' («nebbie ed ombra», v. 1, «di tenebre [...] e d'orrori», v. 2, «vergogna e scorno», v. 10) al sole-Amato, che, nonostante tutto, riesce ancora a brillare («ne discaccia e ne disgombr», v. 5, «apre or fronde or fiori», v. 7). In questa prospettiva la Notte non viene quindi invocata come momento in cui l'amante solo, frustrato nel desiderio, può trovare tregua ai propri affanni, o, ancora, come *imago mortis*, come in XV e in molta parte della lirica che ha tra i suoi principali rappresentanti Michelangelo, Bernardo Tasso e Giovanni della Casa (Battaglia 1942; Gandolfo 1978; Carrai 1991), solo per citare alcuni esempi, bensì come interlocutrice di una dura invettiva in cui la sua oscurità è percepita come nemica e causa dell'intermittenza della luce dell'amato, la quale però in definitiva non ne viene sopraffatta, uscendone vittoriosa (in una prospettiva memoriale si rivela affinità di temi in G. Stampa, *Rime XCV, Menami, Amor, omai, lassa! il mio sole*, incentrata però sul tema della lontananza). L'idea del testo non è nuova, ma anzi frutto di un fedele rifacimento di un sonetto di Ludovico Domenichi apparso nella raccolta giolitina delle *Rime* dell'autore (Domenichi 1554), il XXXIV dell'edizione moderna curata da Gigliucci («Cuopri, se sai, con tenebre ed orrori, / Umida notte, il volto de la terra; / E mentre al giorno fai l'usata guerra / Cangia a tutte le cose i suoi colori; / Ché 'l mio bel sol chiari e lucenti onori, / Malgrado tuo, d'intorno a me disserra, / E, se 'l giudicio universal non erra, / Apre d'ogni stagion leggiadri fiori. / Invidiosa forse avei pensato, / Per far a l'altro sol vergogna e scorno, / Che lo splendor del mio fosse turbato. / Fa' pur più de l'usato il tuo soggiorno, / Ch'avendo inanzi a me lume sì grato / Contra tua voglia avrò perpetuo giorno», Domenichi 2004: 21); verso per verso, infatti, la poetessa replica pressoché fedelmente i contenuti del testo, intervallando brevi elementi di *variatio*, tra cui spiccano la ripresa soltanto parziale delle parole-rima e la mutazione dello schema rimico delle terzine (CDE CED), affine a quello più frequentemente praticato nell'ultima edizione del canzoniere. Se anche al livello tematico i due sonetti possono definirsi analoghi, va tuttavia evidenziato che quello matrainiano, fin dalle rime, tende a una più schematica opposizione tenebre vs luce, notte vs giorno («ombra [...] adombra», «albori», «luce», «giorno»), congiungendovi, nella prospettiva neoplatonica, il riferimento all'«interna luce» del sole amato, il quale ancora una volta assume il ruolo di guida per l'affinamento dell'intelletto («[...] 'l mio Sol chiaro per duce»). Va rimarcato, infine, che la duplicità presente nel sonetto del Domenichi tra il sole-astro e l'«altro sol», ovvero l'amata, trova

nel 'contesto' del canzoniere matrainiano fin qui delineato una collocazione più che pertinente, per via dei molteplici sonetti in cui lo stesso tema è stato enucleato (cfr. II, VI e VII).

- 4 Copri pur quanto sai di nebbie ed ombra
e di tenebre oscure, atre e d'orrori,
al sole, umida Notte, i suo' splendori,
e il volto tutto della terra adombra;
- 8 ché 'l mio bel Sol ne scaccia e ne disgombrà,
malgrado tuo, con suoi lucenti albori
ogni vil nebbia, ed apre or fronde or fiori
di virtù sempre, di cui l'alma ingombra;
- 11 né pensar forse, invidiosa, mai
per fare a l'altro sol vergogna e scorno,
di turbar qui del mio l'interna luce.
- 14 Fa' pur quanto che puoi dimora, o sai,
che mentre avrò 'l mio Sol chiaro per duce,
contra tua voglia avrò perpetuo giorno.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CED, rima derivativa tra i vv. 1 e 4. Rima inclusiva tra i vv. 1, 4, 5, 8. Rima ricca tra i vv. 5 e 8.

3 suo': suoi 4 il: 'l 6 con: co' 10 fare: far 13 mentre: mentr'
14 contra: contr'a

1-8. *Copri ... ingombra*: 'Notte, copri, come tu sai, di tenebre oscure, nere e di orrori gli splendori del sole e fai ombra all'intero volto della terra; perché [tanto] il mio bel Sole scaccia e sgombra ogni vile nebbia, malgrado te, con i suoi albori luminosi e fa germogliare sempre foglie e fiori di virtù, di cui riempie l'anima'.

1-4. *Copri ... notte*: per l'invettiva alla notte e l'attacco, molto forte è la vicinanza a L. Ariosto, *Capitoli* IX 1-33: «O nei miei danni più che 'l giorno chiara, / crudel, maligna e scelerata notte, / ch'io sperai dolce ed or trovo sì amara! [...] / Ma scopri pur finestre, usci e pareti: / non avrà forza il tuo bastardo lume / che possa altrui scoprir nostri secreti», in cui lo «scopri pur» non è lontano dall'apparire oggetto di un richiamo paronomastico nell'attuale «copri pur» e in cui la dichiarata sconfitta della notte sembra trovare un'eco, ancora perentoria ma senz'altro aggressiva nei toni, nella chiusa del sonetto matrainiano. L'espressione limitativa «pur quanto sai» (v. 1) accompagnata a un imperativo sembra risalire a un uso trecentesco dell'apostrofe (cfr. G. Boccaccio, *Filostrato* VII LXXV 3-4: «deh, fallo, anima mia, ché tu potrai, / se pur quanto tu sai tu te ne 'ngegni»), accolto poi nella lirica cortigiana, per cui cfr. A. Tebaldeo, *Rime extravaganti* DXX 5-8: «Fa' quel che vòì, ché far non mi pòì peggio, /

[...] / muta pur quanto sai, Fortuna, seggio!». Altro esempio si ritrova in M. Bandello, *Rime* CXIX 3-4: «E cerca, e mira pur quanto tu sai, / ch'ogni altro a par di questo fia minore». Al v. 2 si noti la ridondanza enfatica creata dai due aggettivi («oscuire, atre») che accompagnano le «tenebre», di fatto sinonimici. Quanto al lessico riferito alla notte, necessario sarà il confronto con *Aen.* V 835-841: «iamque fere mediam caeli Nox umida metam / contigerat, placida laxabant membra quiete / sub remis fusi per dura sedilia nautae, / cum levis aetheriis delapsus Somnus ab astris / aera dimovit tenebrosum et dispulit umbras / te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans / insonti», laddove compare il riferimento all'«umida notte» ma anche alle «tenebre», alle «ombre», al sonno e ai sogni (si vedano inoltre *Aen.* II 8-9: «et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos» e XI 201-202: «nox umida donec / invertit caelum stellis ardentibus aptum»), già operato da Carrai (*commento* a Della Casa 2003: 182) per il sonetto al sonno di G. Della Casa (*O Sonno, o de la queta, umida, ombrosa*) al quale già Baldacci apparentava l'altro sonetto matrainiano incentrato sulla notte (cfr. *introduzione* a XVI). Il tema notturno è spesso trattato congiuntamente a quello della morte e del sonno (cfr. Esiodo, *Theog.* 211-212: «Νύξ δ' ἔτεκε στρυγερὸν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν / καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῶλον Ὀνειρώων»), in cui la notte è appunto madre di questi ultimi e della 'stirpe dei sogni'.

1-8. *ombra ... ingombra*: le parole-rima, fatte risalire da Ortu (2014: 141) al Dante petroso (*Rime* XL 9-10 «nel qual ciascun d'i sette fa poc'ombra; / e però non disgombrà») e da qui a Petrarca, *RVF* XXXVIII 2-7 (*ombra:sgombra:ingombra:adombra*) e *RVF* CCCXXVII 1-8 (*ombra:sgombra:adombra:ingombra*), sono usate dalla Matraini con una lieve variazione dell'ordine. Ortu ravvisa inoltre nella ripresa delle medesime parole-rima di XXIV una «conferma della stretta connessione tra le due liriche» (Ortu 2014: 141), così come esplicita nel cappello introduttivo al testo («e la paventata notte sembrerebbe prevalere, benché non venga nominata esplicitamente, nella lirica di C XXIV [...]), dove i richiami addotti («le piante sono sterili (3) e le speranze senza frutto (4), «l'alma s'ingombra» (2) e [...] la vil nebbia (13)» ivi: 140) si possono considerare parte di una ripresa che, oltre ad essere «puntuale» (*ibid.*), risulta anche contrastiva (cfr. XIII 7-8), nella misura in cui qui sono elencati gli effetti benefici dell'amato-Sole. Per lo stesso aspetto cfr. XXIX 12-14, *commento* e rimandi ivi.

2. *tenebre ... orrori*: cfr. B. Tasso, *Rime* I, XXIII 6: «Di tenebre e d'orror tristo soggiorno» e T. Tasso, *Rime* DLXXVI 5-6: «in questa notte ombrosa / sgombrate voi le tenebre e gli orrori». Si noti qui l'allitterazione della vibrante (nei primi casi congiuntamente alla vocale finale) più intensa, in un crescendo, nell'ultimo membro della serie («tenebre oscure, atre e d'orrori»).

3. *umida notte*: utile il rimando al celeberrimo sonetto del Della Casa (*Rime* LIV 1-2 «O sonno, o de la queta, umida, ombrosa / Notte placido figlio [...]), in cui la Notte è così definita. Il lemma giunge, con una *retardatio*, solo all'ultimo verso, e inoltre in iperbato; questo espediente separa, anche sintatticamente, il «sole» dai «suo' splendori». Il sintagma è frequentissimo nella lirica volgare incentrata sull'invocazione al sonno (cfr. ancora Carrai, *commento* a Della Casa 2003: 182 e, in generale, Id. 1990 e Gandolfo 1978); tra gli esempi possibili vale la pena di menzionare quello di Marcantonio Terminio (*son. Sonno, che al mio pensier tu rappresenti*) citato da Carrai (*commento* a Della Casa 2003: 182) per le intertestualità con l'invocazione dellacasiana al sonno ma a maggior ragione interessante nel caso del sonetto matrainiano, in quanto incluso in una raccolta di poeti napoletani (Matraini 1556a) cui la Matraini partecipò con l'intera prima edizione del suo canzoniere (cfr. A¹ nella *Decrizione dei testimoni*), precedente al sonetto in questione, che compare solo a partire dalla stampa B. Ai primi tre versi del sonetto del Terminio («Sonno, che al mio pensier tu rappresenti / La bella immagin cara, alhor che d'adre / Ombre è involta la tua queta umida madre»)

ritroviamo infatti non solo il riferimento alla 'notte umida' ma anche quello alle ombre «andre» (e «atre» sono anche le tenebre in Matraini, al v. 2).

4. e ... *adombra*: si noti l'allitterazione della dentale («volto tutto terra») che richiama la parola «Notte», presente nel verso precedente.

5-8. *ché ... ingombra*: l'intera quartina, nella sua ripresa del testo del Domenichi, poggia sulla metafora del sole 'amato' visto nella medesima prerogativa fecondante del sole (cfr., in negativo, XXIX 9-14 e *commento*), la quale viene però a designare i beni spirituali («or fronde or fiori di virtù») con cui arricchisce l'interiorità dell'amante. Per la rima *sgombra:ingombra*, in un analogo contesto paesaggistico, cfr. V. Colonna, *RA* LXVIII 1-4: «Quando il gran lume appar ne l'oriente, / che 'l nero manto de la notte sgombra, / e 'l freddo gel ch'alor la terra ingombra / dissolve e scaccia col suo raggio ardente» (cfr. Grignani, *commento* a Morra 2000: 83).

6. *albori*: gli occhi (Rabitti 1989: 311), cfr. XXXI 4.

9-14. *né ... giorno*: 'e non pensare, forse, invidiosa, per fare onta e umiliare il sole [celeste], di turbare la luce del mio sole interiore. Indugia quanto puoi, o sai, poiché fino a quando avrò il mio sole come guida, contro il tuo proposito vivrò in un giorno perpetuo'.

9-11. *né ... luce*: nella prima terzina affiora esplicitamente il tema dell'invidia (per cui cfr. *introduzione* a XVII) e, con una particolare concettosità, al sole 'altro', ovvero quello che in genere è oscurato dalla Notte, viene opposto al sole 'interno' alla poetessa, la cui luminosità non può essere oscurata. Il gioco oppositivo tra il sole 'reale' e quello che ha come referente l'amato risulta presente in Vittoria Colonna, *RSD* XXXVI 142-144: «ond'io, che d'altro Sol più vaga aurora / illustrata vedea, con altro caldo / da quel che i nostri fiori apre e 'ncolora», così come nel già menzionato sonetto di B. Tasso (*Rime* I, XXIII 1-8: «Almo sol, tu col crine aurato ardente / Apri ad ognor sereno e lieto il giorno [...] / Ma non rischiari la mia fosca mente, / Di tenebre e d'orror tristo soggiorno, / Ch'un altro Sol di più bei raggi adorno / Lume le dona, e di chiaro e lucente»).

12-14. *Fa' ... giorno*: il v. 11, con imperativo di apertura e l'espressione «pur quanto che puoi», replica simmetricamente, con una lieve variazione, la prima parte del verso incipitario del sonetto (cfr. v. 1), in una sorta di *climax* che prepara alla *pointe* finale, come già nel testo modello. Anche l'espressione finale, «contra tua voglia», ha il proprio parallelo nell'espressione «malgrado tuo», del v. 6. L'*explicit* chiude quindi l'invettiva con una vittoria definitiva del Sole 'amato' sulla Notte, e sullo *status* di 'giorno eterno' che lo stesso è in grado di regalare all'interiorità dell'amante.

[A LIX e LXXIX-S-B IX]

Questa serie di stanze costituisce una testimonianza particolare del lavoro di rimaneggiamento che la Matraini pone in atto tra la prima e l'ultima edizione del Canzoniere. Giovanna Rabitti le definiva non a caso «punte di diamante» del lavoro di revisione sui testi operato dall'autrice. C XIV è infatti il risultato di una complessa commistione tra le ottave di A LIX e quelle di A LXXIX, probabilmente da ascrivere alla comune matrice platonizzante (Rabitti 1989: XVI). Il primo componimento, di 24 ottave, era collocato nella sezione della lode all'amato, mentre il secondo, più breve, di sole 9 ottave, era posto a conclusione della sezione delle liriche d'occasione. Il risultato di questo particolare *mélange* è un componimento di 24 stanze, in cui risultano inserite, variate e fuse tra loro solo alcune delle ottave di A LIX e A LXXIX, mediante una tecnica che fa leva sulla ripetizione tematica e formale quale collante per le parti precedentemente slegate o provenienti da diversi contesti (si pensi alle ripetizioni tra i vv. 52 e 122; 64 e 92, o all'*incipit* con l'esclamativo «Felice», ai vv. 89, 129 e 145). Come fa notare Rabitti, entrambi i componimenti avevano goduto di una certa fortuna 'esterna' al canzoniere. Lo dimostra il manoscritto della biblioteca degli Intronati di Siena (I.XI.49) segnalato per la prima volta da Bullock-Palange (pp. 245-250), in cui compaiono, alle cc. 16v-17r nove ottave col titolo *Stanze di Madonna Chiara, gentildonna lucchese*, le quali sarebbero poi passate, con minime varianti, nella stampa in A LXXIX. Al manoscritto si aggiunge la giuntina del 1571, il *Primo volume della scielta di stanze di diversi autori Toscani [...]*, in cui alle pp. 412-421 figurano A LIX e A LXXIX sotto i titoli, rispettivi, di *Stanze di una gentildonna lucchese* e *Stanze della medesima*. La circolazione delle stanze in maniera autonoma rispetto alle raccolte in cui erano inizialmente inserite richiama un caso analogo e per certi versi archetipico in tal senso, ovvero la serie delle cinquanta ottave che Pietro Bembo e Ottaviano Fregoso avevano recitato presso la corte di Urbino nel 1507 per Elisabetta Gonzaga, le quali, a partire dalla *princeps* delle rime del 1530, vennero riadattate a un nuovo ordine di esigenze, dettate dall'ingresso delle stanze nel libro di *Rime* e dal loro contestuale allontanamento dal sistema di corte che le aveva occasionate. La lunga storia redazionale, costellata da varianti d'autore e di circolazione manoscritta, avulsa dal testo di riferimento (cfr. Gnocchi in Bembo 2003: LXXXVII-CXXII), in parte risulta paragonabile a quella delle stanze matrainiane, le quali ebbero verosimilmente una circolazione 'sciolta' e meno sorvegliata di cui sarebbe prova S (cfr. la *Descrizione dei testimoni*). Volendo brevemente sintetizzare il percorso di varianti che attraversa il passaggio dalle stanze di A a quelle di C, come del resto si specificherà caso per caso in sede di commento, basti segnalare l'eliminazione di verbi e aggettivi più propriamente alludenti alla sfera religiosa, quali «eterno», «divino», e agli stessi «angeli», come accade nel sonetto II (cfr. *commento* a 9-14 e *apparato* ivi). Altre varianti mostrano poi come nella versione definitiva venga riservato un ruolo di primo piano al soggetto poetante, «protagonista principale a tutti gli effetti della vicenda esemplare così accuratamente costruita e perfezionata» (Rabitti 1983: 116). Nella maggior parte delle ottave che compongono il testo emergerà in maniera insistente non solo questo aspetto, ma anche, come contrappunto, l'Amato, che, come osserva Rabitti, risulta «una figura ipostatizzata che serve da stimolo all'attività spirituale dell'Amante, rappresentando dapprima la meta della perfezione raggiungibile in ambito umano e in seguito la guida per l'approdo definitivo alla divinità» (Rabitti 1983: 116).

- Almo mio Sol, che l'onorata fronte
di raggi ardenti d'ogni vera gloria
portate cinta, e con voglie alte e pronte
fate immortal di voi qua giù memoria,
tal che del Tempo e di Fortuna l'onte
sprezzate, e di lor degna, alta vittoria
avendo, sopra il bel carro lucente
del Ciel v'alzate con l'eterna mente;
- 8
- se cantando di voi l'altre lodi
che mi fan sopra al Cielo alzare a volo,
posso tanto impetrar che da voi s'odi
questo mio dir, ch'a voi felice e solo
inchino e sacro con più saldi nodi
che stringa Amor da l'uno a l'altro polo,
spero, con dolci ed amoroze tempre,
di farvi al mio bel foco arder mai sempre.
- 16
- Ma chi mi drà la voce e le parole
da lodar voi, mio tanto alto soggetto?
Come potrà mai stella al chiaro Sole
aggiugner luce, o 'l mio basso intelletto
alzarsi in parte ov'arrivar non suole
spirto del mio più chiaro e più perfetto?
Tropp'alta impresa attendo, e via più innante
cerco salir del glorioso Atlante.
- 24
- Pur dirò sol che quanto dar potea
benigna stella in Ciel, tutto vi diede,
e che dalla più bella e chiara Idea
vi fe' Natura essemplio, ove si vede
quella grazia e virtù, per cui dovea
fare Amor degne ed onorate prede
di quell'alme gentil, ch'a poco a poco
s'alzan da basso oggetto a divin foco.
- 32
- Io 'l so, ché dalla vostra interna luce
tale è 'l foco gentil che in me s'accende,
che dell'alta Cagion sua prima luce,
ond'è norma celeste a chi più intende;
pensier non giunge ov'ei porta e conduce
se di nube mortal mai non s'offende,
e s'io ne faccio pur talor querela,
vien dall'imperfezion che il ver mi cela.
- 40
- Ma quanto posso gire all'alta meta

che mi scopre il suo lume, andar m'ingegno,
né per volger di ciel, né di pianeta,
cercherò di cangiar l'alto disegno,
e se l'empia mia sorte agli occhi vieta
veder del proprio oggetto il caro pegno,
non è però che l'alto mio pensiero
48 non mi trasformi ognor nel suo bel vero.

Quanto più col desio l'alma s'interna
nella cagion de gli alti miei desiri,
tanto nella maggior bellezza interna
d'un'in altra sembianza par ch'aspiri,
poi sormontando alla beltà superna
sovr'a tutt'altri luminosi giri,
visto quant'ogni bel men bello sia
56 di lei, la segue e tutte l'altre oblia.

Così, co i sproni alla ragione e a' sensi
il fren, vengo ad amar, quanto amar lice,
l'alma vostra beltà, che fra gli accensi
miei spirti vive altera e vincitrice.
Fammi i be' lumi suoi ne l'alma intensi
gran frutto eccelso trar d'umil radice,
ch'è tal la virtù loro alma e gradita,
64 ch'a bellissimo oprar l'anima invita.

Per questa scala, al Ciel volando poggia
l'alma sovente e 'n Dio si riconduce,
ché lasciato 'l terren suo stato, alloggia
nel vero fonte dell'eterna luce,
ove poi gode in sì beata foggia
l'infinità bontà che in lei riluce,
che, quanto far si può, fatta felice,
72 non s'erger in alto poi, ché più non lice.

O di che gran pensier, di che bel foco
soavemente i' mi nodrisco ed ardo;
o qual dentro m'invola a poco a poco
e leva in alto a più sublime sguardo
di quell'alta beltà dov'io m'infoco
e ferir sento da celeste dardo:
io nol so dir, ma tal è il ben ch'io sento,
80 che non stimo fra noi maggior contento.

Ché, da vostra bellezza alzando il piede
la mente a contemplar l'alto intelletto,

da cui deriva il bel che in voi si vede,
scorgo del bello e buono il più perfetto.
Così dall'alto vostro esempio riede
l'anima al suo prio nativo, almo ricetto,
che da grave e mortal sonno mi desta
e nuova fiamma entro 'l mio seno innesta.

88

Felice l'anima ch'un bel foco accende,
e dolcemente l'arde e tienla in vita,
e con saldo desio mai sempre intende
a bellissimo operare ed infinita
gloria cercando, tali i giorni spende,
che per cosa mirabile s'addita,
mostrando al vulgo cieco, errante, e vile
quanto lontan da sé volga 'l suo stile.

96

Di tutti gli altri ben che sono al mondo
venuto il posseder, sazio è 'l desio;
ma di questo più sempre almo e giocondo
nasce 'l diletto, e da soave oblio
di sé, con un pensiero alto e profondo,
discerne il vero ben dal falso e rio,
mentre 'l suo albergo in disusata foggia
cangiando, in quel d'una bell'anima alloggia;

104

dove, quasi nocchier saggio ed esperto
che in chiusa nave il nostro polo scorge,
si rivolge a sentier dritto ed aperto,
quest'anima gentil che ben s'accorge
dentral suo chiuso sen frale ed incerto,
del bel chiaro splendor che in lei risorge,
ond'il mar d'ogni error, gli scogli, e l'onde
fugge, e 'l segue con aure alme e seconde.

112

Un'ombra, un fior caduco è questa forma
ch'al vulgo piace e poco tempo dura,
ma l'anima immortal che in noi s'informa
Tempo già mai né Morte non l'oscura.
Questa del vero ben seguendo l'orma,
che gli mostra di Dio la luce pura,
cerca, alzandosi ognor, di farsi tale,
che resti in terra e 'n Ciel chiara e immortale.

120

Questa di seno in sen, lieve salendo
d'una in altra sembianza, col governo
de la degna ragion la strada aprendo,

128 lascia del fosco errore il fondo Averno;
e tutta del divino amore ardendo,
giugn'al suo porto stabile ed eterno,
là 've con ampî giri altera spazia
né mai di contemplarlo unqua si sazia.

136 O felice quell'uom che si diparte
da' sogn' ed ombre, e s'avicina al vero,
e felice quell'anima che in parte
se stessa riconosce, e 'l bel sentiero
segue d'onore in ciascheduna parte,
e sopra i sensi ha 'l fren posto e l'impero;
e felice chi mira quant'è inferma
la speme di colui che qui si ferma.

144 Questi da terra alzato, aprendo l'ale
di sue virtù, in queste parte e 'n quelle
si va mostrando eccelso ed immortale,
tra le chiare del Ciel più ardenti stelle;
e non trovando a sé spirito eguale,
fa de' suoi chiari rai l'alme più belle,
e del suo nome altero e di sua gloria,
uscir di vero onor sempre memoria.

152 Ma più felice è quel ch'erger la mente
al sommo bel, dond'ogni bel deriva,
e de l'oggetto prio le voglie spente
raccende e col pensier tant'alto arriva,
che contemplando il Sol divino, ardente
ogni bassa e mortal cosa poi schiva,
perché questi del sommo, alto diletto
sente in parte, e del ben vero e perfetto.

160 Troppo fuor del mortale alta mi meni
Amore, e spieghi a' miei gran desir l'ale!
Tornate, almi pensier vaghi e sereni,
e rendete alla vista oggetto eguale,
e voi sempre di grazia e d'amor pieni,
lumi, onde il desir mio tant'alto sale,
richiamat' a voi il cor con dolci tempre,
che per troppo gioir par che si stembre.

Schema metrico: stanze di endecasillabi, con schema ABABABCC. Rime ricche ai vv. 1, 3; 105, 107; 122, 123; rime equivoche ai vv. 33, 35; 49, 51; rime inclusive ai vv. 1, 3, 5; 9, 11, 13;

111, 112; 119, 120; 135, 136; 137, 139; 141; 154, 156, 158; rime derivative ai vv. 68, 70; 73, 77; 113, 115; 129, 131; 159, 160.

(le varianti di A sono seguite, tra parentesi tonde, dal romano indicante il componimento di provenienza e dall'arabo specificante il numero di verso della prima edizione. Le varianti di S, se minime, sono poste tra parentesi quadre e il numero di verso coincide sempre con A LXXIX; quando ad essere indicate sono solo le varianti di S, la sigla è seguita tra parentesi tonde includenti il numero del verso corrispondente in tale testimone. Le stanze di B presentavano inoltre un'ottava in più, che occupava i vv. 97-104. A partire da questa interpolazione saranno indicati i numeri di verso di C seguiti, tra parentesi, da quelli di B).

6 alta: ampia *B* 9 altere: eterne *A* (LIX 9) 10 che: ch'or *A* (LIX 10) sopra: sopr' *B*
 13 con: co' *B* 14 che stringa Amor: ch'alma stringesse *A* (LIX 14) 18: che giugner
 possa a tanto alto soggetto? *A* (LIX 18) 19 mai stella: la fiamma *A* (LIX 19) 20 aggiugner: cre-
 scer la mio basso: basso altrui *A* (LIX 20) 21 alzarsi: alzare *A* (LIX 21) *B* ov'arrivar:
 ov'egli andar *A* (LIX 21) 22-24: comunque l'alma dal natio ricetta / vive? Che lunge a me da'
 piacer suoi / lasciat'ha il proprio velo, e stassi in voi *A* (LIX 22-24) 26 benigna stella in
 Ciel: l'alto Fattor di bel *A* (LIX 26) 27-32: sendo ch'il vostro alto valor dovea / vincer ogn'altra
 gloria, quanto eccede / il sole ogni splendore; e da la Idea / più bella in Ciel, da la più eccelsa sede
 / tolse, formando in voi l'eterno esempio / ch'or vede il mondo sclerato ed empio *A* (LIX 27-32)
 30 fare: far *B* 31 ch': che *B* 33 Io [...] interna: Di così bella e inestinguibil
 [instinguibil *S*] *A* LXXIX (9) *S* 34 tale è 'l: il mio *A* (LXXIX 10) *S* che in me
 s'accende: ne l'alma splende *A* (LXXIX 10) *S* 34 'l: il *B* 35 dell': de l' *A*
 (LXXIX 11) *S* | da l' *B* 36 celeste: di gloria *B* 37 mortal mai non: d'error
 già mai *A* (LXXIX 14) *S* s'offende: s'ostende *S* 40 il: 'l *A* (LXXIX 16) *S* *B*
 41 all': a l' *A* (LXXIX 17) *S* 43 ciel: sol *A* (LXXIX 19) *S* 44 cercherò: cercarò
S (20) cangiar l'alto disegno: cangiare il divin segno *A* (LXXIX 20) *S* 45 l'empia mia sor-
 te: l'empio Destino *A* (LXXIX 21) *S* vieta: veta *S* (21) 47 l'alto mio: con divin *A*
 (LXXIX 23) | con uman *S* (23) 49 desio: desir *S* (33) 50: ne la bella cagion de' miei
 desiri *A* (LXXIX 34) *S* 51 nella: ne la *A* (LXXIX 35) *S* interna: eterna *A* (LXXIX 35)
S 52 d'un'in: d'una in *A* LXXIX (36) *B* 53 sormontando [...] superna: la con-
 templa, e mentre in lei s'eterna *A* (LXXIX 37) *S* 54 sovr': sopra *A* (LXXIX 38) *S* | sovra
B a: [manca] *S* (38) 57-58 Così [...] vengo: Con sproni alla ragion, col [con *S*] freno a'
 sensi / presi, donne *A* (LXXIX 1-2) *S* 58 quanto: quant' *A* (LXXIX 2) *B* 59 l'alma vostra: la
 divina *A* (LXXIX 3) 61 be': bei *S* (3) 62 eccelso: eterno *A* (LXXIX 6) *S* 63 loro:
 lor *S* (7) alma: alta *A* (LXXIX 7) *S* 67 'l: il *A* (LXXIX 43) *S* *B*
 68 dell': de l' *A* (LXXIX 44) *S* 70 l'infinita: la divina *S* (46) che: ch' *A* (LXXIX 46) *S* *B*
 71 quanto [...] può: fatta, quanto far si pò *B* 79 tal: tale *B* 85 dall'alto: dal chiaro *B*
 88 entro 'l mio seno: entr'al mio petto *B* 89 Felice l'alma: Coppia felice *A* (LIX 89)
 91-96: né l'uno a l'altro il suo voler contende / fin a l'ultimo di della sua vita; / e queta stassi, e chi
 tant'alto ascende, / (che per cosa mirabile s'addita) / und'ei possa cader, tien sempre a vile, / lieta
 sol del suo foco almo e gentile *A* (LIX 171-176) 97-104: <Questa, da fragil velo ed inco-
 stante / stato mortal sen va, quasi disciolta / a contemplar di Dio l'alt'opre e sante, / e la sembianza
 sua, ch'a in sé raccolta, / e sormontando al primo eterno amante, / più non sente martir, né pianto
 ascolta / di cui temprato è il ben di quell'amore / ch'è tra noi cieco ardor detto, e furore> *B*
 98 il posseder: 'l posseder *B* (106) 'l desio: il desio *B* (106) 99 ma [...] e: di questo ognor
 più caro e più *A* (LIX 163) 100 'l: il *A* (LIX 164) 101 pensiero: pensier *A* (LIX 165)

102-104 discerne [...] bell'alma: fassi, d'uom ch'era in prima, in altri, Dio: / se del bel corpo
 l'alma in cui s'appoggia / nel proprio albergo, il suo lasciato *A* (LIX 166-168) 106 in: 'n
B (114) 110 che in: ch'in *B* (118) 115 che: ch' *B* (123) 122 col: <e> col *B*
 (130) 126 giugn': giung' *B* (134) 129 diparte: disparte *B* (137)
 135 quant': quanto *B* (143) 142 suoi chiari: chiari suoi *B* (150) 146 bel: ben *B* (154)
 159 richiamat'a voi: richiamate a vo' *B* (167)

Stanza I

1-8. *Alto ... mente*: 'Mio sole vitale, che portate la fronte cinta di raggi ardenti di ogni gloria vera e con desideri alti e bene indirizzati fate quaggiù memoria immortale di voi, tanto che sprezzate l'affronto del Tempo e della Fortuna e, avendo su di loro vittoria meritata e grande, vi innalzate con la mente eterna sopra il carro del Cielo'. Per la perifrasi usata come appellativo all'amato, in analoga posizione di attacco, cfr. VI 1. La strofa, che sembra chiudere con un radicale cambio di registro il ciclo dei sonetti sull'invidia, configura un Trionfo del Sole-Amato sul Tempo e la Fortuna, simboleggianti la caducità e la mondanità. L'accento posto sull'elevazione e l'altezza («voglie alte», «alta», «v'alzate», vv. 3, 6, 8) del sole-amato costituisce la cifra della sua 'vittoria' su tutto quanto è terreno e mortale. A tal proposito è utile rimarcare quanto incisivo sia l'intervento sull'ottava che faceva da *incipit* nella versione precedente (*A* LXXIX), laddove si aveva: «Alma gentil sovra a tutt'altre altera, / dond'al cor fiamma e luce a gli occhi miei / esce tanta e sì fatta, che l'intera / virtù non basta lor, mirando in lei; / ch'indi l'abbaglia Amor, quando più spera / sentir ne' be' vostr'occhi, e dolci, e rei, / quell'immenso piacer che in Paradiso / senton gli angeli, in Dio mirando fiso». Com'è possibile notare, il testo è mutato radicalmente, non solo per via dell'eliminazione di elementi ricalcanti gli stilemi dell'innamoramento più marcatamente petrarcheschi (il duplice riferimento agli «occhi», per di più «dolci, e rei», alla «speranza» e al «piacere») ma anche per la 'scarnificazione' della lode, ora riferita al «Sol», in linea con la dichiarazione della poetica del sonetto II; l'accento non è più posto sugli effetti dell'innamoramento, ma è invece spostato su un più marcato contesto neoplatonico, quello della prospettiva della gloria dell'amato che dal suo carro lucente trionfa sul mondo. In analogia con lo stesso sonetto, va interpretata anche l'eliminazione di figure 'altre' non ritenute più consone all'interno del nuovo contesto poetico, quali gli «angeli» (per cui cfr. l'*introduzione* a II).

3. *voglie ... pronte*: l'aggettivo «pronte» indica tecnicamente l'idea della buona disposizione d'animo all'ascesi, e, contemporaneamente, quella di un'azione che si compie senza indugi. L'espressione è molto frequente nel Varchi, cfr. *Rime* II, III 5-6: «Conosco i segni dell'antica fiamma, / Che fece le mie voglie ardite e pronte».

8. *eterna mente*: cfr. LXXXII (*introduzione* e *commento* ivi), per il riferimento alla mente di Dio.

9. *altre*: per l'analisi relativa alla sostituzione dell'aggettivo rispetto alla versione di *A* (cfr. *apparato*), si vedano, nel testo, i vv. 51 e 62, nonché, in generale, l'*introduzione* a XXXVIII e i rimandi ivi.

Stanza II

Questa strofa, come la precedente, è ripresa da *A* LIX. Il *focus* è in questo caso sulla poetessa e sulla sua lode all'amato trionfante, la quale diviene anche per lei occasione di elevazione. Il contesto è altamente celebrativo e in linea con l'immagine del 'tempio poetico' (cfr.

introduzione e commento a IV): oggetto del culto sono le «altere lodi» e le «dolci ed amorose tempre», congiunte all'immagine del fuoco sacro, l'elemento che mantiene vivo, mediante il culto, il contatto con l'amato. Va evidenziata una modifica che si rivela importante, perché ricolleghibile ad altri casi analoghi dello stesso componimento: le «altere lodi», al v. 1 sono frutto di una modifica della forma precedente «eterne lodi» (A LIX 9), per cui cfr. l'*introduzione* al testo.

9-16. *se ... sempre*: 'Se io, cantando le solenni lodi che mi fanno alzare in volo in Cielo, posso pregare quel tanto che faccia sì che da voi siano uditi questi miei detti, che a voi, solo e felice, inchino e consacro con i nodi più saldi che Amore stringa da un polo all'altro, spero di farvi ardere nel mio fuoco sempre con il mio dolce e amoroso canto poetico'.

9. *Se ... lodi*: cfr. XIX 11 e rimandi ivi.

12. *felice*: l'aggettivo ha una pregnanza dottrinale, in quanto equivale a 'pago della vicinanza al sommo bene', come poi esplicito sarà il riferimento in vari passi successivi (cfr. inoltre l'*introduzione* al testo), ovvero i vv. 89, 129, 135 e 145.

13. *inchino*: particolare uso transitivo e antico del verbo, avente il significato di 'rivolgere', 'offrire in omaggio'. Un analogo caso è presente in T. Tasso, *Rime* MDXVIII 13-14: «e 'l cacciatore che di cinghiale o d'orso / le spoglie appende e i sacri tempi inchina», che Basile interpreta come 'riverisce' (cfr. *commento* a Tasso 1994: 1722). Il verbo chiude inoltre l'iperbato che occupa i vv. 4-5. Per il riferimento ai «nodi» cfr. III, *introduzione*.

14. *che ... polo*: l'espressione ha molteplici occorrenze della lirica della Colonna, laddove si inserisce in contesti encomiastici incentrati sulla figura di Cristo e sull'esaltazione dell'opera creazionistica di Dio, cfr. V. Colonna, *RA* XII 1-14: «Gli alti trofei, le gloriose imprese, [...] / ché qui fra noi da l'uno a l'altro polo / con chiare opre adempi l'altera voglia; / or gode in Ciel la più onorata palma». L'immagine 'narrativa' di questo sonetto, che pure costituisce un sottofondo di una serie di temi e motivi, è qui 'immobilizzata' nella statica contemplazione dell'amato, cui è connessa la speculare elevazione dell'amante.

Stanza III

17-24. *Ma ... Atlante*: 'Ma chi mi darà la voce e le parole adatte a lodare voi, mio soggetto così alto? Come potrà mai una stella aggiungere luce al sole splendente e [come potrà] il mio intelletto alzarsi lì dove non osa arrivare uno spirito più perfetto e più chiaro del mio? Tento un'impresa troppo alta e cerco di andare sempre più al di là del glorioso Atlante'. In questo caso, come afferma Borsetto, la stanza mobilita la dialettica alto/basso (Borsetto 1983: 210-211). Ad orchestrare la lode è il ricorso alla retorica dell'ineffabile, cifra di molta lirica femminile, che ha tra i principali esempi Gaspara Stampa. La poetessa giunge a temere che l'impresa in cui vorrebbe sobbarcarsi sia più 'gravosa' del peso che Atlante dovette gloriosamente sopportare (vv. 23-24). Interessanti sono le variazioni che la strofa subisce nel passaggio da A a C. La forma precedente, in A LIX 17-24, era infatti: «Ma chi mi drà la voce e le parole / *che giugner possa* a tanto alto soggetto? / Come potrà *la fiamma* al chiaro Sole / *crescer la luce*, o 'l basso altrui intelletto / alzarsi in parte ov'egli andar non suole / *comunque l'alma dal natio ricetta* / vive? *Che lunge a me da' piacer suoi* / *lasciat'ha il proprio velo, e stassi in voi*» (il corsivo è aggiunto). Nella sua versione precedente, l'ottava inscenava il motivo neoplatonico della migrazione dell'anima che, lasciato il proprio «velo», il corpo, cercava la comunione con l'amato con l'aspirazione al Sommo Bene. In questa nuova versione, la serie dei motivi neoplatonici risulta più tenue e il discorso pare concentrarsi sulla comunicazione poetica tra l'amante e l'amato: alla «fiamma» si sostituisce la «stella», metafora

presente nei sonetti precedenti e configurante una sorta di nuovo *topos* che nell'ultimo canzoniere matrainiano si specializza a designare la poetessa (cfr. VI 2). Anche al livello deittico, in questa sua ultima versione a stampa l'ottava rivela uno spostamento da un riferimento generico e personale («la fiamma», «altrui», «l'alma», «suoi») a un riferimento più esplicito alla figura della poetessa e al suo rapporto esclusivo con la figura dell'amante, così come rivela la presenza cospicua dell'aggettivo «mio» (vv. 2, 4, 6). Su questo aspetto cfr. anche LXIX 3 e *commento* ivi.

17. *drà*: cfr. *commento* a X 12.

20-22. *o ... perfetto*: cfr. RVF CCCII 1: «Levommi il mio pensier in parte ov'era»; l'*enjambement* colloca in *rejet* la menzione dello «spirto» più chiaro e perfetto che la poetessa oserebbe arditamente, e tuttavia senza successo, eguagliare.

23. *tropp'alta impresa*: cfr. VIII 12, XXXVIII 11 e il madrigale B LXXI, non confluito in quest'ultima edizione, in cui un discorso analogo è riferito alla lode della Madonna (1-4: «Tropp'alta impresa e glorioso oggetto / ardio 'l pensiero a lodar Lei, che madre / fu del gran Figlio de l'eterno Padre, / Vergine alma del Ciel, senza difetto»).

8. *glorioso Atlante*: cfr. LXXII 2, nonché l'attacco del sonetto di dedica ad Agostino Lupi, presente in B, tra le corrispondenze encomiastiche che precedono le rime ma non confluito in C («Voi, mentre alzando l'onorata fronte / al Ciel, sembrate il glorioso Atlante»).

Stanza IV

La stanza diverge in molti punti dalla versione di A dalla quale è tratta (A LIX 25-32): «Pur dirò sol che quanto dar potea / l'alto Fattor di bel, tutto vi diede, / sendo ch'il vostro alto valor dovea / vincer ogn'altra gloria, quanto eccede / il sole ogni splendore; e da la Idea / più bella in Ciel, da la più eccelsa sede / tolse, formando in voi l'eterno esempio, / ch'or vede il mondo scelerato ed empio» (il corsivo è aggiunto). Com'è possibile notare, da un elogio interamente incentrato sui natali eccelsi dell'amato, la lode si sposta ora sull'amante, inclusa tra le «prede» che, grazie all'Amore di cui l'amato è *medium*, possono elevarsi al «divin foco» (v. 32). La dicotomia tra l'amato, inteso come esempio di virtù, e il mondo che versa in uno stato di scelleratezza e viltà, pur essendo eliminati da questa stanza di C, ritorneranno nel sonetto XVI di questa edizione. Per i vv. 27-29 si veda infine XI 1-4. Sulla prevalenza del soggetto poetante, prendendo a testimonianza questi versi, si sofferma anche Rabitti (1983: 119), affermando che «il rapporto tra Amante e Amato, così come si configura nella versione definitiva delle rime, viene concepito in modo da riservare un ruolo di primo piano al soggetto poetante, protagonista principale a tutti gli effetti della vicenda esemplare così accuratamente costruita e perfezionata».

25-32. *Pur ... foco*: «Dirò soltanto che la benigna stella del Cielo vi diede tutto quanto potesse dare e che la Natura vi fece esempio della più bella e chiara Idea, da cui si vede quella grazia e quella virtù per la quale Amore doveva fare [sue] prede quelle anime gentili e onorate che a poco a poco si innalzano da un oggetto basso al fuoco divino».

25. *Pur dirò sol*: cfr. RVF CV 85-86: «([...]) / ch' i' 'l pur dirò» «Non fostù tant'ardito».

25-28. *Pur ... esempio*: cfr. P. Bembo, *Stanze* XXVI 1-4: «Quanto in mill'anni il ciel devea mostrarne / di vago et dolce, in voi spiegò et ripose, / volendo a suo diletto exempio darne / de le più care sue bellezze ascose».

Stanza V

La stanza è ripresa da A LXXIX 9-16, dove occupava il secondo posto. Variano però i primi due versi (A LXXIX 1-2: «Di così bella e inestinguibil luce / il mio foco gentil ne l'alma splende»); l'*incipit*, invece, è probabilmente mutuato e parzialmente variato da A LIX 41 («Io il so [...]»). L'espressione limitativa con cui si dava avvio alla stanza precedente assume ora un tono più deciso e si dipana in un'articolata trattazione della risalita dell'anima alla sua fonte prima, destinata a protrarsi nelle stanze successive: 'Io lo so, perché così è il fuoco gentile che si accende in me dalla vostra luce interna, che dalla sua alta causa prima risplende così come è norma celeste per chi per gli intelletti più alti. Nessun pensiero giunge dove lui porta e conduce, se corrotto da nube mortale, e, sebbene io me ne lamento, ciò viene dall'imperfezione che mi nasconde il vero'. È dunque leggibile, nei versi conclusivi, l'idea della difficoltà dell'amante, appesantita dalla 'nube mortale', ovvero dalla materialità del corpo, che, celando la verità assoluta, impedisce a questa di congiungersi con la sede prima, laddove conduce l'amato, divenendo appunto motivo di «querela» per la stessa.

33-35 *luce ... luce*: per la rima equivoca risulta esemplare la canzone dantesca *Amor, tu vedi ben che questa donna* in cui «luce» è appunto parola-rima che ricorre con più accezioni.

36. *norma celeste*: l'espressione indicherebbe la regola, la consuetudine celeste, in questo caso riferita all'ascesi. La si ritrova frequentemente nel primo canzoniere (A XVI, A LXV, A LXVII, A LXXIX). In particolare, in quest'ultima raccolta, si veda LXVII 8, in cui il verso è pressoché letteralmente ripetuto (cfr. *commento* ivi).

38. *nube mortal*: l'essere mortale (cfr. B. Gareth, *Endimione*, *sest.* III 32: «Coverta de mortal, terrena nube»). Il concetto è senz'altro estratto da Boezio, maggiore *auctoritas* filosofica della poetessa (*Consol. Phil.* I ii 6: «paulisper lumina eius mortalium rerum nube caligantia tergamus»). Il sintagma si inserisce in un discorso analogo in LXXV 5 (cfr. *commento* ivi).

39. *querela*: il termine, indicante 'lamentela', 'lagnanza', poteva essere usato per indicare tanto il dolore, il compianto per il defunto, quanto una particolare protesta contro la divinità, la condizione umana, la morte o contro soggetti astrali personificati (GDLI, *ad vocem* 'querelare'). In tale seconda accezione, il verbo sarebbe in linea con la divinizzazione dell'amato che si compie in queste stanze.

Stanza VI

L'ottava era la terza di A LXXIX e se ne ha un'ulteriore versione nel manoscritto senese della biblioteca degli Intronati (cfr. S nella *Descrizione dei testimoni*).

41-48. *Ma ... vero*: 'Ma mi ingegno per quanto posso di andare alla meta suprema che la sua luce mi rende visibile, e non cercherò di cambiare il nobile disegno, né per il mutare del cielo, né per quello dei pianeti, e se la mia fortuna scellerata vieta agli occhi di vedere il caro pegno del loro oggetto, non per questo il mio pensiero rivolto verso l'alto non mi avvicina sempre più verso il vero bene [che è in lui]'.

41-42. *Ma ... ingegno*: quasi letterale è qui la ripresa da V. Colonna, *RA* LXXX 12-14: «così, senza girar gli occhi d'intorno, / quanto posso leggero a l'alta meta / che mi scopre il mio Sol correr m'ingegno».

43-44. *né ... disegno*: le leggi imperturbabili dell'ordine cosmico, che già erano servite da metafora portante nel sonetto VI, vengono ancora una volta chiamate in causa come potenziali ostacoli al percorso di ascesi dell'anima dell'amante.

44. *alto disegno*: il disegno divino, cfr. L. Ariosto, *Rime, canz.* V 1-4: «Anima eletta, che nel mondo folle / e pien d'error si saggiamente quelle / candide membra belle / reggi, che ben l'alto disegno adempi / del Re degli elementi e de le stelle». In A LXXIX 20 si aveva «divin segno» (anche la versione del manoscritto degli Intronati reca parimenti «cercaro di cangiare il divin segno»), sintagma ricorrente nella prima edizione (A VIII 10, A XXXVIII 44). La sostituzione dell'aggettivo 'divino' rispetto alla versione precedente ricorre anche nell'ottava successiva (cfr. *apparato*).

7. *l'alto mio pensiero*: come al v. 4, le versioni precedenti recavano un diverso aggettivo. Il testo tramandato dal manoscritto degli Intronati riporta infatti «l'human pensiero», mentre A LXXIX reca invece la variante «divin pensiero». Ancora una volta, dunque, rispetto alla precedente versione a stampa (A), viene eliminato l'aggettivo alludente in maniera esplicita alla sfera divina.

8. *bel vero*: il sintagma risulta molto frequente nella Matraini; cfr. inoltre Bembo, *Rime* LII 1: «Con la ragion nel suo bel vero involta».

Stanza VII

L'ottava, che in A LXXIX occupava il quinto posto, ha subito una serie di variazioni, tra cui quella di un intero verso. Vi si leggeva infatti: «Quanto più col desio l'alma s'interna / ne la bella cagion de' miei martiri, / tanto ne la maggior bellezza eterna / d'una in altra sembianza par ch'aspiri; / poi la contempla, e mentre in lei s'eterna / sopra a tutt'altri luminosi giri, / visto quant'ogni bel men bello sia / di lei, la segue e tutte l'altre oblia». Se le variazioni subite non generano particolari cambiamenti dal punto di vista tematico, va tuttavia notato che un'eccezione è costituita dalla scomparsa dei «martiri» (A LXXIX 2), raffiguranti ancora i tratti di una passione vissuta con dolore, di cui ora prendono il posto gli «alti [...] desiri» neoplatonicamente intesi. L'aggettivo «eterna» di A viene modificato in «interna» (cfr. ottava 8 e, in generale, il *commento* al v. 9 e i rimandi ivi), originando così la rima equivoca dei vv. 49-51.

49-56. *Quanto ... oblia*: 'Quanto più l'anima si interna con il desiderio nella ragione dei miei desideri alti, tanto, nell'accresciuta bellezza interiore, sembra che aspiri a cambiare sembianza. Poi, salendo alla bellezza suprema sopra tutti gli altri giri luminosi, dopo aver visto quanto ogni [altro] bene sia meno bello di lei [della bellezza suprema], la segue e dimentica tutte le altre'.

49. *s'interna*: cfr. anche XII 7 e *commento*. Per un'analoga discussione filosofica si veda V. Colonna, *RAD* XLII 1-8: «Principio e fin de la mia fiamma eterna, / che, con mirabil forza e celest'arte, / arde del cor la più secreta parte / senza toccar di me quest'altra esterna, / fa' che per grazia omai senta e discerna / che 'l chiaro vivo ardor da me non parte, / né puote il senso raffreddarlo in parte / se divina ragion l'accende e interna».

52. *d'un'in altra sembianza*: è qui descritto il motivo paolino e agostiniano del passaggio *gratitum* tra le cose temporali visibili, le *res mortales* di pura parvenza: l'anima, passando di *similitudo* in *similitudo*, si solleva fino all'altezza della causa prima, Dio, appunto, come si esplicita qui di seguito ai vv. 65-68 (cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1590), il passo si ripete al v. 122; si veda inoltre LVI 4 e *commento* ivi.

55. *men bello*: la risalita dell'anima vede quindi nella sembianza amata un termine di paragone e un obiettivo finale, considerando ogni altra bellezza come 'meno bella'. Per la perifrasi, in un diverso contesto, cfr. Dante, *Rime, canz. Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* 15: «pietà faria men bello il suo bel volto».

Stanza VIII

L'ottava era la prima della canzone di A LXXIX, con delle varianti: «Con sproni alla ragione, col freno a' sensi / presi donne, ad amar, quant'amar lice, / la divina beltà, che fra gli accensi / miei spirti vive altera e vincitrice. / Fammi i be' lumi suoi ne l'alma intensi / gran frutto eterno trar d'umil radice, / ch'è tal la virtù loro, alta e gradita, / ch'a bellissimo oprar l'anima invita». Ancora una volta così come si può notare nei casi analoghi dei vv. 44, 47, 51, gli originari lemmi 'divino' ed 'eterno' presenti nel testo di A sono stati sostituiti da aggettivi meno apertamente riconducibili alla sfera religiosa (cfr. in generale il *commento* al v. 9 e i rimandi ivi). Su questa e l'ottava successiva si sofferma Rabitti, sottolineando appunto «un'insistenza sul valore educativo dell'amore, vero e proprio *furor* che permette all'anima amante di riappropriarsi della sua vera identità» (Rabitti 1983: 119).

57-64. *Così ... invita*: 'Così, con gli sproni alla ragione e il freno ai sensi, vengo ad amare, quanto è possibile, la vostra alta bellezza che vive fiera e vittoriosa fra i miei spiriti accesi. Le sue belle e intense luci nell'anima mi facciano trarre grande frutto celeste da una umile radice, poiché è tale la loro virtù alta e gradita, che invita l'animo a bellissimo operare'.

57-58. *Così ... fren*: la metafora associata al cavalcare, già ampiamente presente in Petrarca (cfr. *RVF* CLXI 10: «gli sproni e 'l fren ond'el mi punge et volve», ma anche, in generale, CXLVII, *Quando 'l voler che con due sproni ardenti*), risulta diffusa nel corredo matrainiano (ne sia esempio, tra tutti, I 10). Se lo sprone petrarchesco poteva conservare una valenza ambigua (cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 708-709; 766), tanto che l'incitamento poteva risultare positivo o negativo, nella poetessa la distinzione si stigmatizza in senso prevalentemente positivo: il freno assume una funzione di contenimento delle passioni e, al contempo, lo sprone costituisce una spinta positiva alla ragione, come del resto avviene nelle CS: «E qual cosa è all'uomo più difficile che sottomettere i sensi suoi all'imperio della ragione, che può al tutto raffrenare i suoi vani appetiti e sottoporli alla virtù dello spirito? E chi può abbandonare i piaceri presenti per amar quelle cose che sono lontane da noi e non si veggiono? E nel vero l'uomo ha maggior difficoltà nel vincer se stesso, che non averia se volesse farsi monarca di tutto il mondo» (*Opere*: 367-368). Alla base vi è la teoria platonica delle tre facoltà dell'anima, già evidenziata da Mario per le opere in prosa, ovvero l'esistenza del «potere razionale che è quello per cui l'anima ragiona e domina gli impulsi corporei, quello concupiscibile che presiede agli impulsi del corpo, e quello irascibile, che è ausiliario del principio razionale e si sdegna e lotta per ciò che la ragione ritiene giusto (*Repubblica*, IV, 439-40)» (Mario in *Opere*: 224-225, nota).

58. *vengo ad amar*: in A il verso corrispondente di questa ottava presentava «presi, donne, ad amar». Il riferimento alla 'comunità' delle donne, che oltre a far riecheggiare certi toni galanti della lirica maschile sembra richiamare, per le implicazioni sottostanti, la canzone dantesca *Donne ch'avete d'intelletto Amore*, è ora sostituito dal protagonismo assoluto dell'Amante. Viene così eliminata la triangolazione con il 'pubblico' a favore di una esaltazione della 'soggettività' dell'esperienza della protagonista, così come è espresso nel sonetto proemiale. La variazione è inoltre di tipo aspettuale: in A il *focus* era sul tempo preciso dell'innamoramento, mentre ora lo *status* dell'amante è inteso come attuale e perdurante.

59. *l'alma vostra beltà*: in A si aveva «la divina beltà»; si è dunque di fronte a un ulteriore caso di sostituzione dell'aggettivo (cfr. *introduzione* al testo e alla stanza).

64. *bellissimo oprar*: cfr. ivi, v. 92 ma anche XII 6; XVII 6; XXXIV 14; XXXVII 11. Il concetto giunge a conclusione di un discorso relativo al contenimento degli appetiti sensuali e al dominio della ragione, analogamente a quanto accade nel discorso della Matraini nelle MS sulle facoltà dell'anima, letto in senso religioso (cfr. *commento* a 57-58): «Laonde quella parte irascibile, la qual dalla divina e somma Provvidenza fu posta dentro al cuore – tra la mente, che sta nella più alta parte del nostro capo, e l'appetito che ne l'origine e fonte del sangue è stato messo – acciò, secondo l'imperio e comandamento della mente e della ragione, sottomettesse detto appetito e lo vincesses e, com'altiera esecutrice del comandamento a lei fatto, lo ributtasse addietro e gli ponesse freno qualora l'assaltasse e gli facesse guerra; e desse castigo a' rei che gli fussero soggetti, acciò che si voltassero alla giustizia et al bene operare» (*Opere*: 224).

Stanza IX

Essa è interamente ripresa da A LXXIX 41-47. L'aggettivo «eterna», riferito alla luce, non viene in questo caso modificato. Pur mostrandosi contraria all'*usus* che si può desumere dall'analisi sulle variazioni intercorse tra A e C, questa apparente divergenza del percorso variantistico trova la sua possibile spiegazione nel fatto che l'aggettivo è connesso a Dio, probabilmente visto come suo 'legittimo' referente. Viene qui posta in risalto, neoplatonicamente la *copula* divina, possibile nel momento in cui l'anima, nella sua *vacatio* dal corpo terreno, risale verso l'origine prima. La congiunzione totale, tuttavia, comporterebbe la morte, motivo per cui è qui posto un preciso limite a tale risalita («ché più non lice», v. 72).

65-72. *Per ... lice*: 'Spesso lungo questa scala sale l'anima, volando al Cielo, e si riavvicina a Dio, poiché, lasciato il suo stato terreno, alloggia nella vera fonte della luce eterna, dove poi gode in forma così beata l'infinita bontà che risplende in lei, la quale, fatta felice quanto più è possibile, non si eleva poi più in alto, perché di più non è concesso'.

65. *scala del ciel*: a partire dal principale riferimento presente in RVF CCCLX 136-139: «Anchor, et questo è quel che tutto avanza, / da volar sopra 'l ciel li avea dat'ali, / per le cose mortali, / che son scala al fattor, chi ben l'estima», che la poetessa cita, menzionando l'*exemplum* della canzone petrarchesca, anche in MS (*Opere*: 242), si vedano anche V. Colonna, RA LX 10, «dega scala del Ciel, l'abbian gradito» e L. Tansillo, *son. Qual di grandezza, di tesoro e d'arte* 14: «Questo è scala del ciel; quei de l'inferno». Per la ripresa delle parole-rima *poggia:foggia:alloggia* cfr. G. Giraldi Cinzio, *Le fiamme* CCL 1-6: «Dal faticoso ed onorato colle, / ove chi virtù segue intento poggia, / la donna ti chiamò che la sù alloggia, / ch'ad alte imprese allor destar ti volle. / E tu, posto da parte il pensier folle, / cercasti a lei salir con nuova foggia».

Stanza X

L'ottava riprende solo in parte l'attacco della XII stanza di A LIX (v. 89: «O de' miei gran pensier felice obietto»). In entrambi i casi c'è un riferimento al fuoco ma in A il simbolo si connette alla passione amorosa (A LIX 95-96: «Dolce fiamma amorosa, ond'io mi struggo / quanto più lunge mi nascondo e fuggo»), mentre in C si assiste invece a una 'divinizzazione' neoplatonica dell'elemento igneo.

73-80. *O ... contento*: 'O di che grandi pensieri, di che bel fuoco io mi nutro e ardo soavemente; o quale [fuoco] mi rapisce dentro a poco a poco e mi eleva alla visione più sublime di quell'alta bellezza della quale io mi accendo, sentendomi ferita da un dardo celeste: io non so dirlo, ma è tale il bene che io sento, che non penso che tra noi ci sia qualcuno più contento di me'.

74. *nodrisco ed ardo*: cfr. Bembo, *Rime* CVIII 2-4: «ch'omai di lor mi pasco e mi nodrisco, / e son sì avezzo al foco, ond'io mi struggo, / che volontariamente ardo e languisco», il ricordo bembiano di un fuoco 'peccaminoso' è ora azzerato e l'elemento assume, al contrario, una funzione purificatrice; il discorso prosegue, in tal senso, al v. 88.

76. *soblime*: come in IV 12 (cfr. *commento* ivi) e VIII 3.

78. *celeste dardo*: cfr. R. Nannini, *Epistole d'Ovidio* XIV 389-390: «E ch'io sarei da divin dardo, e foco / Di celeste beltà piagato e inceso».

Stanza XI

La stanza è stata inserita per la prima volta in B e non ha dunque corrispondenti in A LIX e LXXIX. Tuttavia, al v. 81, essa recupera l'intero v. 12 di A XXXII, sonetto che non entrerà nelle edizioni successive delle *Rime*. Al livello tematico, prosegue la trattazione del moto di *ascensus* neoplatonico ispirato dalla bellezza dell'amato.

81-88. *Ché ... innesta*: 'Perché, elevando la mente a partire dalla vostra bellezza a contemplare l'alto intelletto da cui deriva il bello che si vede in voi, scorgo il bello e il buono più perfetti. Così dal vostro alto esempio torna l'anima al suo precedente, nativo, alto rifugio [sede], che mi sveglia dal sonno pesante e mortale e innesta nuova fiamma nel mio seno'.

86-87: *Così ... ricetto*: il tema è quello del ritorno dell'anima alla sua sede prima, per il tramite della bellezza dell'amato. Ad effetto l'*enjambement* (vv. 85-86) che focalizza l'attenzione sul moto di risalita dell'anima, frangendo il verbo dal soggetto.

88. *nuova fiamma*: ancora un riferimento al fuoco positivo (cfr. vv. 73-74), che accompagna l'ascesi e che è associato, agostinianamente, alla *caritas*.

Stanza XII

Questa ottava è stata ripresa dalla A LIX 169-175: «Coppia felice, ch'un bel foco accende / e dolcemente l'arde, e tienla in vita, / né l'uno a l'altro il suo voler contende / fin a l'ultimo di della sua vita; / e queta stassi, e chi tant'alto ascende, / (che per cosa mirabile s'addita) / und'ei possa cader, tien sempre a vile, / lieta sol del suo foco almo e gentile», con delle importanti variazioni. La più significativa è quella che sostituisce «coppia felice» con «felice l'alma», comportando uno spostamento del *focus* sull'esperienza individuale dell'io poetante rispetto all'idillio 'terreno' inscenato nel testo di A.

89-96. *Felice ... stile*: 'Beata l'anima che accende un bel fuoco, il quale dolcemente la fa ardere e la fa mantenere viva, e con saldo desiderio sempre tende al bellissimo operare e, cercando infinita gloria, così spende i giorni, additata come cosa ammirabile, mentre mostra al volgo cieco, errante e vile quanto sia lontano da loro il suo comportamento'.

89. *felice l'alma*: cfr. RVF LXXI 67 «Felice l'alma che per voi sospira».

89. *ch'un bel foco accende*: cfr. i vv. 73-74 e 88. Il riferimento al fuoco genera, al livello tematico, un legame *capfinido* con la stanza precedente. Cfr. inoltre, per la struttura del verso, V. Colonna, RA LXXIX 9: «Dal foco bel che 'l terzo cielo accende».

92. *bellissimo oprare*: cfr. *ivi*, v. 64 e *commento*.

94. *cosa ... s'addita*: cfr. *RVF* VII 7: «che per cosa mirabile s'addita» e quindi V. Colonna, *RAD* V 5-6: «Questa nova fra noi del Ciel sirena, / che per cosa mirabile s'addita».

95. *vulgo cieco, errante e vile*: concetto ripetuto pressoché letteralmente a breve distanza in XII 9 e C XVI 3 («né curate del vulgo errante e vile»). Anche in questo caso la variazione rispetto ad A, così come visto per «bellissimo oprar», nella stessa ottava, va nel verso di una ripetizione insistita di un medesimo concetto.

96. *stile*: «agire», cfr. XXXVIII 12.

Stanza XIII

L'ottava riprende A LIX 161-168, con delle variazioni: «Di tutti gli altri ben che sono al mondo, / venuto il posseder, sazio è 'l desio; / di questo ognor più caro e più giocondo / nasce il diletto, e da soave oblio / di sé, con un pensier alto e profondo / *fassi, d'uom ch'era in prima, in altri, Dio*: / se del bel corpo l'alma in cui s'appoggia / nel proprio albergo, il suo lasciato, alloggia» (il corsivo è aggiunto). Come si può notare, per l'edizione C l'autrice ha eliminato il riferimento a «Dio» e a «uomo», aggiungendo un ulteriore riferimento alla «foggia» definita «beata» al v. 69 e in questo caso «disusata». Prima di questa ottava, l'edizione precedente (B) presentava un'ulteriore stanza, poi eliminata in vista di quest'ultima edizione (vv. 97-104: «Questa, da fragil velo ed incostante / stato mortal sen va, quasi disciolta / a contemplar di Dio l'alt'opre e sante, / e la sembianza sua, c'ha in sé raccolta, / e sormontando al primo eterno amante, / più non sente martir, né pianto ascolta / di cui temprato è il ben di quell'amore / ch'è tra noi cieco ardor detto, e furore»).

97-104. *Di ... alloggia*: «Di tutti gli altri beni che sono al mondo, il possesso è avvenuto e il desiderio è sazio; mentre da questo [bene] sempre più alto e lieto nasce il diletto e da soave oblio di sé, con pensiero alto e profondo, [l'anima] distingue il vero bene da quello falso e erroneo, nel momento in cui cambia il suo ricettacolo [corpo] in una forma non comune e alloggia in quello di un'anima bella».

97-98. *Di ... desio*: con una minima *variatio* sono qui ripresi dei versi di Ludovico Martelli, anch'essi inseriti in una stanza di lode alla donna di chiara marca neoplatonica: «Di tutti gli altri ben ch'agogna un core, / Venuto il posseder, sazio è il desio», in cui appunto vi si riscontra la costante tensione di un'anima che non si appaga del godimento ottenuto ed è spinta a volgersi alle cose superiori, alte e celesti (Croce 1958 I: 274). Vi si inscena dunque un percorso conoscitivo dell'intelletto, che, dopo il *contemptus mundi* (vv. 97-98), è in grado di discernere il vero dal falso bene (v. 102).

102. *dicerne ... rio*: cfr. XXXVIII 7.

103. *disusata foggia*: cfr. la clausola del v. 69. Il sintagma, petrarchesco (*RVF* XLVIII 6: «perché fai in lei con disusata foggia»), è ora inserito in un contesto neoplatonico, e in particolare nel momento della migrazione dell'anima che cambia appunto la sua sede originaria, il suo «albergo», e compie la sua progressiva unione con le sfere superiori dell'essere.

Stanza XIV

105-112. *dove ... seconde*: «quindi, come un nocchiero saggio ed esperto, che, scoperto il polo terrestre in una nave chiusa, si rivolge a un sentiero dritto e aperto, così quest'anima nobile, che bene si accorge dello splendore chiaro che rinasce in lei nel suo alveo chiuso, fragile

e incerto, fugge il mare di tutti gli errori, gli scogli e le onde e lo segue [il suo splendore] con venticelli fecondi e favorevoli’.

105. *nocchier saggio ed esperto*: espressione molto usata, cfr. LXXI 9 «E qual saggio nocchier placido, accorto», CCCLXVI 68 «Tu vedi, alto Nocchier saggio e celeste» e, in un altro senso, XXII 13; tra i vari esempi petrarcheschi cfr. *RIV* CCXXXV 5: «né mai saggio nocchier guardò da scoglio». La metafora della navigazione è ora presa in prestito per la narrazione dell’*ascensus* al sommo bene, durante il quale l’anima, eleggendo a ‘stella polare’ la bellezza riflessa dell’amato, può giungere alla sua sede prima scansando gli ostacoli che vi si frappongono, simboleggiati dal «mar d’ogni error», dagli «scogli» e dalle «onde». Usatissima, la stessa metafora, anche negli scritti filosofico-devozionali, in cui l’atmosfera rarefatta di queste stanze, ispirata a un dottrinale neoplatonismo, diviene certamente più cupa e vicina ai dettami controriformistici, tanto da essere declinata principalmente sulla base dell’idea della disciplina della volontà umana, di cui uno dei tanti esempi possibili è in DS: «Questi [il diletto mondano], come infedele e crudelissimo mago, v’ha trasformato in fere di sfrenato appetito e non ve n’accorgete, onde alcuna cosa ragionevole né onesta né giusta non potete più operare: che farete voi dunque, miseri et infelici, se non gridar mercé de’ vostri falli a quel celeste nocchiero che solo vi può condurre al lito, anzi al felice porto della vostra salute? Egli vi scoprirà la luce della celeste sua tramontana e, con la potente mano della sua divina grazia, resarcirà la vela della vostra da lui divisa volontà; la qual, ancor ch’ella sia così abituata nel male, potrete nondimeno con il suo divin favore rivoltarla al bene e fruttuosamente operare» (*Opere*: 721).

107. *dritto ed aperto*: dittologia che si oppone a distanza a «frale e incerto» (v. 109).

112. *aure ... seconde*: venti favorevoli, quelli della grazia divina che accompagna l’affinamento spirituale; cfr. le espressioni di XXII 9, XLVII 11, LVIII 11, LXV 5 e LXXI 3.

Stanza XV

L’accento è qui nuovamente posto sul *contemptus mundi* (cfr. i vv. 97-98), sulla caducità dei beni terreni nell’ottica della *vanitas vanitatum*, con la parallela esaltazione dell’anima come unico mezzo per ricongiungersi a Dio. Si assiste a una divaricazione tra le sorti del corpo mortale, soggetto al deperimento e alle insidie del tempo, e quelle dell’anima immortale. Interessante l’ampliamento del tema che la poetessa opera in questa sede, in linea con un aspetto cruciale della sua poetica, quello della fama e dell’immortalità: nel suo stesso elevarsi al sommo bene, l’anima subisce un processo di affinamento che la rende imperitura non solo nel dominio trascendente, ma anche in quello terreno (v. 119).

113-120. *Un’ombra ... immortale*: ‘Questa forma che piace al volgo e dura poco tempo è un’ombra, un fiore caduco, ma l’anima immortale che si informa in noi non è mai oscurata dal Tempo o dalla Morte. Questa, seguendo le orme del vero bene, che gli mostra la luce pura di Dio, cerca, elevandosi continuamente, di rendersi tale da divenire splendente e immortale in cielo e in terra’.

113. *un’ombra ... forma*: il riferimento è al corpo terreno, visto nella sua corruttibilità e nel suo essere sottoposto alle insidie del tempo e della morte, al contrario dell’anima (cfr. il v. 116), e in ciò associato alla metafora del fiore caduco, cfr. G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta* V 34: «Manifesta cosa è l’umana bellezza essere fiore caduco, e da uno giorno ad un altro venire meno, la quale se di sé dà fidanza ad alcuna, miseramente a lungo andare se ne truova prostrata» e B. Tasso, *Rime* V, CXLIX 1-4: «O più lieve che vento, o più che fiera /

Fugace, punta da colpo mortale, / Diletto uman, qual fior caduco e frale, / Che ride sul mattin, piagne la sera».

114. *vulgo piace*: cfr. *RVF* I 14: «che quanto piace al mondo è breve sogno» e, letteralmente, G. Giraldo Cinzio, *Le Fiamme* CCLIV 11: «di questa rea, che tanto al vulgo piace».

116. *tempo ... oscura*: cfr. M. Bandello, *Rime* CCI 5-6: «Cosi vedesi Enea chiaro fra noi, / che morte o 'l tempo il nome non gli oscura».

Stanza XVI

Prosegue la trattazione della risalita dell'anima al sommo bene, in cui al moto ascensionale (v. 121 «di seno in sen [...] salendo») si fa corrispondere una vera e propria 'metamorfosi' (v. 122 «d'una in altra sembianza»), già variamente espressa nei riferimenti alla «foggia» delle ottave precedenti (v. 69 «ove poi gode in sì beata foggia» e v. 103 «mentre 'l suo albergo in disusata foggia») e concettualmente resa nell'ottava IX (cfr. *commento* a 65-66). Inoltre, i richiami alla «ragion» (v. 123) e al «porto» (v. 126) riannodano questa stanza alle precedenti e, rispettivamente, alla VIII per l'opposizione tra i sensi e la ragione e alla XIV per la metafora della navigazione.

121-128. *Questa ... sazia*: 'Essa, salendo leggera di seno in seno [passando] da una sembianza a un'altra [e] aprendo la strada con la guida della degna ragione, lascia il profondo inferno del cupo errore; e, tutta bruciando dell'amore divino, giunge al suo porto stabile ed eterno, là dove si muove fieramente con ampi giri e mai è sazia di contemplarlo'.

122. *d'una ... sembianza*: cfr. il v. 52 e il *commento* ivi.

123-124. *de la degna ... Averno*: l'opposizione concettuale si accompagna a una opposizione retorica ottenuta mediante il parallelismo di due sintagmi antitetici («dega ragion», v. 3 vs «fosco error», v. 4) che a loro volta sono inclusi in un più grande sistema di opposizione chiasmica («de la degna ragion la strada aprendo» X «lascia del fosco errore il fondo Averno»).

127. *ampî giri*: l'espressione è inclusa in un passo in prosa che la poetessa pospone alla sua prima edizione delle rime (A), incluso nella *Lettera a M.L.*: «similmente noi, mossi da questa divina fiamma, cominciando per via de' sensi a diletta la mente nostra di quella spirituale e divina bellezza che per il volto talora di questi umani corpi scorgiamo, come razzuolo di sole in alcun lucido e trasparente vaso di cristallo riposto, cominciamo con ampi e spaziosi giri della bella ragione altamente adoperare» (Matraini 1989: 97). Il sintagma compare inoltre in MS, in un contesto in cui il tema è ulteriormente declinato in senso religioso: «[...] i profondi e segreti misteri [...] i quali il sommo Dio agli più umili e più fedeli suoi servi suol rivelare; e rivolgendove alla sublimi causa de' suoi alti spaziosi e grandissimi giri, con quella vista, che penetra l'abisso dell'acque e la profondità della terra, vi fa conoscer la prima causa et il primo motore di quell'alte intelligenze che muovono questi nostri cieli» (*Opere*: 243).

Stanza XVII

La stanza mostra una notevole intensità di elaborazione retorica, dall'anafora includente l'aggettivo «felice», che collega i versi in quattro distici, alla sinchisi unita a *enjambement* ai vv. 5-6 («[...] e 'l bel sentiero / segue d'onore [...]»), e ancora l'iperbato al v. 7 e un ulteriore *enjambement* ai vv. 7-8. Sono inoltre presenti due rime inclusive (*diparte:parte* e *inferma:ferma*). In particolare, la serie anaforica imperniata sull'aggettivo «felice» amplifica e si riconnette ad una stanza precedente in cui l'aggettivo compare (stanza 12, v. 1 «Felice l'alma

ch'un bel foco accende») e richiama una successiva dello stesso componimento (stanza 19, v. 1 «Ma più felice è quel ch'erge la mente»): in entrambi i casi, come si noterà, l'aggettivo è in posizione incipitaria.

129-136. *O ... ferma*: 'O, beato quell'uomo che si allontana da sogni e ombre e si avvicina al vero e beata l'anima che riconosce se stessa e segue il sentiero d'onore in ogni sua parte e [che] ha posto il freno e l'impero sopra i sensi; e felice chi vede quanto è caduca la speranza di chi si ferma qui [alle cose terrene]».

129-130. *si ... vero*: analogamente in A LIX 9-10: «ma quasi a Dio congiunta, va in disparte / da sogni ed ombre e s'avvicina al vero».

130. *da' sogn' ed ombre*: le immagini fallaci, cifra di una percezione distorta rispetto al vero bene (cfr. *RVF* CLVI 4: «ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi»). Anche in MS il tema è espresso in una lirica che conclude il primo capitolo, accolta, con delle varianti, in questo canzoniere, per cui cfr. LVII e *apparato* (vv. 1-4: «Fra le dubbie speranze e 'l van dolore, / d'ombre e sogni, gran tempo invan nodrita, / fuor del dritto sentier l'alma smarrita / longe a se stessa, è stata in lungo errore», *Opere*: 235). Qui compare un riferimento finale alla 'lontananza da sé', rimarcato nel successivo «se stessa riconosce» (v. 132), memore del precetto classico *nosce te ipsum*, accolto nell'agostiniano «noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas» (*De vera religione* 39, 73).

132-133. *sentiero ... d'onore*: il passo è enfaticizzato dal ricorso all'*enjambement* seguito da iperbato (cfr. il v. 144).

134. *e ... freno*: cfr. i vv. 57-58 e *commento* ivi.

135-136. *inferma ... ferma*: il concetto e la rima si ritrovano in A. Tebaldeo, *Rime dubbie* XXXV 37-39: «Felice è quel che sue speme non ferma / in cosa vana, lubrica e fallace, / come la plebe de iudizio inferma». La speranza come passione negativa, in quanto attesa fallace di un bene futuro, già classico (Cicerone, *Tusc.* III xi 24-25), è trattata nel *Secretum* petrarchesco (I xv 3) ed è elemento cardine dell'intero sistema delle passioni nel canzoniere (Rico 1976). Anche il passo della lirica che chiude le MS, composizione già citata per il v. 130, riporta, ai vv. 9-11: «E svelli, omai, dall'alma ogni radice / della speranza debole e fallace / che mi fea vaneggiar fra tanti affanni» (*Opere*: 235), pressoché analogamente al sonetto LVII. Sul tema cfr. anche XLII 10 e LXV 1-4 (e *commento* ivi).

Stanza XVIII

Quella che nella stanza precedente si configurava come una *quaestio infinita* («felice quell'uom» e «felice chi») sembra ora delineare progressivamente i tratti della figura maschile cantata dalla poetessa, la quale viene assunta a esempio virtuoso. I temi della stanza sembrano trovare uno sviluppo, per il concetto dell'immortalità, della gloria e del «nome», in XXXV (cfr. *introduzione* e *commento* ivi), oltre che nel precedente XXXIV 7, laddove il «bel nome» è in analogo collegamento con la virtù.

137-144. *Questi ... memoria*: 'Questo, alzatosi da terra, aprendo le ali delle sue virtù, si mostra eccelso e immortale in queste e in quelle parti, tra le chiare e più ardenti stelle del cielo; e non trovando spirito uguale a sé, fa con i suoi raggi chiari più belle le anime e fa scaturire sempre memoria di vero onore dal suo alto nome e dalla sua fiera gloria'.

137. *l'ale*: la consueta metafora neoplatonica delle «ali» del pensiero è ora associata alle virtù.

139. *immortale*: cfr. XXXV 8: «gli apre il sacro ed immortale stato».

140. *tra ... stelle*: la particolare alterazione dell'ordine sintattico genera una sinchisi

144. *di vero onor*: iperbato (cfr. anche il v. 133).

Stanza XIX

L'*incipit* avversativo («Ma più felice») colloca quest'ultima stanza all'apice di una sorta di *climax* («Ma più felice») che replica e rincara gli attacchi di molte delle precedenti (cfr. i vv. 89 e 129 ma anche il v. 12 e il *commento* ivi). Se il tema dell'*ascensus* non subisce particolari variazioni, la magniloquenza della lode va verso un crescendo e la solennità del dettato lirico, in particolare grazie alla serie di coppie aggettivali (v. 6 «bassa e mortal», v. 7 «sommò, alto», v. 8 «vero e perfetto»), si pone in consonanza con l'altezza della materia cantata.

145-152. *Ma ... perfetto*: «Ma più felice è colui che erge la mente al sommo bene, da cui deriva ogni bene, e riaccende le voglie spente dell'oggetto originario e col pensiero arriva tanto in alto che contemplando il Sole divino [e] ardente, schiva poi ogni cosa bassa e mortale, perché trae sommo e altro diletto dal bene vero e perfetto».

Stanza XX

L'ultima stanza si costruisce all'insegna dell'iperbole, già ravvisabile nella struttura 'ad anello', in cui l'avverbio «troppo» fa da apertura e chiusura e segnala l'eccezionalità dell'esperienza estatica, la quale eccede i limiti dell'umana possibilità, raffigurata nell'immagine del cuore che si 'strugge di gioia'.

153-160. *Troppo ... stempre*: «Mi conduci troppo in alto, Amore, fuori da [ciò che è] mortale, e spieghi le ali ai miei grandi desideri! Tornate, pensieri divini, vaghi e sereni, e rendete alla vista un oggetto uguale e voi, occhi, sempre pieni di grazia e d'amore, per mezzo dei quali il mio desiderio sale tanto in alto, richiamate a voi il cuore con dolci melodie, il quale per il troppo gioire pare che si strugga».

158. *lumi*: occhi.

159-160. *tempre ... stempre*: per il contesto analogo e la rima cfr. G. Pigna, *Gli amori* CCXXXI 11-13: «va il moto a unirsi a le divine tempre, / ma la natura nel desir immenso / non vuol che la virtù dei cor si stempre».

Il sonetto, non presente in A, è stato inserito tra le *Rime* a partire dall'edizione B, dove faceva il paio con l'invettiva alla notte (XIII, prima B XII) da cui ora è separato per via dell'interpolazione dalle stanze di XIV. Dopo l'apparente vittoria del Sole-amato sulla notte, propria del sonetto XIII, si inscena una temporanea sconfitta da parte dell'oscurità, correlativo simbolico dell'Amato-sole assente. In questo contesto si nota quindi come l'interpolazione di XIV sia motivabile non soltanto sulla base di un principio di *variatio* metrica, ma anche sulla base di un cambio di registro tonale, giacché la lunga lode improntata all'esaltazione neoplatonica dell'Amato-Sole crea, con i due sonetti che le fanno da cornice (XIII e XV), un particolare gioco di alternanza chiaroscurale. Traccia di un legame che fa sì che anche il XIV possa rientrare nel ciclo dell'invidia (cfr. *introduzione* a XII e XIII) è il riferimento al «vulgo cieco, errante e vile» lì presente (XIV 95). L'invidia del volgo, al pari di quella della notte, appunto «invidiosa» (XIII 9) o nemica (in questo sonetto al v. 1), si configura quindi come causa dell'oscuramento, ovvero, metaforicamente, dell'assenza, dell'amato-Sole, a sua volta all'origine del turbamento dell'amante, la quale vive e 'si nutre' della luce riflessa di quest'ultimo (su cui cfr. I 7, *commento* e rimandi ivi e *introduzione* al sonetto IV). Qui l'apostrofe alla notte, mai menzionata esplicitamente, ma indicata con perifrasi («inimica crudel», «imago di morte») o con riferimenti a ciò che la caratterizza allo sguardo o ai sensi («i larghi campi [del cielo]», la «fredd'ombra»), portatrice di oscurità che nasconde le luci accese dalla 'fiaccola d'Amore', ovvero gli occhi dell'amato, è seguita da ben quattro interrogative retoriche, divise tra la prima quartina e le due terzine. Partendo da una base concettuale che oppone la sfera del calore e della luce, connesse alla presenza dell'amato, a quella della morte e del freddo, correlativi simbolici della sua assenza, il tema notturno viene enucleato nei suoi molteplici effetti nel paesaggio esteriore, ma, ancora di più, interiore, della poetessa. La domanda finale assume così il tono di un auspicio e di un desiderio, ovvero che Amore prevalga con la sua luce, dissipando le ombre notturne, e che presenti alla vista dell'amante sofferente l'immagine dell'amato. Il tono cupo e funesto che si coglie fin dall'allusione classicheggiante alla notte come *imago mortis* è stato apparentato da Baldacci a quello del celeberrimo sonetto dell'acasiano di invocazione al Sonno: «è da rilevare [...] una più violenta carica sentimentale [...] con un'eco di colorismo puro che le è caratteristica. [...] Talora quella intonazione coloristica è sottolineata da un dato tecnico: "Inimica crudel d'ogni mia pace, / Ombra, imago di morte ..." che ci farebbe pensare ad una esperienza dell'acasiana, se potessimo supporre che la Matraini conoscesse (il che del resto non era impossibile) le *Rime*, ancora inedite del Della Casa» (Baldacci 1953: 60). La supposizione dello studioso non appare tanto avulsa dall'essere verificabile, se si considera che il sonetto al sonno, in particolare, circolava tra gli amici fiorentini dell'autore, tra cui il Varchi, amico della Matraini (cfr. *introduzione* a LXXII), fin dalla primavera del 1554 (Pirotti 1971: 216-217 e Carrai, *commento* a Della Casa 1990: 62).

Inimica crudel d'ogni mia pace,
Ombra, imago di morte, che m'ascondi

- 4 i più bei chiari lumi, i più giocondi
ch'accenda Amor con la sua ardente face,
- perché qualor più mi diletta e piace
il nettà dolce, in mar d'oblio l'affondi?
E ne' larghi tuoi campi e più profondi
- 8 rendi ogni mio desir sempre fallace?
- Ah, com'esser può mai che non disperga
la tua fredd'ombra il grande ardore e 'l vento
- 11 di quei sospir, ch'allor m'escon del petto?
- E Amor, che dentro alle sue luci alberga,
non si desti, e 'l mio chiaro, almo soggetto
- 14 non scopri, là 've ho 'l mio cor sempre intento?

Schema metrico: Sonetto, ABBA ABBA CDE CED. Rime ricche ai vv. 2, 3; rima derivativa tra i vv. 6 e 7.

9 può: po'

10 grande: grand'

14 scopri: sopra

1-2. *Inimica ... morte*: l'apostrofe è all'Ombra personificata, corollario della notte (come in XIII 1), referente del testo. Alla suggestione classica della filiazione della notte-sonno (cfr. *commento* a XIII 1-4), si sovrappone qui il parallelo, anch'esso classico, del sonno come *mortis imago* (cfr. la *iunctura* in Virgilio, *Aen.* II 369: «ubique pavor et plurima mortis imago», ma anche VI 278: «consanguineus Leti Sopor» e VI 522: «dulcis et alta quies placidae-que simillima morti»; cfr. anche Ovidio, *Am.* II 10, 15-18: «Infelix, tota quicumque quiescere nocte / sustinet et somnos praemia magna vocat. / Stulte, quid est somnus gelidae nisi mortis imago?») di cui viene significativamente conservata la variante colta del sostantivo («imago di morte», v. 2). La notte partecipa dunque di un parallelo già classico e petrarchesco, divenendo essa stessa immagine di morte. Un'analoga sovrapposizione si riscontra nell'invocazione alla notte di Michelangelo Buonarroti (*Rime* CII 1-9: «O notte, o dolce tempo, benché nero, [...] / O ombra del morir [...]»), in cui però quest'ultima «svolge una funzione positiva di reintegrazione psichica, nel senso [...] di un arresto momentaneo ristoratore delle cause della veglia sia sul piano fisico che su quello spirituale» (Gandolfo 1978: 121). A partire della suggestione petrarchesca di *RVF* CCXXVI 9-10: «Il sonno è veramente qual uom dice / parente de la morte [...]», fin da subito la lirica cortigiana sul sogno attinge direttamente alla definizione classica (cfr. S. Aquilano, *Capitolo* V 22-24: «Apri tu solo a l'anima le porte; / Ché 'l tucto scorri, ormai taccia chi dice / ch'altro non sei che imagine di morte»), destinata a una notevole fortuna e a esiti paradossali, come dimostra, tra i vari esempi, quello di T. Tasso, *Rime* XXVIII 1-8: «Giacea la mia virtù vinta e smarrita / nel duol, ch'è sempre in sua ragion più forte, / quando pietosa di sì dura sorte / venne in sogno madonna a darle ai- ta; / e ristorò gli spirti, e 'n me sopita / la doglia a nova speme apri le porte: / e così ne

l'immagine di morte / trovò l'egro mio cor salute e vita» (si veda a proposito Pestarino, *commento* a Tasso 2013: 158-159).

3. *lumi*: gli occhi dell'amato (Bianchi 2003: 75).

4. *face*: fiaccola che Amore reca in mano e con cui accende i cuori degli amanti; il sintagma ricorre anche in LXV 8.

5. *diletta e piace*: dittologia sinonimica presente in analoga posizione di clausola in RVF CCXC 1.

6. *nettar ... affondi?*: per l'idea della notte come momento di contatto con l'amato, qui precluso, è possibile trovare dei punti di tangenza con il tema, tòpico, dell'invocazione (frequentemente anche apostrofe) al sonno, latore dell'immagine amata (su cui cfr. Carrai 1990 e Gandolfo 1978). Il tema onirico, di fatto contiguo a quello della notte e del sonno fin dalla tradizione classica (cfr. *commento* a XIII 1-4) e presente in due componimenti di quest'ultimo canzoniere matrainiano (XXVI e XLIX), sembra qui adombrato nel «nettar dolce» di cui la poetessa è privata «sul più bello» («qualor più mi diletta e piace», v. 5). Tuttavia è possibile anche una spiegazione contraria, vale a dire quella in base alla quale la notte verrebbe apostrofata perché, giungendo, rende impossibile l'incontro con la persona amata, così come mostra di intendere Baldacci definendola invidiosa «dei suoi fidati colloqui con l'amato, [...] *mar d'oblio* in cui tutto si perde ed incupisce [incluso] il volto amato» (1953: 60, il corsivo è dell'autore). L'oblio della notte, quindi, richiamo del precedente «m'ascondi» (v. 2), sembra porsi su un piano connotativo diverso da quello di XXVI 4 (cfr. *commento*), laddove rappresenta un positivo stato di abbandono dei sensi esteriori che rende possibile la visione onirica. Si noti in questo verso la fine metafora continuata in base alla quale la 'liquidità' del «nettar dolce», raffigurante il piacere amoroso, si disperde nel più vasto 'mare' dell'oblio. Per il sintagma, ancora connesso all'idea dell'affondare, cfr. LXXV 7-8: «ed ergi ivi il pensier, che non affondi / il nettar dolce, prezioso, e caro», in cui il verbo risulta nella medesima rima con «profondi».

7. *campi*: 'spazi' (Bianchi 2003: 75), riferiti al cielo (cfr. XVI 5). La metafora, non petrarchesca, è tuttavia frequente nel Cinquecento, cfr. G. di Tarsia, *Rime* IV 13, «Vostro il carro e del ciel l'altiero campo» e XLV 1-2, «Camilla, che ne' lucidi e sereni / Campi del cielo nuova stella nasci» e L. Tansillo, *canz. Corrono il freddo borea e l'umido austro* 1-2: «Corrono il freddo borea e l'umido austro / per li campi del cielo». Come al v. 6 (cfr. *commento*), la 'superiorità' della notte, lì raffigurata nella vastità del 'mare' di oblio che reca con sé, si manifesta qui nella vastità e nella profondità dei suoi 'campi', in cui i desideri dell'amante non trovano compimento.

9-14. *Ah ... intento*: 'Ah, come è possibile che la tua ombra fredda non disperda mai il grande ardore e il vento di quei sospiri, che in quei momenti mi escono dal petto? E [come è possibile] che Amore, che alberga nei suoi occhi, non si svegli, scoprendo il mio soggetto chiaro e alto al quale ho il mio cuore costantemente rivolto?».

9-11. *Ah ... petto?*: per l'attacco della sirma cfr. XVII 5, XXVII 12 e XLVIII 1; «disperga» vale 'sparga, separi in varie e diverse parti' (Diz. Crusca, *ad vocem* 'dispergere', II: 194), 'disperda', dunque (Bianchi 2003: 75). Tra gli effetti nefasti della notte che si abbatte sul paesaggio interiore dell'amante (cfr. *introduzione*), già enucleati nelle interrogative ai vv. 6 e 8, se ne congiunge ora un terzo, ovvero la forza superiore con cui la sua «fredd'ombra» disperde il calore dei sospiri amorosi. Il sintagma, riferito alla notte (come in Virgilio, *Ecl.* VIII 14: «Figida vix caelo noctis decesserat umbra»), ricorre due volte, a breve distanza, nella sestina di A LXX, ai vv. 29, «né della lunga notte la fredd'ombra» e 33, «ch'io non ritenga ancor quella fredd'ombra».

12-14. *E Amor ... intento?*: l'intera terzina presenta una costruzione fortemente ellittica, cui si aggiunge la particolare forma del verbo al v. 14, «scopri» (da collegarsi al soggetto «Amor»), forma di congiuntivo attestata in area occidentale (Manni 1979: 156), laddove la 3^a persona singolare e la 3^a persona plurale del congiuntivo presente della 2^a e 3^a coniugazione hanno come desinenze, rispettivamente, *-i*, *-ino* (cfr. anche XVII 9 e, per altri verbi, III 8, XVI 13 e XXX 6). È il caso di segnalare, però, che nell'edizione precedente si aveva la variante «scopra», la quale, in effetti, non scompare, come congiuntivo (o, nella forma analoga di imperativo o esortativo) in quest'ultima edizione, ripresentandosi in altre due occasioni (IX 9-11, «ma sì degno tesor non acconsente / Amor ch'io scopra, e sì divini affetti, / all'umile del vulgo e bassa gente» e LXXVIII 12-14: «perché del vostro lume al simulacro, / chiara e degna a bel giorno anco si scopra, / e sia da l'aspre man del Tempo tolta»). Escludendo che si tratti di un errore, ipotesi non del tutto improbabile giacché in questa forma il verbo si presenta in quest'unico caso, sarebbe da pensare a una concordanza da una parte invalsa nell'uso comune della lingua lucchese e dall'altra, relativamente al contesto, a una riformulazione analogica sulla base del congiuntivo di 1^a che precede («desti», v. 13). All'azione del 'nascondere' dell'ombra della notte (v. 2) si oppone, idealmente, quella di Amore, che, appunto, 'scopre', cioè offre alla vista, l'immagine dell'amato.

13. *almo*: 'datore di vita, vivificante' (Bianchi 2003: 75), come di frequente (cfr. almeno I 7; VII 14).

14: *cor intento*: cfr. J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* LXXVII 9: «Ma 'l cor, che stava desioso e intento».

Nel contesto di invettive di cui sono protagonisti l'invidia e il volgo da cui essa scaturisce (sonetti XII-XVII, cfr. l'*introduzione* a quest'ultimo), il presente sonetto, apparso in A e B, con piccole varianti, include un'incitazione all'amato affinché perseveri nella sua «impresa» non curandosi del «volgo errante e vile». Di fronte alle «alte imprese» e ai «fatti egregi» cui lo stesso viene incoraggiato, il canto di lode della poetessa, il «mio dir», si incarica di suggellarne la gloria. Il duplice riferimento alle 'imprese', presente infatti nell'*incipit* quanto nell'*explicit*, crea una struttura ad anello e collega il sonetto alla conclusione di uno di poco antecedente, XII 14 («seguite l'alta ed onorata impresa»), del quale costituisce una significativa eco, ancor più se si considera la sostanziale ripetitività di temi all'interno del micro-ciclo in cui entrambi i testi sono inseriti (cfr. *introduzione* a XII).

- 4 La magnanima e bella impresa vostra
seguite, Signor mio caro e gentile,
né curate del vulgo errante e vile
quel malvagio pensier che seco giostra,
- 8 e i larghi campi, che dal Ciel vi mostra
benigna luce, col vostr'alto stile
fate fiorir nel bel perpetuo Aprile,
che di fior di virtù gl'ingemma e inostra.
- 11 Deh, non si spenga in voi quel raggio santo
che mi fa più sperar di tempo in tempo
vedervi ornato de i più rari fregi;
- 14 e se l'affetto mio col dir può tanto
ch'io vi facci salir quasi per tempo,
seguite or l'alte imprese e' fatti egregi.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CDE. Rime ricche ai vv. 2, 6; 11, 14; rima identica ai vv. 10, 13.

5 i: e' A 6 benigna luce: benigno Fato, <or> A | benigno Fato B 8 gl'ingemma e in-
stra: gli ingemma e 'nostra A 11 rari: cari A 12 può: pò A 13 facci:
faccia A 14 seguite: seguit' B

1-3. *La magnanima ... vile*: cfr. B. Varchi, *Rime* II, V 1-4: «Seguite, prego, e non con passo lento / La magnanima vostra altera impresa, / Lenzi mio caro, e non vi gravi offesa /

Del volgo vil solo al guadagno intento»; si veda, nel canzoniere matrainiano, XII 14 e *introduzione* al testo.

3. *né ... vile*: il verso ripete letteralmente XII 9 (cfr. *commento*) e parzialmente XIV 95.

5. *larghi campi*: riferito al cielo, come in XV 7.

7. *perpetuo aprile*: 'l'eterna primavera'. L'espressione ricorre in forme analoghe anche in A LXVI 28 («bel fiorito Aprile») e LI 4. Cfr. L. Alamanni, *Rime, Favola di Atlante* 153-154 «Tra le dolci aure, l'onde e 'l ciel benigno, / Vivean sicure nel perpetuo aprile» e T. Tasso, *GL XIV LXXI* 1-2: «ove in perpetuo april molle amorosa / vita seco ne mena il suo diletto».

8. *ingemma e inostra*: cfr. XI 6, ma anche B. Tasso, *Rime IV, LXXXVII* 3-4: «Tanti fior di virtute e di valore / Che 'l mondo intorno intorno imperla e inostra» e G. B. Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti CXXXVI* 1-2: «Erbe, e 'l vago fior lieto / che tutti gl'altri ingemma e inostra e inaura».

9. *raggio santo*: cfr. B. Rota, *Rime CLXXVIII* 9-10: «Pur non potei far sì ch'ella m'aprisse / il mio bel giorno, il raggio amico e santo» e CCVIII 1-3, «Raggio santo di Dio, ch'al bene accendi / questa e quell'alma, e 'n modi alti e divini / essalti l'humiltà, l'altezza inchini».

10. *rari fregi*: stilema tòpico nella lirica encomiastica, cfr. T. Tasso, *Rime MDLXXIII* 5-8: «par non avesti con più eccelsi fregi / d'eterna fama e d'onorato pegno / di vera pace o pur d'arte e d'ingegno, / di senno e di valor sì rari pregi»; cfr. anche, per entrambi, B. Tasso, *Inni e ode L (Al sig. della Rovere)*, 26-28: «Cantare i vostri onori, / Di quai virtute il cor v'adorni e fregi / Rari et illustri pregi». Si veda anche V. Gambara, *Rime LIV* 42-46: «i più famosi e trionfanti regi, / allor ch'hanno di viver più speranza, / privar di vita e degli ornati fregi. / Non lor giova la regia alta possanza, / né gli avuti trofei, né i fatti egregi».

11-14. *fregi ... egregi*: per la rima e il riferimento ai «fregi» cfr. IV 2, *commento* e rimandi ivi. Per la forma verbale «facci» (diversa dalla precedente, cfr. *apparato*), si veda XV 14 e *commento*.

14. *fatti egregi*: cfr. IV 6 «e dal vostro valore e fatti egregi» e, ancora, V. Gambara, *Rime LIV* 45-46: «Non loro giova la regia alta possanza / né gli avuti trofei né i fatti egregi».

Il sonetto chiude la serie di componimenti (XII, XIII, XVI, XVII) che si costruiscono come invettive a entità nemiche, ribattezzabile come ‘ciclo dell’invidia’ in cui può essere integrata anche la coppia di apostrofi alla notte (XIII, XV, cf. *introduzione* ai sonetti), di fatto «invidiosa» in XIII 9 e «inimica crudel» dell’amato-Sole in XV 1. Sulla scia dell’omogeneità tematica fin qui delineata, il testo fonisce un dato importante del lavoro di revisione e di organizzazione della *dispositio* di quest’ultimo canzoniere. Nella prima edizione delle rime, esso inscenava una situazione di felicità dei due amanti, Chiara e Bartolomeo Graziani, minata da un’entità ignota, «un crudele nemico, mai nominato esplicitamente, che ha contribuito alla morte dell’amato e dunque al dolore dell’amante [...] talvolta indicato come una serpe che, mossa dall’invidia, si è insidiata nell’incanto idillico che i due innamorati vivevano nei giorni felici del loro amore» (Mario, in *Opere*: 200). Il recupero ‘a distanza’ di questo sonetto da A, data la sua assenza nella seconda edizione delle rime, trova quindi una motivazione calzante nella sua pertinenza tematica all’interno del ‘ciclo’ in cui è incluso, incentrato, appunto sull’invidia, qui ritratta mediante una personificazione che occupa quasi interamente il testo. Per di più, come nel sonetto XII (segnatamente ai vv. 9-11, per cui cfr. *commento*), ritorna qui l’associazione Invidia-veleno, nel contesto di un’analoga invettiva basata sulla prosopopea del peccato capitale esemplata, per l’esordio, sul modello di *RVF* CLXXII, *O Invidia nimica di vertute*. Il tema ha un’ulteriore declinazione negli scritti filosofici dell’autrice, e in particolare nelle *Meditazioni spirituali*, in cui l’invidia trova un suo necessario spazio all’interno dell’accurata disamina dei sette vizi capitali che struttura l’opera (cfr. anche Mario in *Opere*: 200 e sgg.). Il *fil rouge* che unisce la trattazione poetica a quella in prosa del tema è tuttavia presente nella serie di cenni alla propria vicenda autobiografica, trasfigurati nell’opera in versi ma più chiaramente ravvisabili nella prosa filosofica: «Questa [l’invidia] è sempre d’infinite discordie, di molti inganni solo origine e cagione, laonde son tanti e tanti innumerabili innocenti da lei già stati dal ferro e dal veleno miseramente estinti, e mandati in esilio e dai lor parenti divisi e dalle patrie scacciati, e di tutte le facoltà dispogliati» (*Opere*: 223-224). Difficile, come fa notare anche Mario (ivi: 203), non leggere tra queste righe dei riferimenti non solo alla storia d’amore con Graziani, di fatto assassinato, ma anche alla propria vicenda familiare: molti dei Matraini che presero parte al moto degli Straccioni furono lasciati morire di inedia o esiliati dopo la repressione della sommossa; inoltre, sebbene ad oggi sia ancora ignota la ragione dell’allontanamento, anche la poetessa trascorse un periodo fuori Lucca, angustata da una serie di problemi di eredità con il figlio, come dimostra la sua corrispondenza con l’auditore di rota Cesare Coccapani (cfr. la *Vita* dell’autrice)

4 Empia Invidia crudel, che ne’ miei danni
 per cieco error così tacita entrai,
 come vilmente a’ bei pensier contrasti
 mentre fingi la voce, il volto, e’ panni?

Com’esser può che ’l tuo livor condanni

8 quel chiar'oprare, o lo nascondi o guasti
 dinanzi al mio bel Sol, dove mandasti
 il tuo fosco velen, sì che l'appanni?

11 Ma scoprin d'ira pur l'inique fronti
 fiere tempeste, e con rabbiosi denti
 Saturno i figli suoi sempre divorì,

14 che sempre fian più manifesti e conti
 a gli occhi miei que' divin raggi ardenti,
 perch'io gli renda sempre eterni onori.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca ai vv. 2, 3; rime inclusive tra i vv. 1, 5; 4, 8; 10, 14.

3 bei: be' 5 Com'esser può: Come pòi far 6 o: e 8 il: lo
 velen: venen 10 fiere tempeste: Fortuna e 'l Cielo

1-3. *Empia ... contrasti*: la prima quartina risulta formulata, anche per la rima B, su *RVF* CLXXII 1-4: «O Invidia nimica di vertute, / ch'a' bei principii volentier contrasti, / per qual sentier così tacita intrasti / in quel bel petto, et con qual'arti il mute?», da cui sono riprese le parole rima dei vv. 2-3 (con la variante «entrasti» per «intrasti»). Si consideri, però, anche A. Tebaldeo, *Rime* CCLXXXV 193: «O Invidia crudel che il mondo guasti», laddove, oltre alla rima in *-asti*, ascrivibile alla comune fonte petrarchesca, ricorre letteralmente la parola-rima «guasti», qui al v. 6. Seppure riferiti a entità diverse, gli stessi aggettivi, con la medesima disposizione, sono in due *incipit* tassiani (T. Tasso, *Rime* CCCLXXXV 1, «Empia Circe crudel gran tempo m'have», e MDCLVII 1, «Empia febbre crudel, maligna, ardente»). L'immagine dell'invidia personificata risulta inoltre dalla digressione ovidiana di *Met.* II 750-805. L'idea del vizio connesso al peccato capitale, esplicita in Petrarca, viene ora resa con le perifrasi del «cieco error» (v. 2) e con il suo contrasto ai «bei pensier».

3. *come ... contrasti?*: la viltà («come vilmente») costituisce un attributo cui frequentemente si accompagna il vizio dell'invidia nelle trattazioni di cui questa è oggetto (MS: «Sozzo vizio è veramente l'Invidia, laonde non si può né 'l più vile né 'l più biasimevole animo di quello dell'invidioso trovare», *Opere*: 224), così come «vile» è il volgo invidioso in XII 9 (cfr. *commento*).

4. *mentre ... panni*: un'espressione riferita a Laura che, dopo la morte, visita in sogno al poeta ed è da questo riconosciuta (*RVF* CCLXXXII 12-14, «Sol un riposo trovo in molti affanni, / che, quando torni, te conosco e 'ntendo / a l'andar, a la voce, al volto, a' panni»), viene ora riformulata indicando, al contrario, il 'travestimento' dell'invidia, caratterizzata, sinistramente, da un'apparenza ingannevole («ti fingi» sta appunto per 'simuli', 'col deliberato proposito di ingannare', GDLI) grazie alla quale può dunque insinuarsi «tacita» e recare danno (v. 1).

5. *Com'esser ... condanni*: per l'attacco interrogativo cfr. XV 9 e XXVII 12. Il «livor» è una forma sinonimica dell'invidia (come in Ovidio, *Met.* VI 129), qui resa come suo attributo.

to. Come aggettivo (cfr. Alciato 1551: 70, «Donna squallida e brutta / [...] / Cui dolgon gli occhi lividi a tutt'ore»), esso si può configurare come marca cromatica e di simbolica freddezza, in ambito iconografico («L'esser [...] di color livido [...] dimostra che il livore nasce comunemente da freddo, e l'Invidia è fredda, et ha spento in sé ogni fuoco et ardore di carità», Ripa 2012: 297).

6. *chiar'oprare*: cfr. XIV 64, *commento* e rimandi ivi.

8. *fosco velen ... appanni*: altro riferimento al veleno dell'invidia, collegata all'Idra mostuosa, è in XII 10-11 (cfr. *commento*). Contiguamente al mostro mitologico, il veleno è considerato un attributo dell'invidia stessa già in MS: «Ma che rimedio ha egli dato, anima mia, contra a questa così maligna e contagiosa peste e veleno mortal della Invidia?», *Opere*: 224) e del resto anche in Ovidio la prospoea del vizio si nutre di carne di vipera, ha il petto pieno di livido fiele e la lingua cosparsa di veleno (Ovidio, *Met.* II 768-777). Cfr. su questo punto anche Petrarca, *Tr. Famae* III 104-105: «crebbe l'invidia, e col sapere insieme / ne' cori enfiati i suo' veneni à sparti». Tra le fonti iconografiche che, sulla scia della fonte ovidiana, esprimono tale associazione si segnalano Cartari (1571: 470-471) e Ripa (2012: 295).

9-10. *Ma ... tempeste*: il riferimento all'ira è già presente nella trattazione dell'invidia affrontata in MS, in cui si parla di una diretta filiazione della prima dalla seconda («Dalla cui [dell'invidia] velenosa radice ne viene a germogliare quel maladetto virgulto della rabbiosa, crudele et ardentissima Ira, la qual perturba l'animo, accende il sangue, fa divenir furioso con fiero desiderio di vendicarsi delle ricevute ingiurie», *Opere*: 224). Per il sintagma «inique fronti», in connessione con il tema dell'ira, cfr. V. Colonna, *RA* IX 9-10: «L'avversa stella mia, l'empia fortuna / scoverser poi l'irate inique fronti». Anche l'associazione metaforica dell'ira, quale turbino di perturbazioni dell'anima, alla tempesta, è anche in MS: «Laonde si come un furioso torrente di molti rivi che per grandissime piogge dagli alti monti scendono e nel piano con romore spiacevole si raccolgono e, con altrui grave danno, torbidissimo corre; così ella è un alto e ruvinoso gorgo e mescolamento di quasi tutte le perturbazioni, che dal dolore e dal piacere e ferocità ne viene adunata e raccolta» (*Opere*: 225).

9. *scoprin*: per la forma verbale cfr. anche XV 14 e rimandi ivi.

10-11. *e ... divori*: cfr. E. da Valvasone, *Le rime* LXXXIV 52-53: «Saturno vien dietro, e i propri figli / famelico divora, e già non scheza». Il riferimento è al Tempo, identificato con il dio greco Crono, padre di Zeus, che divorò i propri figli temendo di essere detronizzato. Il tempo è qui chiamato in causa per indicare l'imperitura devozione verso l'amato, la quale, così come sull'invidia, vince anche su quest'ultimo. Si noti l'allitterazione della sibilante in «Saturno [...] suoi sempre» che enfatizza il perdurare dell'azione.

9-14. *Ma ... onori*: «ma le fronti ingiuste scoprano pure fiere tempeste d'ira, con denti rabbiosi Saturno divori sempre i suoi figli, perché saranno sempre più manifesti e chiari ai miei occhi quei raggi divini e ardenti, affinché io renda loro sempre onori eterni».

12. *manifesti e conti*: cfr. *RVF* XXIII 120, «E parlo cose manifeste et conte». L'idea di una luminosità tanto palese e visibile, propria della luce dell'amato-sole, resa nella sineddoche dei «raggi ardenti», si oppone a quanto precedentemente delineato in relazione all'invidia, sia per il modo subdolo e falso con cui questa si è insinuata tra gli amanti («tacita entrasti», v. 2, «ti fingi», v. 4), sia per il suo operare, raffigurato con l'immagine dell'«appannare» (v. 8, per cui cfr. anche la descrizione della casa dell'invidia in Ovidio, *Met.* II 764, in cui «caligine semper abundet»), ovvero offuscare, il «chiar'oprare» (v. 6) dell'amato.

Il sonetto, insieme al successivo, compare per la prima volta in questa edizione. Al centro del testo si pone l'alloro, contornato da un'ampia campionatura di elementi tratti dal lessico arboreo («lauro», v. 1; «fronde», v. 3; «radici», v. 7; «stelo», v. 8; «cima», v. 9; «foglie», v. 10), cui si accompagna l'esaltazione della sua vivida presenza alla vista («verdi», v. 3; «verdeggin», v. 8) e all'olfatto («odorifero», v. 1; «odorar», v. 10). Tale «figurazione allegorica» della pianta per l'amato (Baldacci 1957: 505) si intreccia a una complessa rilettura del mito che, partendo dall'associazione lauro-Apollo, in cui può quindi rientrare, per via dell'attributo solare del dio, l'amato-Sole, approda a una trasfigurazione della poetessa in cigno, richiamante la cosiddetta 'canzone delle metamorfosi', ovvero *RVF XXIII, Nel dolce tempo de la prima etade*, in cui essa è contigua alla trasformazione del poeta in lauro. Baldacci (Matraini 1957: 505) ha inoltre visto nel riferimento al lauro una probabile allusione all'amato in quanto poeta, cui rimanderebbe anche *LXVIII* (cfr. *introduzione*), presente solo a partire dall'edizione B. Il testo, tuttavia, è indirizzato a un non meglio specificato Grandonio (dietro il quale lo studioso rintracciava la propabile figura di Androgeo, senhal dell'amato nel primo canzoniere). Dietro tale destinatario, però, potrebbe celarsi, dato il contesto encomiastico, una figura diversa dall'amato (cfr. *introduzione* al testo) e la «suggestion» di Baldacci (Ortu 2014: 143) può invece essere suffragata da riscontri diversi e forse più certi, quali, ad esempio, quelli di *XI 9-14*, *XXXIV*, *XLIII 9-11* (cfr. *introduzione* e *commento* ai testi) oltre che da una fonte documentaria, ossia la cronaca del Sergiusti, nella quale si narra che Bartolomeo Graziani, amante della poetessa, era stato rimproverato per un'«Accademia che, per soddisfare alla scelerata vedova [la Matraini, ndr], aveva missa in casa sua, dove stando la notte non che il giorno da tutte l'ore a ridere, burlare, dir mille sporcizie e fare infinite cose disoneste (perché vi andavano molti giovani secolari che di Pisa erano venuti a Lucca nelle vacanze)» (*Opere*: 799). La retata, senz'altro di parte, al netto della sua carica denigratoria, ci informa dell'esistenza di un'Accademia animata dalla poetessa cui non sarebbe insensato credere che anche l'amante partecipasse intonando versi. Inoltre il Coccapani, *ami de plume* e forse secondo amore della poetessa, intrattenne con lei uno scambio epistolare e di rime giunto in parte fino a noi (cfr. *Carteggio Matraini-Coccapani*). Alla lettura del lauro-amato sarebbe forse da affiancarne una ulteriore, in base alla quale il lauro non raffigurerebbe soltanto l'amato in quanto poeta ma anche l'attività poetica dell'amante che l'amato, grazie alle sue virtù, ispira, così come è anticipato nel sonetto proemiale. Archetipico in tal senso è il valore del mito dafneo nel canzoniere petrarchesco e in particolare *RVF XXXIV* ma anche, per un'analoga sovrapposizione tra Laura, il lauro e Amore, protagonisti del ricordo del poeta, *RVF CCCXXXVII*. Rimane senz'altro un anelito verticalizzante volto a guadagnare l'«altera cima» della pianta, attraverso i «vaghi pensier». In questo senso si spiegherebbe anche la sovrapposizione tra l'ascesi neoplatonica, possibile grazie al canto poetico, di fatto una costante di questo canzoniere, e l'aspirazione a 'risalire' lungo la pianta di alloro, simbolo del canto stesso. Infine, la congiunzione al mito dafneo dell'allusione simbolica alla trasformazione in cigno, pur contando sull'illustre antecedente della terza stanza della canzone *XXIII* dei *RVF*, diviene ora cifra dell'intrinseco e costitutivo legame tra poesia e canto (va notato che a un'analoga trasformazione allude il Tanini nel suo sonetto di dedica all'autrice, per cui cfr. *Appendice testuale, son. III, Poiché l'occhio mirar non può del volto*, presente solo in quest'ultima edizione, così come il sonetto matrainiano in questione). Alla luce della torsione tematica che la poetessa imprime al sonetto, passando da

un *focus* sul lauro-Amato a uno fondato sul sé in quanto cantrice di versi necessitante della virtù del primo (come suggerisce l'invito all'avvicinamento della «cima», al v. 9), l'ultima terzina suggerisce quindi la possibilità di una lettura complessa, «quella per cui il cigno canta l'unico suo melodioso canto ed è al contempo felice di ricongiungersi con il proprio dio. Pertanto nella suggestiva sintesi degli ultimi due versi si osserva in figura di cigno la sovrapposizione tra la poeta, che spera di acquistare fama tramite la propria opera, e l'Amante, mossa dal desiderio di raggiungere l'Amato una volta lasciate le spoglie mortali» (Ortu 2014: 143).

- 4 Odorifero lauro, ove dal Cielo
 tanta grazia e virtù rara s'infonde,
 che le tue verdi ed onorate fronde
 più non ponno temer l'estate o il gelo,
- 8 se de' tuoi rami il gran Signor di Delo
 s'adorni sempre, e quelle ricche sponde,
 dov'hai radici sovra alle chiar'onde,
 verdeggin di lor bel nativo stelo,
- 11 piega alquanto ver' me l'altera cima,
 sì ch'io possa odorar delle tue foglie
 e con vaghi pensier volarne in cima.
- 14 Ché, se la tua virtute indi m'accoglie,
 spero, cantando dolcemente in rima,
 mutare in cigno le primiere spoglie.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima inclusiva ai vv. 2, 3, 6, 7; rima identica tra i vv. 9 e 11.

1. *Odorifero lauro*: 'profumato alloro'. L'attributo è già petrarchesco, cfr. *RVF* CXXIX 70: «d'un fresco et odorifero laureto» e *RVF* CCCXXXVII 1-5: «Quel, che d'odore et di color vincea / l'odorifero et lucido oriente / [...] dolce mio lauro, ove habitar solea». La probabile rappresentazione dell'amato come poeta è discussa nell'*introduzione*.

5-6 *se ... adorni*: il 'se' ha in questo contesto un valore augurale, come in *Purg.* XI 37-41: «“Deh, se giustizia e pietà vi disgriavi / tosto, sì che possiate muover l'ala, / che secondo il disio vostro vi lievi, / mostrate da qual mano inver' la scala / sì va più corto [...]» (cfr. Baldacci 1957: 506), al quale è probabilmente da ricondurre anche l'uso del congiuntivo «s'adorni» (v. 6); va segnalata, in aggiunta, la sua presenza nell'*incipit* di un sonetto petrarchesco tematicamente affine questo, ossia *RVF* XXXIV 1: «Apollo s'anchor vive il bel desio», cui fa seguito un imperativo esortativo, al v. 7, «difendi or l'onorata et sacra fronte», per certi versi vicino a quello qui rivolto all'«altera cima» (v. 9).

5. *Signor di Delo*: Apollo, dio del Sole e delle Muse.

6. *ricche ... onde*: probabile allusione al fiume Peneo, le cui rive erano ombreggiate da lauri (Baldacci 1957: 506), la quale è già presente nella fonte petrarchesca, ovvero *RVF* XXIII 46-49: «com'ogni membro a l'anima risponde, / diventar due radici sovra l'onde / non di Peneo, ma d'un più altero fiume, / e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia!», in cui si inscena appunto la trasformazione del poeta in lauro.

9. *alquanto*: l'avverbio, in un analogo contesto esortativo in *LXVIII* 9, includerebbe, nel caso specifico, «l'indicazione della misura necessaria alla poeta» (Ortu 2014: 143). L'espressione «ver' me», che Ortu interpreta come un'abbreviazione di 'verde' o di 'vedere' (inserendo il lemma nella serie «verdi», «verdeggini», «ver'»), indicata come triade allusiva al senso della vista, cfr. Ortu 2014: 142), è invece da leggersi come 'verso di me'. Cfr. inoltre, per il passo, il *commento* ai vv. 5-6.

10-11. *sì ... cima*: «delle», al v. 10, è da intendersi come genitivo partitivo (Baldacci 1957: 506). I due versi sono quelli che maggiormente supportano l'idea della rilettura neoplatonica del mito dafneo di questo sonetto. La parola «cima» ricorre in rima equivoca con il precedente «cima» del v. 9, marcando con evidenza due elementi concettualmente affini e consequenziali dal punto di vista concettuale, ovvero la cima del lauro, che infonde virtù, e la 'cima' intesa come altezza simbolica delle virtù dell'amato-lauro, che l'amante aspira a eguagliare con il suo canto poetico nella terzina conclusiva.

14. *mutare ... spoglie*: cfr., oltre all'*introduzione* al testo, *RVF* XXIII 60: «ond'io presi col suon color d'un cigno», N. da Correggio, *Rime* LVIII 7-8: «Simile al cigno alor sarei, che ascolta / il suo canto morendo» e P. Bembo, *Asolani*, II xxviii 11-15: «quasi augello di selva oscuro humile, / andrei cigno gentile / poggiando per lo ciel, canoro e bianco, / e fora il mio bel nido, / di più famoso et honorato grido».

Il sonetto, apparso solo in quest'ultima edizione, si presenta con una *facies* insolita e più vicina, nei toni, al primo canzoniere, in cui con più evidenza si presentano gli alterni movimenti dell'amore e delle sofferenze che esso origina. Per la prima volta, tra tutti i componimenti del canzoniere C finora visti, la figura dell'amato viene infatti 'umanizzata' e ritratta secondo il *topos* della ritrosia, apparendo distante e schivo, e giungendo perfino farsi gioco delle sofferenze che riesce a provocare nell'animo della poetessa. L'inserimento di questo testo del tutto eccentrico all'interno di una serie di componimenti in cui è invece effigiata un'immagine altamente idealizzata dell'amato potrebbe trovare una spiegazione nel suo essere collegato al tema della lontananza che si apre immediatamente dopo (cfr. XX ma soprattutto il congedo di XXI), fungendo così da prefigurazione della successiva partenza dell'amato.

- 4 Se nella fronte il cor, nel petto il foco
 porto, e 'l martir ne gli occhi, e gravi omèi
 per la lingua vi scopro, e i pensier miei
 vi son sempre palesi in ciascun loco,
- 8 perché prendete i miei tormenti in gioco,
 dandomi sempre quel ch'io men vorrei
 per guidardon del cor che a voi sol déi,
 là dov'è scritto il bel nome ch'invoco?
- 11 Deh, non sprezzate il pensier alto, ond'io
 contemplo quel ch'a ogni bell'alma piacque
 d'amar sempre e lodar con dolce canto.
- 14 Non contrastate al ben, che dal desio
 della sua perfezione eterna nacque,
 ond'abbiate cagion d'amaro pianto.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE.

1-2. *Se ... occhi*: RVF LXXVI 9-11: «Et come vero pregioniero afflicto / de le catene mie gran parte porto, / e 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto». Si noti l'enfasi sugli effetti fisici d'amore generata dall'*enjambement* che ritarda e pone in rilievo «porto». La presenza del verbo chiama forse alla luce il ricordo di G. Guinizzelli, *Ch'eo cor avesse* 13-14: «riguardimi, se sa legger d'amore / ch'i porto morte scritta ne la faccia», qui congiunto all'enumerazione di marca petrarchesca. Il motivo del sentimento amoroso 'leggibile' sulla fronte dell'amante è diffuso in molti altri punti dei *Fragmenta* (XXXV 8; CCXXIV 5; CCLXIV 97-98; CCCXXV 52), in particolare cfr. CCXXII 12, «Ma spesso ne la fronte il cor si legge», e vi agisce, in generale, la memoria di Ovidio, *Am.* I 11, 17-18: «aspicias oculos

mando frontemque legentis: / et tacito vultu scire futura licet» (Santagata, *commento* a Petrarca 1996b: 705).

3. *per ... miei*: cfr. G. Stampa, *Rime* CXCVI 5-8: «Quanto a me, ne sarò poco pentita, / perché la lunga istoria degli omei, / de' sospir, de' martir, de' dolor miei / sarà per questo mezzo almen finita», laddove si ha la medesima rima, e G. Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti* CIV 4-5: «ond'io preda son pur dei sospir miei: / ma sì dogliosi omei».

3. *per ... scopro*: analogamente in A. Pignatelli, *Rime* CI 5-8: «A voi scopro il mio mal, ma 'ndarno scioglio / Donna, la lingua in suon mesto, e dolente, / Che 'l vostro duro cor voci non sente / Più dolci mai di quelle, ond'io mi doglio».

4. *foco ... loco*: *foco:gioco:loco* è rima petrarchesca. In particolare essa ricorre in *RVF* CXXXIII e CLXXV (cui già la poetessa attinge ampiamente nel sonetto IX); con essi, in particolare il primo, il presente sonetto condivide il tema generale della sofferenza amorosa. La pervasività del sentimento è qui sottolineata dal suo effondersi senza limiti nel tempo e nello spazio («sempre [...] in ciascun loco»).

7. *per guidardon*: 'come premio, ricompensa', cfr. almeno *RVF* CXXX 4.

7. *del ... déi*: quello dello spossamento del cuore dell'innamorato, la cui salute è posta nelle mani dell'amata, è un *topos* antico (già in B. de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* 13: «tout m'a mo cor, e tout m'a me», 'tutto il mio cuore ha, e tutto me stesso', e quindi, con in aggiunta la richiesta di soccorso, in Dante, *Rime, canz. La dispietata mente che pur mira* 14-16 «Piacciavi, donna mia, non venir meno / a questo punto al cor che tanto v'ama, / poi sol da voi lo suo soccorso attende»); tra gli esempi più vicini alla poetessa si vedano G. Giraldis Cinzio, *Le fiamme* XLVII 2-3: «vi diedi il cor in dono, / a che crescete in me pena, e dolore?» e G. Stampa, *Rime* CCXX 3-4: «poi che a me piace, ed Amor vuol ch'io porte / nel cor voi solo e nullo altro dipinto».

8. *là ... invoco*: tòpica anche l'idea della presenza del nome dell'amato nel cuore dell'amante, tema collegato al precedente, ovvero quello del cuore donato: il palesare l'innamoramento equivale infatti a 'mostrare', al di là delle barriere fisiche, la 'nudità' del cuore (significativi in tal senso «vi scopro», v. 3 e «vi son palesi», v. 4), rendendo visibili i moti interiori dell'amante e facendo quindi collimare interiorità ed exteriorità (Bolzoni 2010: XVIII). Si veda l'esempio di L. Alamanni, *Rime, Canzone quinta* 70-72: «Che se cogli occhi il cor dentro mirasse / Legato dalle cresse aurate chiome / Dentro scritto vedria lo suo bel nome». Per il secondo emistichio cfr. *Par.* XXIII 88: «Il nome del bel fior ch'io sempre invoco» e F. Gallo, *Rime* XCVIII 75-77: «e Iove con Pluton cambierà loco, / che 'l bel nome ch'invoco / si spinga nel mio seno».

9. *Deh ... alto*: nel verso riecheggia A LIX 97-98: «Deh, non sprezzate il cor che fu già mio, / dov'ho l'imagin bella vostra impressa». In questo caso va evidenziato che alla ripresa parziale del verso corrisponde una ripresa del tema (ai vv. 7-8 del presente sonetto) dell'immagine, e in questo caso del nome, dell'amato, impresso nel cuore dell'amata.

9-11. *Deh ... canto*: nella terzina riecheggiano, anche nei temi, i vv. 93-95 delle stanze di A LIX: «non disprezzate il casto, ardente affetto, / ond'io, solo per voi cantando, scrivo». I versi subiscono una maggiore astrazione di carattere concettuale, dal momento che l'amato è ripreso non solo per il suo essere sdegnoso, ma anche per il non corrispondere, come neoplatonicamente sarebbe prevedibile, a un sentimento in sé perfetto, in quanto manifestato appunto da un «pensier alto» e da un canto di lode (da intendersi poetica, cfr. IV 10-14; XIV 9) scaturito da una «bell'alma».

10. *ogni bell'alma*: cfr. T. d'Aragona, *Rime* XXXVII 12-14: «E da questo mortal caduco velo / più che mai vivo, omai libero e sciolto, / par ch'a seguirlo ogni bell'alma invoglie».

12-14. *Non ... pianto*: 'Non contrastate il bene che nasce dal desiderio della sua stessa perfezione, altrimenti ciò sarà per voi causa di amaro pianto'. La terzina finale esplicita quindi il riferimento neoplatonico della precedente: ostacolare il percorso di affinamento dell'anima desiderante, che appunto trova nell'amore il mezzo per tornare alla perfezione originaria, costituisce di fatto una colpa. L'«amaro pianto» è quindi associato eccezionalmente all'amato e trasferito da un contesto che in genere lo vedrebbe associato all'amante frustrato nel desiderio (cfr., *RVF* CXXXV 21-34: «Questo prov'io fra l'onde / d'amaro pianto, ché quel bello scoglio / à col suo duro argoglio / condotta ove affondar conven mia vita: [...] / che nulla più, ma pianto / et doglia et morte dentro agli occhi porta» e G. Giraldi Cinzio, *Le fiamme*, dedica, 5-7: «l'ardenti fiamme e le catene dure, / che mi diero cagion di pianto amaro / nel dì che duo begli occhi m'infiamarro»).

Il madrigale, presente fin dall'edizione A, circolò separatamente, prima della seconda e della terza edizione, in raccolte di testi per musica (cfr. Rabitti 1989: CV sgg.), come testimonia la sua presenza, in forma adespota e derivata dal testo di A, nel *Primo e secondo libro de' madrigali a cinque et a sei voci, di Giovan Leonardo Primavera* (Venezia, Scotto, 1565), e continuò a circolare anche dopo la terza edizione, come dimostra la sua ulteriore presenza nel *Di Pomponio Nenna da Bari Cavalier di Cesare il primo libro de' madrigali e Cinque voci* (Venezia, Gardano, 1618), dove se ne ha una forma adespota (cfr. per entrambi i casi la *Descrizione dei testimoni*). Il tema intreccia il motivo dell'innamoramento a quello della lontananza e attinge a una serie di *topoi* lirici ben attestati dalla tradizione. Una particolarità da evidenziare è sicuramente lo spostamento che il sonetto subì nel passaggio da A a B-C: se infatti nella prima edizione figurava al numero LX, in apertura del ciclo della lontananza, in questo caso risulta notevolmente anticipato e con esso, quindi, il ciclo stesso, a dimostrazione di una notevole riduzione dei componimenti relativi all'innamoramento rispetto al canzoniere giovanile. Altro aspetto da rimarcare, collegato a questo, è la medesima consequenzialità tra questo madrigale e i due componimenti successivi, dettata da un lato da una omogeneità metrica (per il madrigale XXI) e, dall'altro, tematica, in quanto nella canzone XXII si riscontrano cupi riferimenti alla lontananza che giungono perfino a prefigurare il tema luttuoso.

Dalla più bella mano
 ch'occhio dritto mortal vedesse mai
 soavemente il cor sentii legarme,
 e dalla pura neve
 5 stringer le sparte fiamme in spazio breve.
 O benedette l'ore
 ch'al cor mandaron tanta alta dolcezza!
 O fortunato ardore,
 cui l'alma più d'ogn'altro bene apprezza!
 10 Quando sarà quel giorno,
 ch'io faccia a tanto ben già mai ritorno?

Schema metrico: madrigale di settenari ed endecasillabi aBCdDeFeFgG. Rima inclusiva tra i vv. 6 e 8.

2 dritto [...] vedesse: mortal vedesse in terra NE 3 soavemente: soavemente PR legarme: legarmi PR
 4 pura: bianca NE 5 sparte: sparse A PR 6-11 [mancanti] NE
 7 tanta: tant' AB 9 d': ch' A PR B

1. *Da ... mano*: si tratta di un attacco frequente nei componimenti incentrati sulla lode, cfr. XI 1: «Da la più eccelsa Idea, dalla più chiara» simile a quello di A XVI 1-2 «De la più bella luce / e del più dolce foco». L'elenco delle bellezze, accompagnato dai congiuntivi imperfetti, cui si collega il ricordo dell'innamoramento, si ritrova in *RVF CCCXLVIII* 1-7: «Da' più begli occhi, et dal più chiaro viso / che mai splendesse [...] / [...] / da le man', da le braccia che conquiso / senza moversi avrian quai più rebelli / fur d'Amor mai [...]».

6. *O ... ore*: *RVF CCLXXXIV* 13-14: «[...] "O benedette l'ore / del dì che questa via con li occhi apristi!"»; V. Colonna, *RA LXXXVIII* 12-14 «[...] Oh benedette l'ore / del viver vostro, e più quel lume santo / che si bel nodo indissolubil strinse!».

1-6. *Dalla ... dolcezza*!: cfr. l'intera strofa di Bembo, *Rime* XC 5-8: «Non fu sì cara voce unquanco udità, / né tocca, dicev'io, sì bella mano, / quant'or da me, né per sostegno umano / tanta dolcezza in cor grave sentita».

7. *Cor ... dolcezza*: il tema è quello della *dulcedo*, collegato all'innamoramento. Cfr. Dante, *Vita Nova* (17, 5-7), *son. Tanto gentile e tanto onesta pare* 9-10, «Mostrasi sì piacente a chi la mira, / che dà per li occhi una dolcezza al core»; Petrarca, *Tr. Mortis* II 10-12 «e quella man, già tanto desiata, / a me, parlando e sospirando, porse, / onde eterna dolcezza al cor m'è nata»; P. Bembo, *Rime* XI 11: «inifinita dolcezza al cor mi nacque»; G. Guidiccioni, *Rime* XXXV 7: «m'abbonda al cor tanta dolcezza [...]»; in un contesto analogamente memoriale, cfr. L. Alamanni, *Rime*, *son. Quando mi torna in mente il giorno e l'ora* 1-4 «Quando mi torna in mente il giorno e l'ora / Ch'io deggio riveder la Pianta mia, / Tanta dolcezza al tristo cor s'invia / Che l'alma è quindi di suo albergo fuora».

8. *O ... ardore*: connotato in maniera disforica a partire da Petrarca, l'ardore, arricchito di implicazioni religiose, ha invece un valore positivo in V. Colonna, presso la quale ha un uso frequente, cfr. *RS CXX* 13-14: «mostrò che possedea l'almo e beato / ardor, l'oro immortale, la vera luce» e *RE XII* 12-13: «onde l'ardor divin non porge noia, / ch'or si rinfresca l'alma, or si raccende».

10. *Quando fia ... ritorno?*: cfr. *RVF CXXII* 9: «Oimè lasso, e quando fia quel giorno», G. de' Conti, *Canzoniere* CXXVI 1-2: «Quando sarà quel giorno, o cor dolente, / Che agli occhi miei sia reso il proprio sole» e B. Tasso, *Rime* V, *LXXXVI* 12-14: «Quando fie mai quel sì felice giorno / Ch'io torni lieta, ognun m'ami et onori, / E 'l mio Signor a me faccia ritorno?».

[A XXXIV-PO-PE-VE-B XVI]

Presente a partire dalla prima edizione a stampa, e confluito in una serie di libri di madrigali per musica, il sonetto, orchestrato sul momento cruciale del congedo dell'amato, costituisce uno dei momenti di più alto *pathos* e densità emotiva del canzoniere matrainiano. A un cuore 'smarrito' per la partenza dell'innamorato, cui Bianchi associava il madrigale di Gaspara Stampa *Il cor verrebbe teco* (Bianchi 1962: 188), si oppone un cuore 'altro', quello donato in pegno alla poetessa, «presentimento di un addio» (Ortu 2014: 145) più che gesto accompagnatorio a un semplice «lamento» di lontananza (Bianchi 1962: 188). Sebbene la presenza in prima persona dell'amato sia inscenata anche in uno dei sonetti sulla *visitatio* onirica (XLIX), l'intima confidenzialità degli amanti e la profondità di scavo psicologico rendono questo testo unico. Già Baldacci aveva notato lo scarto tra questo componimento e il resto del canzoniere, *in primis* per la sua tensione drammatica: «la partenza del suo sole le aveva dettato un madrigale degno dei più patetici della Stampa [...] coi suoi innesti di dialogato, di un colorito perfino scenico ed allo stesso tempo ingenuo a tal punto da lasciarci perplessi, di fronte ad altre ed opposte soluzioni» (Baldacci 1953: 62). Da notare è inoltre l'affinità, per il dialogo e il tema, con *RVF* CCL, che rappresenta il punto culminante del cosiddetto 'del ciclo del presentimento' della morte di Laura nel canzoniere. Anche il tempo verbale risulta un *unicum* nella raccolta: la funzione puntuale del participio passato congela in un istante finito e concluso del passato il momento dell'addio che ora affiora nel ricordo. Unica eccezione al tempo del racconto e alle parti dialogate si ha ai vv. 8-9, in cui la poetessa esplicita l'universalità della propria condizione di amante, come sottolineato dalla ripetizione «sallo»-«sassello» e dall'aggettivo «ogni» e, con ciò, come afferma Ortu, «vuole muovere alla commozione e alla comprensione cosicché, sulla scorta delle affinità testuali, Chiara può essere accostata alle ave dantesche [...]: Francesca ("ciò sa 'l tuo dottore", *Inf.* V 123), Pia ("salsi colui", *Purg.* V 135) e Piccarda ("Iddio si sa qual mia vita fussi", *Par.* III 108» (Ortu 2014: 144).

Smarrissi il cor, ghiacciosi il sangue quando,
 dipinto di pietà, l'almo mio Sole
 udii, con dolci ed umili parole
 dirmi e con un sospiro: «O mio sostegno,
 5 mesto men vo, ma 'l cor ti lascio in pegno».
 In questo, l'aspro suo dolore accolto
 sfogò per gli occhi, e 'mpalidi il bel volto.
 Quel ch'io divenni allor, sassello Amore,
 e sallo bene ogni invescato core,
 10 che quasi morta, in voce rotta e frale,
 a gran pena formai: «Signor mio, vale!»
 E più non potei dire,
 ché mi senti' morire.

Schema metrico: madrigale ABBCDDEEFFgg.

3-4: udii con un sospiro: «O mio sostegno», / dirmi con dolci ed umili parole *A PO PE VE*
 (sospiro: sospir *PE VE* udii con un sospiro: [manca] *PO*) 6 In: E in *PE*
 [manca il verso] *PO* 9 bene: ancora *A PO PE VE* 10: [manca] *PO*
 13 ché mi: ch'«io» mi *PO VE*

1. *Smarrissi ... sospiro*: lo sbigottimento inscenato in questi primi versi sembra assumere quasi un colorito epico, anche per l'uso di un tempo perfetto; notevole, infatti, l'analogia con un alcuni passi dell'*Eneide* (III 29-30: «Mihi frigidus horror / membra quatit gelidusque coit formidine sanguis» e III 259-260: «At sociis subita gelidus formidine sanguis / deriguit»). In particolare, un passo del primo libro (I 92: «Extemplo Aeneae soluuntur frigore membra; / ingemit et duplicis tendens ad sidera palmas / talia voce refert») risuona decisamente familiare al passo matrainiano, se se ne considera, in particolare, la traduzione di Annibal Caro (I 150-152: «smarrissi Enea di tanto, e tale un gelo / sentissi, che tremante al ciel si volse / con le man giunte, e sospirando disse»), in cui ricorre non solo il riferimento allo smarrimento in una forma identica a quella del testo matrainiano, con il riflessivo congiunto al verbo, ma anche, con la stessa struttura linguistica, il riferimento al gelo e ai sospiri che, come nel madrigale matrainiano, introducono il discorso diretto. Sebbene la versione dell'*Eneide* del Caro, elaborata tra il 1563 e il 1566, sia più tarda del testo in questione, composto prima del 1555, anno dell'uscita a stampa del primo canzoniere, in cui esso compare per la prima volta, è rilevante, però, l'analogia tra i due linguaggi, a riprova della coloritura 'epica' di questo passaggio. In relazione al tema amoroso, l'immagine del sangue che si raggela nelle vene è già dantesca (*Rime* CII 32: «mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo») e petrarchesca (*RVF* LXXI 35: «che 'l sangue vago per le vene agghiaccia»; e, con riferimento al cuore, cfr. *RVF* CXCVII 12: «L'ombra sua fa 'l mio cor un ghiaccio», cfr. Ortu 2014: 145); per l'associazione di tali immagini al pallore e al pianto cfr. il v. 7.

2. *dipinto di pietà*: 'con aspetto afflitto' (Bianchi 2003: 76); cfr. Boccaccio, *Filostrato* IV xx 5-6: «che viva cosa, di pietà dipinto / in guisa tal, ch'ognun pianger facea».

3. *udii ... parole*: cfr. *RVF* CLVIII 12-13: «Né si pietose et sì dolci parole / s'udiron mai, né lagrime sì belle», significativamente segnalato come l'ultimo componimento della sequenza sul pianto (Ortu 2014: 145).

4. *mesto ... pegno*: oltre a *RVF* CCCXL 1: «Dolce mio caro et precioso pegno» (in cui il riferimento è al *pignus* di matrice paolina e successivamente agostiniana, tra Dio e l'uomo, ovvero Cristo, come nota Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1504), cfr. N. da Correggio, *Rime* CCCLX 103-104: «il cor ti lascio, e io porto la tua fede, / bon pegno a me, se pur la estimarai» e i successivi versi di A. Galli, *Canzoniere* XXII 9-11: «Io me diparto e 'l cor che tanto t'ama / te lascio, signor mio, per fermo pegno / de eterna servitù, de eterno amore», analogamente vicino a un «pathos tragico» (Nonni, *introduzione* a Galli 1987: II).

6. *dolore accolto*: quella del dolore trattenuto e represso, da confrontare con *RVF* CLVII 12-13: «[...] l'accolto / dolor [...]» (Baldacci 1957: 507), è interpretazione suffragata dal suggestivo 'sfogo' del pianto (vv. 7-8), che giunge con un *enjambement* sospensivo all'interno di un verso in cui le due conseguenze di questo stato d'animo sono espresse nelle due strutture parallele che occupano gli emistichi.

7. e 'mpalidì il bel volto: il pallore, rientrando nella casistica dell'innamoramento fin dalla tradizione erotica greca e latina (Giangrande 1974: 12-20) e ancora presente nella trattatistica amorosa medievale (cfr. A. Cappellano, *De Amore* XXXII 15: «Usanza è ch'ogna amante,

quando l'altro il guarda, d'impalidire»), è in questo caso più che altro segnale della compassione dell'amato (cfr. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, *Inf.* IV 13-15: «“Cominciò il maestro”, cioè Virgilio, “tutto smorto”, cioè palido oltre l'usato. È il vero che l'uomo impalidisce per l'una delle tre cagioni, o per infermità di corpo [...] o per paura o per compassione: e qui, come appresso si dirà, Virgilio, discendendo giù, impalidi per compassione»), dato il contesto di forte tensione emotiva, incorinciato dal pianto, di cui si ha un esempio in T. Tasso, *GL VI LXIV* 3-8: «insolito timor così l'accora / che sente il sangue suo di ghiaccio farsi. / Talor secrete lagrime e talora / sono occulti da lei gemiti sparsi: / pallida, es-sangue e sbigottita in atto, / lo spavento e 'l dolor v'avea ritratto».

8. *sasselo Amore*: 'lo sa Amore', cfr. *RVF CCLXXVI* 6: «sassel chi n'è cagione, et sallo Amore» ma anche *RVF CCCXXXI* 25-26: «Mai questa mortal vita a me non piacque / (sassel' Amor con cui spesso ne parlo)» e quindi T. Tasso, *Rime CCCLXXXIX* 1-4: «Donna, se ben le chiome ho già ripiene / d'algente neve, il cor però non verna: / sasselo Amor che tacito 'l governa / e vive le faville in lui mantiene» e *DCCXCVI* 3-4: «sasselo Amor, né bevvi in altro fonte / che in quel del pianto mio ch'amare ha l'onde».

9. *invescato core*: cfr. *RVF XCIX* 8 («[...] animo invescato») e *RVF XXXIV* 8 («[...] fu' invescato io»). Il vischio, in genere metafora dell'amore inteso come passione che 'imprigiona', ovvero sottrae la libertà al soggetto (Santagata, *commento* a Petrarca 1996b: 472), viene ora ripreso come 'cifra' caratteristica e ineluttabile dell'intera comunità degli amanti, in una visione universale di cui lo stesso io poetante è partecipe e per questo degno di compassione (cfr. *introduzione* e *commento* al v. 8).

10. *voce rotta e frale*: una voce rotta dal pianto, verosimilmente, e fioca per l'emozione. Si pensi al congedo tra gli amanti in G. Boccaccio, *Teseida III LXXXI* 5-7: «e poco appresso in bocca si basciaro, / e più che prima nel lagrimar fieri, / con rotta voce si dissero addio».

11. *a ... vale*: «formai» sta per 'dissi' (cfr. anche Bianchi 2003: 76) e «vale» è il saluto latino che spesso è usato per indicare 'l'ultimo commiato a morenti o defunti' (GDLI), come in B. Gareth, *Rime, Cantico quarto. De la Pascha di Chariteo* 70-72: «Et ritrovò la vergine immortale / Da duodeci beati accompagnata, / A i quai diceva già l'extremo vale», elemento che indurrebbe a fare del sonetto un testo del presentimento (cfr. *introduzione*).

12-13. *e ... morire*: ripresa in dissolvenza che pone «morire» nell'*explicit* del testo, richiamante, in forma compiuta, il «quasi morta» del v. 10, allo stesso modo in cui «più non potei dire» pone fine a una voce stentata («a gran pena formai», v. 11).

[A XXXVIII-B XVII]

La canzone era presente fin dall'edizione A, dove occupava il XXXVIII posto, e viene ora recuperata con delle varianti significative che saranno discusse caso per caso, sebbene le modifiche testuali non siano paragonabili a quelle delle stanze di C XIV. Nel caso specifico, infatti, è probabile che la notevole presenza di riferimenti astrologici e la generale intonazione encomiastica abbiano consentito di mantenere intatto il testo di A facendolo confluire nel repertorio tematico del nuovo canzoniere senza cambiamenti radicali. Si susseguono una serie di riflessioni sul tempo, sulla caducità e sull'incostanza delle cose terrene e mortali, cui si accompagna la presa di coscienza che l'unica certezza eterna sia quella di volgersi al «divin segno» (v. 44), per poi giungere a un richiamo finale alla speranza, incluso nell'ultima stanza. Così come evidenzia lo stesso congedo, la canzone presenta una serie di punti oscuri.

Quant'è fallace e vario il nostro corso
 e com'a' bei desir volgon le stelle
 contrario il tempo, ch'al pensier si cela.
 Ahi, quanto il mio disegno oggi trascorso
 vedo da quel, che l'alte voglie e belle
 6 avevano ordite alla mia nobil tela!
 Libera credev'io poter la vela
 ferma tener della mia ricca nave,
 ed aver l'aure a' miei pensier seconde;
 lassa, che sotto l'onde
 la speme è gita, ed a giogo aspro e grave
 12 l'alma mia quiete libera e soave.

Ma, qual nocchier senza l'usate scorte
 dritto non può guidarsi incontro a' venti,
 quantunque il brami, e di fuggir li scogli,
 così non poss'io gir contra a ria sorte,
 cieca, senza 'l mio Sol di raggi ardenti,
 18 e col nudo voler frenar suo' orgogli;
 né posso fare ancor ch'io non mi dogli
 di quell'empia cagione, aspra, importuna,
 che mi tolse da gli occhi ogni mio giorno,
 e il Sol, che d'ogn'intorno
 fe' l'aër lieto, or fa mia mente bruna;
 24 ch'or fuss'io spenta al latte ed a la cuna!

Ma di me stessa, sola, ho da dolermi,
 ché per troppo mirar persi la luce
 ond'io potea veder gli eccelsi campi;
 or piango, e grido, e co' pie' lassi e 'nfermi

cerco cieca guidarmi e senza duce,
 30 né sentier trovo che dal duol mi scampi.
 Ma s'avien mai che que' soavi lampi
 riveggia, e le divine alte promesse
 sian stabilite per voler divino,
 per lungo, alto camino
 seguirò l'orme sue nell'alma impresse,
 36 perché più chiara ad alto fin m'appresse.

Lassa, che parlo? Or se l'eterne rote
 ferme non stanno, ma in contrario giro
 volgon le stelle, e spesso a' nostri danni,
 quai promesse mortal, stabili, immote
 42 trovar potransi, o lungi ogni martiro
 aver nel lungo trapassar degli anni?
 Pur si deono schivare i certi danni,
 e volger sempre a chiaro e divin segno,
 con verissimi essempli, ogni consiglio.
 Cade, qual rosa o giglio,
 ogni nostro diletto e gran disegno,
 48 se da salda virtù non ha sostegno.

Dunque per l'orme di virtute intendo
 seguir mia stella, ch'a bel fin mi scorge,
 ogni basso pensier posto in oblio;
 né d'invidia o minacce il cor temendo,
 54 lascerò 'l Sol, che da lontan mi scorge,
 per li scogli contrari al desir mio.
 Tornin dunque i be' lumi, e 'l tempo rio
 scaccin dall'onde, e con dolce aura e lieta
 drizzin le vele al desiato porto,
 anzi che sia risorto
 il novo tempo, e 'l lucido pianeta
 60 torni alla libra sua con giusta meta.

Canzon, chi tua ragion facesse oscura,
 dilli che non n'hai cura,
 perché tosto averai chi dal bel velo
 64 ti disciorrà, dov'io t'ascondo e celo.

Schema metrico: canzone ABCABC CDEeDD, congedo XxYY. Rime inclusive ai vv. 1, 4; 9, 10; 39, 42, 43; 61, 62; rima ricca ai vv. 35, 36; rime identiche ai vv. 39, 43; 50, 53; rima derivativa ai vv. 44, 47.

2 com'a' bei: come a' be' A 3 il: 'l B 6 aveano ordite: aveano ordito A | avean
 ordito B 8 ferma: sempre B 13-15 qual [...] li: non può nocchier saggio o
 guerrier forte / senza fidata guida o le fort'armi / contrastare al nemico od a gli A 14 può:
 po' B 16 contra a ria: contra ria AB 17 cieca, senza: cieca e senza A 'l: il A di
 raggi ardenti: dritta guidarme A 19 fare: far A 20: de l'empia e violenta mia Fortuna
 AB 21 tolse [...] mio: mi diede e ritolse in un sol AB 22 e il: quel AB 24 fuss':
 foss' A al latte: a' latte B 25 sola: solo B 26 persi: perdei A 27 ond'io
 [...] eccelsi: per cui veder potea gli eterni A 29 cieca [...] duce: cerco guidarla ancor là 've
 riluce A 31 mai: pur A soavi: beati A 32 riveggia: riveda A 33 per
 voler divino: in Ciel per mio destino AB 41 o lungi: e lunge A | lunge B 53 lascerò
 'l Sol: lasserò il bel A 54 li: gli A 59 novo: nuovo A e 'l: o 'l A 60 sua
 con: con sua A 62 dilli: dille AB 64 t'ascondo: ti chiudo A

Stanza I

In questa prima stanza si inscena una riflessione sul tempo e sull'ineluttabilità del destino, suggellata dalla metafora del naufragio, intesa come sopraffazione del fato sui progetti e le aspirazioni della poetessa. Risulta singolare la presenza di un primo livello discorsivo alludente al mito delle Parche, per i riferimenti al tempo, all'imperscrutabilità del destino («ch'al pensier si cела») e alla tela, e, dall'altra, un secondo binario concettuale richiamante la dimensione della volontà e dell'interiorità della poetessa, che in parte si pone in concorrenza col mito («il mio disegno», «la mia nobil tela»).

2. *volgon le stelle*: cfr. *infra*, vv. 38-39, laddove il «contrario giro» è riferito alle stelle.

3. *ch'al pensier si cела*: non è chiaro se quest'ultimo emistichio si riferisca a «tempo» o a «corso»: in quest'ultimo caso si dovrebbe ammettere la presenza di un inciso particolarmente esteso tra l'emistichio del primo verso e quest'ultimo, tra loro collegati. Tuttavia, la successiva allusione al mito delle Parche indurrebbe a propendere per questa ipotesi interpretativa.

3-7: *cela ... tela*: la rima *cela:vela:tela* è in *RVF CCXXX*, in cui si ha il medesimo accostamento tra lo scorrere del tempo e la metafora della navigazione.

4. *trascorso*: in senso figurativo, il 'trascorrere' può essere riferito al 'passare oltre' (GDLI) e dunque, in questo caso, al superamento del desiderio iniziale riscontrato nel divario esistente tra il «disegno» iniziale e la sua mancata realizzazione attuale.

1-4. *corso ... trascorso*: per la rima e il tema cfr. G. Boccaccio, *Rime CXIV* 2-4: «volgiti, e vedi dove sei trascorso, / del desio folle seguitando 'l corso, / e col piè nella fossa ti vedrai»; la medesima associazione tra il verbo e il desiderio, che qui equivale a «disegno», è in G. Della Casa, *Rime XLV* 34 «se non che gran desio trascorre ed erra».

6. *nobil tela*: è interessante la fusione tra il concetto della 'tela' delle Parche e quello di una tela 'propria', ordita dalle «voglie» alte e belle della poetessa. Al verso petrarchesco che funge da base a questo (*RVF CCXXX* 6: «per accorciar del viver mio la tela») viene aggiunto l'aggettivo «nobil» che crea un sintagma insolito rispetto alla tradizione (più tarda è intatti l'attestazione del sintagma in G. Marino, *Galeria, Madonna del Contarini* 1 «Pon' mente in nobil tela»).

9. *l'aure ... seconde*: cfr. *RVF CLXXX* 6: «dritto per l'aure al suo desir seconde» dove «seconde», come in Petrarca, indica 'favorevoli', ma anche, della poetessa, XIV 112 e rimandi ivi.

10-12. *lassa ... soave*: il parallelismo («sotto l'onde / la speme è gita [...] a giogo aspro e grave / l'alma mia quiete») delinea lo stato di attuale asservimento alla fortuna avversa, ricalcato dalle pause degli *enjambement* e dall'opposizione tra il «giogo» e la «libera» quiete che lo precedeva.

Stanza II

La stanza si apre con un collegamento con la precedente per il riferimento alla metafora della navigazione. Nell'edizione A essa presentava una serie di differenze: «Ma non può nocchier saggio o guerrier forte, / senza fidata guida o le fort'armi, / contrastare al nemico od a gli scogli; / così non poss'io gir contra ria sorte / cieca, e senza il mio Sol dritta guidarme, / e col nudo voler frenar suo' orgogli; / né posso far ancor ch'io non mi dogli / de l'empia e vïolenta mia Fortuna, / che mi diede e ritolse in un sol giorno / quel Sol, che d'ogni intorno / fe' l'aër lieto, or fa mia mente bruna; / ch'or foss'io spenta al latte ed alla cuna!». Se nella sostanza il paragone con il nocchiero rimane pressoché invariato, a cambiare è invece il riferimento alla morte dell'amato, ascritta alla Fortuna nella prima versione del testo, concetto poi mutato in «cagione». A ciò consegue un evidente cambiamento concettuale: «cagione», infatti, circoscrive con maggiore nettezza rispetto a «Fortuna» il momento della morte dell'amato; in compenso, però, viene eliminato il verso successivo di A, più autobiografico («che mi diede e ritolse in un sol giorno»), per uno più astratto e più lontanamente allusivo alla perdita dell'amato.

13-15. *Ma ... scogli*: il riferimento a questa figura è frequente, cfr. XIV (vv. 105-112), ma in questo caso costituisce un termine di paragone in negativo per la poetessa.

16-18. *così ... orgogli*: il concetto di 'orgoglio' è spesso associato alla sorte, oltre che richiamato, al plurale, dalla rima con «scogli» e di solito presente nell'esplicitazione della metafora della navigazione (cfr. LIV 4).

23-24. *mente bruna*: cfr. J. De Jennaro, *Rime e lettere* LXXVIII 5-6: «tu vedi ben quanto dogliosa e bruna / riman la mente mia [...]» e S. Serdini, detto il Saviozzo, *Rime* VI 52: «<e> in parte i' svampo la mia mente bruna».

24. *ch'or ... cuna*: cfr. RVF CCCLIX 36: «Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla».

Stanza III

25. *ma ... dolermi*: per l'allitterazione della nasale e della sibilante, insieme alla portata semantica improntata all'autoreferenzialità della serie «me stessa», «sola» e «dolermi», il verso richiama, anche per il contesto improntato al pentimento e al rimpianto e la parziale sovrapponibilità tra il «dolore» e la «vergogna» petrarcheschi, RVF I 11, «di me medesimo meco mi vergogno», che analogamente si associa al pianto.

27. *eccelsi campi*: in A l'aggettivo era «eterni». Questa variante è frequente, come dimostra l'identica sostituzione avvenuta nel sonetto proemiale (I 3) e nelle stanze 8 e 18 di XIV (risp. vv. 62 e 139, cfr. *commento e introduzione* ai testi).

27. *ond'io*: 'con cui io'.

27-30. *campi ... scampi*: cfr., anche per la ripresa della rima, RVF XXXV 1-5, «Solo et pensoso i più deserti campi / [...] Altro schermo non trovo che mi scampi».

29. *cerco ... luce*: l'epifrasi dissocia due espressioni coordinate, accrescendo l'enfasi sull'idea del travimento, cfr. RVF XVIII 7, «vommene in guisa d'orbo, senza luce» e, per l'accostamento al sentiero, Varchi, *Rime* II, XXII (*risposta di Lucio Orandini*) 5-6: «Ond'io

che senza guida e senza luce / Rimaso sono in cieco aspro sentiero». Il «luce» originario è stato sostituito dall'attuale «duce» (probabilmente per influenza di *RVF* CCCLVII 2, «ch'i' segua la mia fida et cara duce» in rima con :*luce* al v. 6). Una ripresa più vicina al modello è nel sonetto A LXXXVIII (vv. 10-11: «vomene in guisa d'orbo senza luce / che non sa ove si vada e pur si parte») ed è riproposta, senza variazioni, in C XLIV 10-11.

35. *orme ... impresse*: cfr. v. 49, «Dunque per l'orme di virtute intendo» e *RVF* CCIV 8: «né l'orme impresse de l'amate piante?». Si vedano, della poetessa, X 12-14 e XXXVIII 9 (cfr. *commento* ivi) e, in generale, per la prospettiva dell'immagine interiore, l'*introduzione* ai sonetti IV e X.

Stanza IV

La stanza ritorna sugli argomenti esposti all'inizio del componimento: il 'trascorrere' del tempo mette in luce la caducità dei propositi umani, dei 'disegni', caratterizzati dall'instabilità. Alle 'promesse mortali', ai danni certi che ne conseguono (significativa è la ripetizione della medesima parola-rima ai vv. 39 e 43), si oppone quindi la necessità di volgersi al «divin segno», percorrendo il cammino della virtù.

37-38: *or ... giro*: cfr. C VI, dove il motivo viene declinato nel senso dell'inconciliabilità delle orbite dei pianeti, cui corrisponde l'inavvicinabilità tra i loro referenti, ovvero la poetessa e l'amato.

38. *contrario giro*: il concetto è analogo a quello espresso nella stanza 1, vv. 1-3, laddove era riferito al tempo. In questo caso, pur alludendo al moto imperturbabile ed eterno dei pianeti (come in VI 12-13), richiama, in maniera analoga, l'ineluttabilità del destino.

39. *nostri danni*: cfr. XLII 10.

41. *lungi*: congiunzione indicante 'piuttosto', 'anzi'; e, in ambito letterario, usata in espressioni ellittiche o esclamative, a esprimere l'augurio che non accada ciò che si teme (GDLI).

41. *martiro*: il riferimento è con molta probabilità alle sofferenze amorose, considerando anche l'analoga accezione con cui il lemma ricorre in altri punti del testo, cfr. almeno XLIX 3.

46-47. *cade ... disegno*: cfr. XIV 113: «un'ombra, un fior caduco è questa forma, / ch'al vulgo piace [...]».

11-12: *disegno ... sostegno*: per «disegno», cfr. il v. 4. Per la rima, e la ripresa dell'argomento, cfr. V. Colonna, *RS* LXXXVI 9-14: «Deh! fa' che non ti volgan le seconde / da la prima Cagion, onde 'l disegno / divin s'offenda da mortal colori; / non sottragge la grazia, né ci asconde / la bella luce l'immortal sostegno / quando emenda il pentir i nostri errori».

Stanza V

La congiunzione iniziale «dunque» pone questa stanza in diretta connessione con la precedente. Torna un dettagliato riferimento alla metafora planetaria, per la quale ora la 'stella' della poetessa, di cui si hanno altri riferimenti nel canzoniere (cfr. almeno VI 2), si configura come il suo 'doppio' celeste. Il sole, così come già metaforizzato in altri componimenti, diviene così il punto di riferimento per il percorso di virtù dell'amante. Dopo un ulteriore cenno alla metafora della navigazione (vv. 55-57), quest'ultima stanza si chiude con una sorta di

auspicato riavvicinamento, metaforizzato dal ritorno del pianeta alla sua posizione ottimale per l'incontro, ancora in analogia con il sonetto VI.

49. *orme di virtute*: cfr. v. 35 e inoltre S. Aquilano, *Rappresentazione allegorica*, 46-47: «Segua dunque chi vòl di virtù l'orme, / ch'i' assai prometto via più dolze e piana». Il concetto delle orme da seguire ritorna in XXXVIII 9 (cfr. *commento* ivi).

50. *stella ... scorge*: cfr., anche per il tema, V. Colonna, *RS CXLIX* 9-11: «e corre per soccorso a quella stella / ch'è sempre seco, e s'egli in orïente, / lieto, la scorge, lieto l'accompagna».

50. *mi scorge*: 'mi guida lungo il cammino, mi fa da scorta', cfr. *RVF CCCLXVI* 129, «Scorgimi al miglior guado». L'espressione è molto frequente in Giraldi Cinzio, cfr. *Le fiamme CCXXVII* 37-39: «Avrò sorte felice in questa vita, / se da scogli mi scorge il tuo bel lume / a lieto porto, pel tranquil de l'onde»; cfr. anche L. Alamanni, *Rime, La favola di Narcisso* 511: «Dice, il crudel Amor ch'a ciò mi scorge».

51. *ogni ... oblio*: costruzione particolarmente ellittica, da sciogliersi probabilmente in 'dopo aver messo da parte ogni pensiero vile'.

52. *invidia*: per l'importanza del concetto nel canzoniere, cui è dedicato un intero ciclo di componimenti, si veda l'*introduzione* a XVII.

55-57. *Tornin ... porto*: analoga concettualizzazione, relativa allo *status* dell'amato dopo la morte, è in XLVII 9-11.

59. *lucido pianeta*: lucido vale 'luminoso' ed è principalmente riferito alla luna, cfr. B. Gareth, *Endimione, son.* V 10: «di quel mio chiaro et lucido pianeta» e Ariosto, *capitolo* I 38-39: «precorse il tristo di: ch'è 'l chiaro lume / perse in gran parte il lucido pianeta».

60. *libra ... meta*: cfr. II 1: «Con giusta meta il sol librava intorno», in cui non solo si ripete l'inizio del primo emistichio ma anche il concetto del 'librarsi' (cfr. il *commento* a II 1), reso in quest'ultima canzone in forma sostantivata.

Congedo

61. *Canzon ... oscura*: nell'appello finale alla canzone compare il tradizionale tema dell'*obscuritas*, già presente in Dante, *canz. Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, vv. 53-55 (*Conv.* II: «Canzone, io credo che saranno radi / color che tua ragione intendan bene, / tanto la parli faticosa e forte»), ma qui quasi letteralmente mutuato da *RVF CXIX* 106-109: «Canzon, chi tua ragion chiamasse oscura, / di': "Non ò cura, perché tosto spero / ch'altro messaggio il vero / farà in più chiara voce manifesto [...]»»; per *oscura:cura* in rima cfr. L. Borra, *Rime amorose LXXVIII* 122-124: «Se 'l vulgo ti dirà Canzon oscura, / rispondi: "Bella Donna e vergognosa / cantò sua lode ascosa, / acciò che chi sol nel latrar pon cura"».

63-64. *velo ... celo*: cfr. G. Stampa, *Rime XIX* 11-14: «lingua mortal e chiusa in uman velo, / io posso ben i vostri onor mirare, / ma la più parte d'essi ascondo e celo, / perché la lingua a l'opra non è pare» e P. Bembo, *Rime CXLVII* 12-14: «Nel qual, lasciato in terra il suo bel velo, / fa con l'eterno Re colei soggiorno, / onde ho la piaga, ch'ancor amo e celo». Per il dittico verbale finale, modificato rispetto all'edizione A, in cui si aveva «ti chiudo e celo», cfr. T. Tasso, *Rime MCCCXLVIII* 63: «però ne l'alma il meglio ascondo e celo». All'amore 'celato' viene qui sostituita l'idea di un 'senso' celato all'immediata comprensibilità.

Il sonetto, presente anche nelle due precedenti edizioni (mantiene lo stesso ordine di B con il precedente), si concentra interamente sull'immagine della poetessa e sugli effetti della passione amorosa. Il motivo è mutuato, come già segnalava Baldacci (1957: 509-510), dal sonetto petrarchesco *I dolci colli ov'io lasciai me stesso* (RVF CCIX), e segnatamente dalle due terzine: «Et qual cervo ferito di saetta, / col ferro avelenato dentr'al fianco, / fugge, et più duolsi quanto più s'affretta, / tal io, con quello stral dal lato manco, / che mi consuma, et parte mi diletta / di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco». La particolarità della ripresa matrainiana sta nel sovrapporre l'immagine della fiera fuggente alla propria condizione non più sulla base di una similitudine, ma mediante un vero e proprio traslato metaforico. La fuga costituisce il *fil rouge* del testo, il quale si presenta con una scansione fortemente ritmica, in cui in ogni strofa ricompare il verbo 'fuggire', associato a diversi 'pericoli', quali la morte, l'ardore, il fuoco e il male; a questi «di volta in volta, la fiera, l'uccello e infine Chiara tentano inutilmente di sottrarsi» (Ortu 2014: 146). Quello che in Petrarca suonava come un paragone, riecheggianti in maniera sorprendentemente vicina al testo matrainiano in un sonetto di Gaspara Stampa (*Rime* XCIII 1-8: «Qual fuggitiva cerva e miserella, / ch'avendo la saetta nel costato, / seguita da duo veltri in selva e 'n prato, / fugge la morte che va pur con ella, / tal io, ferita da l'empie quadrella / del fiero cacciator crudo ed alato, / gelosia e disio avendo a lato, / fuggo, e schivar non posso la mia stella», per cui cfr. anche Ortu 2014: 146-147), diviene così una sorta di 'grado zero' dell'autorappresentazione («poet and poetic persona are at one and at the same time female», Malpezzi Price 1989: 194), cui si affianca un'ulteriore similitudine che imita la struttura del testo-modello introducendo l'«augel» come elemento di paragone. Nuova è, inoltre, per dinamismo e pregnanza espressiva, l'immagine matrainiana dell'animale che, tentando la fuga, alimenta il fuoco con il movimento convulso delle sue ali. Questa trovata amplifica, per spettacolarità, quella del sonetto petrarchesco di riferimento e introduce al contempo un elemento di *variatio* rispetto alla precedente ed esclusiva immagine della «fera». Tra le possibili ragioni della similitudine sembra avere un certo rilievo proprio la sovrapponibilità delle 'ali' dell'uccello a quelle, metaforiche, del pensiero, tanto che a un'immagine negativa, indicante lo struggimento amoroso (simboleggiato da un 'fuoco' della passione dal quale è necessario fuggire), si associa una di segno positivo, ovvero quella dell'ascesi neoplatonica guidata dal desiderio del vero bene, prima che, nell'ultima terzina, ne verrà certificata l'inattuabilità.

4 Fera son io di questo ombroso loco,
che vo con la saetta in mezzo al core,
fuggendo, lassa, il fin del mio dolore,
e cerco chi mi strugge a poco a poco;

8 e, come augel che fra le penne il foco
si sente acceso, onde volando fuore
dal dolce nido suo, mentre l'ardore
fugge, con l'ale più raccende il foco,

11 tal io, fra queste fronde a l'aura estiva,
con l'ali del desio volando in alto,
cerco il foco fuggir, che meco porto.

14 Ma, quanto vado più di riva in riva
per fuggire 'l mio mal, con fiero assalto
lunga morte procaccio al viver corto.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE, rima identica ai vv. 5 e 8, rima inclusiva ai vv. 10 e 13.

1 questo: quest' A	2 al: il AB	5 come augel: com'augel AB	6 sente acceso, on-
de: sent'appresso, ond' <ei> A	fuore: fore A	sente: sent' B	7 dal: del A
9 fronde: frondi AB	11 il: 'l foco B	13 'l: il AB	

1-4. *Fera ... foco*: per la ripresa del modello petrarchesco di *RVF* CCIX 9-14, cfr. l'*introduzione* al sonetto. Per l'attacco, e l'immedesimazione del poeta con una fiera, cfr. inoltre *RVF* CCCVI 5-8: «ond'io son fatto un animal silvestro, / che co' pie' vaghi solitarii et lassi / porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi / al mondo, ch'è per me un deserto alpestro» e *RVF* CCLXXXVII 12-13: «A la mia donna puoi ben dire in quante / lagrime io vivo; et son fatt' una fera»; con la voce femminile che parla in prima persona, anche se da una prospettiva completamente diversa, cfr. infine Petrarca, *Tr. Mortis* I 37: «io sono colei che si importuna e fera».

3. *il ... dolore*: ovvero la morte, che porrebbe fine al dolore (Ferroni 1978: 246).

4. *strugge ... poco*: «strugge» equivale a 'consuma', come in Petrarca (*RVF* LXXII 39; CCIX 14, così Gigliucci 2000: 720); per il passo cfr. S. Aquilano, *Strambotti* LXXIV 1-2: «Porto una fiamma ascosa nel mio core / che m'arde e strugge dentro a poco a poco» e A. Poliziano, *Rime* XCVI 4: «del dolor che mi strugge a poco a poco».

5-8. *e... foco*: introdotta da un marcatore di similitudine frequente nel canzoniere (cfr. LXXVII 11 e LXXXVII 59), oltre che presente nella fonte petrarchesca di riferimento per il sonetto (cfr. *introduzione*), la quartina, con dei connotati del tutto diversi, rimanda lontanamente a *RVF* CLXV 9-11: «di tai quattro faville, et non già sole, / nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo, / che son fatto un augel notturno al sole». L'immagine dell'uccello è associata ad Amore, raffigurato come essere alato, cui si sovrappone quella del 'fuoco' della passione amorosa, alimentato dai 'sospiri' e dal movimento aereo prodotto dalle simboliche 'ali'. In tali accezioni il motivo risulta diffuso nella poesia quattro-cinquecentesca, latina e volgare (Milite, *commento* a Rota 2000: 111); si vedano a proposito A. Poliziano, *Stanze* II v 5-6: «ma tanto scoterò, madre, queste ale, / che 'l foco accenderolli al petto drento», J. Sannazaro, *Elegiae* I 1 47-48: «Inque sinu dominae primos reminiscitur ignes, / quos leviter pennis aureus afflat Amor», L. Ariosto, *OF* XXIII CXXVII 5-6: «Amor che m'arde il cor, fa questo vento, / mentre dibatte intorno al fuoco l'ali», B. Rota, *Rime* XLI 11-18: «Gran tempo Amor di sua man m'hebbe e tenne, / [...] e ventilò co' miei sospir le penne / tanto ch'eterno foco / destov-

vi a poco a poco, / ond'infocata pietra il cor divenne» e Id., *Carmina*, epig. *Fontis exsiccati inscriptio* XXXIX 4: «dum flammis pennis ventilat acer Amor».

7. *dolce nido*: oltre che al mito della Fenice, che costruisce il suo nido prima di morire (Ortu 2014: 147), il significato della quartina è stato ricollegato alle «colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido» di *Inf.* V 82-83 (Gigliucci 2000: 720), in cui il sintagma costituisce un preziosismo dantesco di derivazione virgiliana («dulces ... nidi») indicante, come in questo caso, «che in quella dolcezza è racchiuso un terribile inganno» (Chiavacci Leonardi, *commento* a Alighieri 1991-1997 I: 153). Ma si veda anche *Metamorfosi* XIII, così come si presenta nella riscrittura di dell'Anguillara (XIII CCVIII): «Già rassembra un'augello all'altrui lume, / Già spiccato dal fumo è vero augello. / L'agilità, che 'l foco ha per costume, / Onde s'alza al regno eterno, e bello, / Passata è ne le penne, e ne le piume, / E 'l fan levare al ciel veloce, e snello. Intorno al rogo hor gira, hor sale, hor scende, / E novo augel, che l'accompagni, attende».

10. *ali ... desio*: l'immagine, di origine neoplatonica, è diffusissima nella lirica (cfr. *Purg.* IV 28-29: «[...] con le piume / del gran disio [...]»), così come dantesca è, nella metafora ornitologica, la connessione al «dolce nido» (cfr. *commento* al v. 7). Per la particolare declinazione amorosa, si veda P. Bembo, *Asolani* I xviii: «Gli amanti, dalle penne de' loro stolti disideri sustentati, volan per l'aere della lor speranza, sì come essi si fanno a credere leggermente, infino al cielo».

12. *di ... riva*: cfr. *RVF* XXX 29: «che sospirando vo di riva in riva».

13. *fuggire ... assalto*: l'immagine suggerita è quella di uno scontro armato in cui si esprimono ferocia e dolore (cfr. Ortu 2014: 147).

14. *lunga morte*: cfr. *RVF* CLXXVIII 14: «a la sua lunga, et mia, morte consenta».

14. *lunga ... corto*: G. Boccaccio, *Rime* XXIV 12-13: «e veggio aperto ch'alcun ben non dura / lunga stagione in questo viver corto». La chiusa ha un tono quasi epigrammatico e significativa in tal senso è la duplice antitesi ordinata in chiasmo («morte» vs «viver» e «lunga» vs «corto»), in cui sono specularmente messe in contrasto la 'morte lenta' (Ferroni 1978: 246) e la brevità della vita, per cui cfr. *RVF* XV 6, «al camin lungo et al mio viver corto» (Baldacci 1957: 510; Gigliucci 2000: 720), *RVF* CCXLIV 14: «perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto» (Ortu 2014: 147), ma anche V. Colonna, *RAD* XXXVII 4: «ché non si può patir sì lunga morte?» e G. Muzzarelli, *Rime* XXXI 1: «Per ancidermi Amor di lunga morte».

Questo sonetto era presente in A nella stessa successione con il precedente, con il quale condivide lo schema metrico delle terzine. In B, invece, era avvenuta l'interpolazione del sonetto B XIX (ora C XXVI), inscenante il sogno dell'amato. Interessante è che in quest'ultima stampa la successione venga ripristinata per un riallineamento tematico: vediamo infatti il ripetersi di uno scenario 'esterno', campestre, con cui si relaziona l'io della poetessa che medita sulla lontananza dell'amato. Se la stessa, prima, in veste metaforica, si identificava con due differenti specie animali, ora si immerge nel ritmo e nelle forme della natura per farne uno specchio della propria interiorità. Questo sonetto, così come il successivo, rivelano, in definitiva, quello che Baldacci riconosceva come stile «contrappuntistico» del linguaggio lirico: «la considerazione di un dato visivo come un sollecitamento alla meditazione lirica quasi in un rapporto contrappuntistico, basta per sé a distinguere le punte più avanzate della lirica cinquecentesca nella sua più seria meditazione di certi supremi esempi petrarcheschi. Si pensi al Della Casa: "O dolce selva solitaria, amica"; o al Tarsia: "O felice di mille e mille amanti"; ma forse nella Matraini è da rilevare, già predisposta nell'immagine, una più violenta carica sentimentale ("Contrari venti a le lor cime ed ombre / Di nubi stanno"), con un'eco di colorismo cupo che le è caratteristica» (Baldacci 1953: 60). Notevole è la vicinanza a una delle *rime disperse* del Sannazaro, la IV (e, con la variante del verso 2, la IV bis) dell'edizione Mauro (sonetto che non è entrato nella prima edizione, curata dall'autore, ma ha avuto una circolazione separata e che compare in una serie di manoscritti, molti dei quali di area fiorentina, come è spiegato nella *Nota al testo*, cfr. Sannazaro 1961: 465). Assente nella *princeps*, essa costituiva parte della 'giunta' delle otto liriche integrate nella stampa Zoppino del 1531 che il curatore diceva di aver «dal suo proprio originale cavata nuovamente», costituenti quindi una *terza parte* del testo, ristampata, con la successiva e ulteriore aggiunta di sei sonetti, nelle edizioni seguenti del 1532, 1533, 1536 e 1538 (ripudiata dagli eredi di Manuzio ma riprodotta, 60 anni dopo, dal Massarengo, nel 1594, con dei ritocchi. Con base la giuntina del 1532, e in parte con i ritocchi di Massarengo, l'avrebbero mantenuta anche i Volpi, nella loro edizione): «Simile a questi smisurati monti / farò la vita mia colma di doglie / alti son questi et alte le mie voglie, / di lacrime abund'io, questi di fonti. / Lor han di scogli le superbe fronti, / in me duri pensier l'anima accoglie; / pochi frutti lor hanno e molte foglie, / io pochi effetti a gran speranze aggiunti. / Soffian sempre fra lor rabbiosi venti, / in me gravi sospiri esito fanno; / in me si pasce Amor, in loro armenti. / Immobile son io, lor fermi stanno; / lor han d'augelli i liquidi concetti, / et io lamenti di soverchio affanno» (Sannazaro 1961: 226-227). Soprattutto per le quartine, è possibile notare la ripresa, con una parziale variazione, dell'intero v. 3, «alti son questi et alte le mie voglie» e di una serie di parole-chiave, tra cui 'monti', 'fonti', 'speranze', 'frutti', 'sospiri', insieme all'idea del pianto («lacrime», v. 4 in S., e «pianto», v. 8 in M.), ma anche, se si tiene conto della versione precedente del v. 7 di A XXXVI (cfr. *apparato*), un chiaro riferimento al pianto («rivi di pianto da quest'occhi sgombra»), come accade al v. 4 del sonetto sannazariano. L'aspetto meditativo del sonetto è rimarcato fin dall'*incipit*, in cui l'*enjambement* «alti sono / li miei pensier», cifra retorica dell'intero componimento (cfr. vv. 6-7, 7-8, 10-11, 11-12), raffigura, con l'interruzione sintattica, l'avvicinarsi dei pensieri durante la riflessione. Il dolore per l'assenza è inoltre rimarcato da un paesaggio con cui la poetessa

si confronta, considerato ‘notturno’ da Ortu (2014: 140) e in ciò apparentabile a XIII (cfr. *commento* a XIII 1-8): le piante sterili, che non danno frutto, non appartengono, come ci si aspetterebbe dal contesto, ai monti, bensì costituiscono un correlativo simbolico del paesaggio interiore della poetessa, così come alle «fonti» si connettono «pianto e sospir» della stessa. E ancora, come nel sonetto sannazariano, il paesaggio esteriore e quello interiore divengono oggetto di un raffronto continuo e incalzante («questi [...] li miei»; «questi [...] le mie»; «da lor [...] da me»; «in essi [...] nel mio petto»; «godon pur questi [...] ma [io] non vedo mai») e a tratti paiono fondersi in un *continuum* che li rende pressoché indifferenziati: si ha, infatti, «ombra» e «nubi» da una parte, e «disgombra» dall’altra, logicamente tra loro collegabili ma riferiti, rispettivamente, i primi due al paesaggio e il terzo all’interiorità metaforizzata della poetessa. Ancora, nella prima terzina, le «fere [...] empie e rapaci» che si annidano tra i monti si agganciano, con una significativa paronomasia, alla «fiera doglia» che «alberga» nel «petto» della poetessa. Il concetto dell’assenza che questo sonetto della lontananza esprime risulta evidenziato da una serie di elementi testuali ascrivibili alla categoria della ‘carezza’, della ‘mancanza’, della ‘negazione’ e della ‘privazione’, a più livelli («piante sterili», «senza frutto», «contrari», «nemiche», «non [...] mai»).

4 Alti son questi monti, ed alti sono
li miei pensier, di cui l’alma s’ingombra:
questi, sol piante sterili gli adombra,
le mie speranze senza frutto sono.

8 Scendon fonti da lor con alto suono,
contrarî venti alle lor cime, ed ombra
di nubi stanno, e ’l duol da me disgombra
pianto e sospir, di cui sempre ragiono.

11 Nemiche fere in essi, empie e rapaci,
s’annidan solo, e nel mio petto alberga
fiera doglia, che ’l cor m’ange e divora;

14 godon pur questi le superne faci
qualor vil nebbia almo seren disperga,
ma non vedo mai ’l Sol che l’alma adora.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE, rima inclusiva ai vv. 2, 3, 6, 7; rima identica ai vv. 1 e 4.

2 di [...] s’ingombra: cui null’altro gli adombra *A* 3 sol [...] adombra: di piante il ciel sterili ingombra *A* 6 contrarî [...] lor: poggiando i venti a l’alte *A* 7: rivi di pianto da quest’occhi sgombra *A* ’l duol [...] disgombra: da me ’l duolo isgombra *B* 8 pianto: doglie *A* 9 essi: loro *A* e rapaci: rapaci *A* 10 petto: seno *A*

11 fiera [...] e: Idra fera ed Arpia, che 'l cor A
ma: ma «i» B

14 ma [...] 'l: mai non vedo «io» il A

1. *Alti ... sono*: cfr. J. Sannazaro, *Rime disperse* IV bis 3 e l'introduzione al sonetto.

2-7. *s'ingombra ... disingombra*: presenta tutte le parole-rima della serie, ed è incentrato su un tema analogo, *RVF XXXVIII*.

3-4 *questi ... sono*: per l'associazione tra l'assenza dell'amato e la sterilità cfr. XXIX 12-14 e *commento* ivi. L'associazione tra i frutti e le speranze è inoltre molto presente nel primo canzoniere matrainiano, cfr. LXXVII 1-4: «Or che mia dolce pace e desiata, / lieta godea ne le speranze prime / di coglier frutti e fior da l'alte cime / de' rami santi, in quei ria serpe è entrata».

3. *gli adombra*: concordanza *ad sensum* del singolare per il plurale per la terza persona verbale, frequente nella poetessa.

6. *ombra*: forma rara, in accordo con il plurale dei neutri latini, qui inoltre motivata dalla necessità della rima.

7. *disingombra*: 'fa scaturire' (Bianchi 2003: 77).

8. *pianto ... sospir*: cfr. V. Colonna, *RA* XI 8: «pianto e sospir alfin nel cor produce».

8. *di cui ... ragiono*: cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri* I, XLIX 11: «di cui sempre ragiono e penso e scrivo».

9. *fere*: bestie feroci, selvatiche.

10. *nemiche ... rapaci*: cfr. L. Alamanni, *Selva quinta* 101-102: «Fuggan dinanzi a lei l'aspre e rapaci / Fere che all'altrui morte in vita stanno».

9-11. *fere ... fiera*: da notare il rapporto derivativo tra i due termini (il secondo in *rejet*), il quale introduce un parallelismo tra il paesaggio e il soggetto poetante, ossia tra le 'fiere', gli animali del bosco, e la 'feroce' doglia personificata che divora l'interiorità della poetessa. Interessante, nel percorso variantistico, la sostituzione del precedente riferimento all'Idra e all'arpia (cfr. *apparato*), le quali nell'opera filosofica e devozionale dell'autrice, successiva alla prima edizione delle rime, vengono a configurarsi quasi esclusivamente come prosopopee dei vizi capitali. In MS, infatti, l'Avarizia è «quella rapace et ingordissima Arpia la qual si beve il sangue de' poverelli, e fa ingiuria alle vedove et usurpa gl'orfani e ritien la mercé dei servi, i quali gridano sempre vendetta dinanzi al giustissimo e clementissimo Dio» (*Opere*: 226-227) e in DS, opera successiva a questo canzoniere, Idra sarà la Superbia: «Così l'uomo, sentendosi morsa l'anima dal venenoso morso dell'Idra crudelissima della Superbia, deve subitamente correre con l'occhio della sua mente a guardar Gesù Christo», madre dell'Invidia, «E sentendosi piagata l'anima dalla vile e dispietata vipera dell'Invidia prima figliuola della venenosa Idra, consideri un poco come il suo benignissimo Redentore a braccia aperte l'aspetta» (*Opere*: 685); in generale, attributi dell'Idra ricorrono anche nella *lettera* 6, incentrata sull'allegoria del Vizio (cfr. *commento* ivi). L'eliminazione di tali figure dal contesto del sonetto potrebbe essere in linea con la volontà di eludere un messaggio eccessivamente negativo per l'autorappresentazione morale.

11. *m'ange*: 'mi angustia' (latinismo), 'mi tormenta' (Bianchi 2003: 77), cfr. *RVF* CXLVIII 6: «poria 'l foco allentar che 'l cor tristo ange», P. Bembo, *Rime* CLVII 13: «piango pur sempre [...] tanto duol m'ange» e G. Stampa, *Rime* CXCI 5: «ma, perché quant'ei più m'ange e trafige».

12. *le superne faci*: le luci supreme, che Baldacci interpreta, sottintendendo una sineddoche, con il sole (Baldacci 1957: 511). L'interpretazione, seppure non del tutto convincente (più calzante è forse l'associazione «faci»-'stelle' a indicare gli occhi dell'amato), non disto-

glie dal messaggio di base, ovvero quello dell'opposizione luce (amato) *vs* nebbia, ovvero barriera, che ne impedisce la vista all'amante.

13. *almo ... disperga*: per «almo» cfr. XV 13 e per «disperga», equivalente di 'disperda', cfr. *ivi*, v. 9 e *commento*. L'uso di entrambi i lemmi si ripete qui in un'atmosfera cupa e di fatto allineata allo scenario notturno del sonetto XV.

13. *qualor ... disperga*: l'anasfrofe altera sintatticamente il testo, il cui il soggetto è di fatto l'«almo seren». Enfatica, inoltre, la paronomasia di «l'almo» con il successivo (v. 14) «l'alma», artificio replicato in XXV 12-14.

14. *ma ... adora*: per la chiusa cfr. il sonetto successivo, XXV 14.

Il sonetto entra nel canzoniere a partire dall'edizione B, nella medesima successione con il precedente (B XX-B XXI). Sarà il caso di tenere conto, per esplicitare il legame tra i due sonetti, non solo del medesimo schema metrico, ma anche, in particolare, della 'geminazione' tematica tra questo componimento, inserito *ex novo*, e il precedente, il quale figurava già in A (XXXVI) e in B (XXI), i cui riferimenti al paesaggio sono ora ripresi e reiterati in un nuovo discorso sulla lontananza. Significativa è la ripetizione del dimostrativo nell'*incipit* («Alti son *questi* monti [...]» XXIV 1 e «*Questi* venti [...]», XXV 1), che fa da collante tra i due sonetti, congiuntamente ai «venti contrari», i quali creano un richiamo speculare, invertendo verbo-aggettivo, con il v. 6 del sonetto precedente («contrari venti [...]»), al pari dei «nembi» «orridi e [...] neri» (v. 5), che riprendono, con un *crescendo* dei toni cupi, il più neutrale «nubi», del sonetto precedente (XXIV 7). I «nembi» circoscrivono ora il quadro di una tempesta che rende pertinente il ricorso alla metafora della navigazione, ai vv. 1-2 e 9-12 (per cui cfr. anche LIV). Si attiva inoltre un gioco di 'spostamenti' dello sguardo, tra il «qui» della nave in balia della tempesta, il «là» del cielo, foriero della stessa, e l'interiorità della poetessa, in cui le stesse immagini si declinano come dissidio, dolore, afflizione e privazione della speranza, in un'atmosfera rarefatta e quasi onirica, al limite dell'indecifrabile, come sottolinea la terna «sembran», «sembran», «sembra» (vv. 3, 7 e 12). Va rimarcato che anche questo sonetto, come il precedente, pare richiamare una delle *Rime disperse* del Sannazaro, *Sonanti liti, e voi, rigidi scogli*, al numero VII dell'edizione curata da A. Mauro (Sannazaro 1961: 228-229). Il sonetto, presente anche nel Magl. VII, 720 (cfr. ivi: 466-467) faceva parte di un'ulteriore 'giunta' di sei sonetti alla 'terza parte' delle rime dell'autore, la quale fu integrata a partire dalla giuntina del 1532, dove quindi figurava insieme al precedente IV (IV bis), così come nelle successive ristampe e in successive edizioni (cfr. *introduzione* al sonetto XXIV). Non solo per i temi, ma anche per precise riprese testuali, il testo della Matraini rivela notevoli punti di vicinanza al componimento sannazariano (il primo elemento delle coppie della serie appartiene al sonetto sannazariano, il secondo a quello matrainiano: «vento», v. 2, «venti», v. 1; «l'onde», v. 2, «l'onde», v. 2; «orridi», v. 9, «orridi», v. 5; «spene», v. 13, «speranze», v. 13), ma anche per la ripresa delle parole-rima di posizione 'A' delle quartine: nel testo modello si hanno infatti, nell'ordine, «scogli», v. 1, «cordogli», v. 4, «accogli», v. 5, «orgogli», v. 8, tutte replicate, seppur con diverso ordine, nel sonetto matrainiano, il quale dialoga a distanza con LIV per mezzo di ricchi e puntuali rimandi alla metafora della navigazione.

4

Questi venti contrari 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

- 8 contra ad ogni mia pace empî guerrieri.
- E quella stanca e debol navicella
 a cui si vede trônco arbore e sarte,
11 senza nocchiero in fra l'orribil onde,
- sembra l'alma mia affitta, e di sua stella
 priva, e di tutte sue speranze sparte,
14 poich  l'alma sua luce il Ciel gli asconde.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CDE rime ricche ai vv. 1, 4, 8; 2, 6; rima inclusiva tra i vv. 11, 14.

3 de' [...] grandi: di mia Fortuna i fieri 4 contra: contr'a 6 si: s'
7 sembran: sembrano 8 ad ogni: d'ogni

1. *Questi ... contrari*: cfr. LIV 3.
1. *fieri*: 'feroci', in senso figurato, dunque 'impetuosi', 'indomabili'; cfr. «fiera» del sonetto precedente (XXIV 11), dove si lega etimologicamente a «fere» (XXIV 10 e *commento*).
2. *che ... scogli*: cfr. LIV 1 e *R/VF LXXX 2*: «su per l'onde fallaci et per li scogli». La preposizione «in» equivale a 'contro' (Ferroni 1978: 246).
- 2-7. *scogli ... cordogli*: per la rima, di cui si è discusso nell'*introduzione*, cfr. anche LIV 1-4, su tema analogo, in cui la serie differisce per la sola presenza di «spogli» invece di «cordogli».
3. *sembran ... orgogli*: il verso, come si può notare, ha subito una variazione rispetto all'edizione precedente (B XXI 3 «sembran di mia Fortuna i fieri orgogli»). Potrebbe trattarsi di un'operazione di *variatio* probabilmente dovuta all'analogia con LIV 4: «mostrar Fortuna i suoi sfrenati orgogli». Gli 'orgogli', oltre che frequenti nell'associazione rimica con 'scogli', e introdotti nei contesti di ripresa della metafora della navigazione e del naufragio, sono più frequentemente associati alla Fortuna (cfr. C XXII 18), e qui letti da Bianchi come 'furia, violenza' (Bianchi 2003: 78). Da notare è infine la menzione dei 'nemici', che ben si allineano, nel contesto polemico di velata invettiva al male probabilmente subito da altri, alla precedente variante di XXIV 11 che in A (cfr. *apparato*) vedeva, forse non a caso, la presenza dell'Idra e dell'Arpia (cfr. *commento* a XXIV 11). L'Idra, in particolare, personificazione della superbia, si collegherebbe anche all'aggettivo «orgogli» che qui segue in rima.
5. *si accogli*., congiuntivo in -i dei verbi di II coniugazione, in questo caso influenzato dalla rima e attestato in un contesto analogo nel Sannazaro (cfr. *introduzione* e inoltre XV 14 e *commento*).
6. *tempo rio*: la tempesta (cfr. Ferroni 1978: 246).
7. *gravi cordogli*: l'intero emistichio ricorre anche in LIV 8.
10. *a cui ... sarte*: cfr. V 14: «anzi che le sia trônco arbore e sarte», *introduzione* e *commento* ivi. L'immagine ricorre anche nel sonetto già citato come *analogon* di questo, LIV 2.

12. *sua stella*: il Cielo (v. 14) preclude alla poetessa la vista dell'Amato, identificato con la «stella» e la luce che questi emana. Un'immagine analoga ricorre in LIV 12-13: «poiché la stella mia qui del mio polo / più non riveggio [...]».

13. *speranze sparte*: cfr. *RVF CCCXXI* 46: «or mie speranze sparte». Il riferimento alla speranza ricorre anche in LIV 12.

14. *poiché ... asconde*: *explicit* che lega questo sonetto al precedente, per il riferimento all'anima che si vede preclusa (indicata in XXIV 13 dalla simbolica «nebbia» e ora da un più esplicito «asconde») la vista della luce del Sole-amato («ma non vedo mai 'l Sol che l'alma adora» XXIV 14). Enfatica inoltre la ripetizione, in paronomasia, di «l'alma» (vv. 12 e 14), per cui cfr. ancora il parallelo in XXIV 13 (e rimandi ivi). Per l'amato inteso come stellaguida, cfr. XLVII 14.

14. *gli*: concordanza del pronome maschile con «l'alma» (v. 12), femminile, non inusuale nella poetessa (cfr. il titolo della *lettera* 1).

Il testo inscena un'invocazione e un ringraziamento al Sonno, mostratosi pietoso nel consentire alla poetessa di vedere l'amato. Comparso per la prima volta nell'edizione B, il sonetto si inserisce in un filone tematico che aveva avuto notevole fortuna nella lirica volgare amorosa del Quattro e Cinquecento, in seguito alla riscoperta umanistica del tema classico dell'invocazione al sogno, cui peraltro si congiungeva l'importante paradigma lirico dei componimenti 'in morte' di Laura dei *RVF* incentrati sul tema (Romani 1910; Büdel 1975; Gandolfo 1978; Crevatin 1987; Carrai 1990; Belleggia 2003, Acucella 2014a). Nel contesto delle rime matrainiane, il testo si configura come una sorta di 'parentesi' consolatoria e compensatoria, grazie alla quale l'amante può beneficiare della presenza onirica dell'amato, come accadrà ancora nel madrigale XLIX, *Venut'era 'l mio Sole al mio languire* (cfr. l'introduzione ivi, anche per osservazioni generali sulla *dispositio* dei due testi onirici). Nella precedente edizione (B), il testo era stato interposto tra gli attuali sonetti XXII e XXIV (cfr. *introduzione* al sonetto XXIV). In quest'ultima edizione ritroviamo invece, ripristinato, l'ordine in cui i due testi comparivano in A, con il risultato di una maggiore continuità tematica del dittico XXIII-XXIV, in cui entrambi i testi sono collocati in una scena silvestre che fa da sfondo allo stato d'animo della poetessa, sofferente per la lontananza dell'amato. L'apostrofe al Sonno, personificato (temine che spesso la lirica del tempo sovrappone al 'sogno', in quanto contenuto della visione onirica), oltre che richiamare lontanamente, per l'apostrofe indotta dalla meraviglia, l'attacco di *RVF* CCCXLI («Deh qual pietà, qual angel fu sì presto»), sembra ricorrere a una memoria di stampo cinquecentesco e in particolare al ciclo onirico bembiano XCIX-CI (Bembo 2008), dal cui sonetto XCIX è infatti ripresa la sequenza delle parole-rima *oblio:pio:mio*, così come la rima B (-ato), seppure con l'uso di parole-rima differenti. Il ringraziamento al sogno è qui declinato come lode della sua capacità di 'presentificare' l'amato assente, dando vita a una parentesi consolatoria fugace ma ristoratrice, visto il contesto della lontananza da cui si staglia (anche Baldacci fa notare che, dopo l'accenno a XXVI, «rima della lontananza», nel sonetto in questione la poetessa «nelle *tenebre* e nel più *fondo oblio* del sonno ha riveduto il suo *Sole* lontano», anche se la notte stessa può rivelarsi, altrove, come in XV, invidiosa «dei suoi fidati colloqui con l'amato, calando intempestiva [...] *mar d'oblio* in cui tutto si perde ed incupisce», incluso il «volto amato», Baldacci 1953: 60, il corsivo è dell'autore). Particolare attenzione viene inoltre dedicata alla funzione 'ostensiva' dell'illusione onirica, sottolineata dal ripetersi martellante, in poliptoto, del verbo 'mostrare', ai vv. 4, 8, 13 e 14.

4

Sonno, che mosso a gran pietà del mio
grave interno languir, benigno e grato,
la bella imagin del mio Sole amato
mostrato m'hai nel tuo più fondo oblio,

quai degne grazie a te render debb'io
di sì cortese effetto e desiato,
o qual alto trofeo caro e lodato,

- 8 onde a te mostri il cor devoto e pio?
- Tu dolce e lieto a me, placido Sonno,
venendo, in queste mie luci dolenti
- 11 dopo molto tardar, tacito entrasti;
- e il bel volto ch'è rai del sol non ponno
mostrarmi, tu, co' suoi soavi accenti,
- 14 nelle tenebre tue pur mi mostrasti.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca ai vv. 11, 14.

8 onde: ond'

12 il 'l

ch'è: ch'i

1. *Sonno ... mio*: per questa apostrofe, usuale nell'invocazione al sogno, cfr. Carrai (1990: 28-83). Indiscutibile è per l'*incipit*, così come per molta parte del testo, l'influenza dell'apostrofe bembiana al sogno, cfr. P. Bembo, *Rime* LXXXVIII 1: «Sogno, che dolcemente m'hai furato».

2. *pietà*: il riferimento alla «pietà», intesa come atteggiamento dell'amata che, mossa da compassione, visita il poeta in sogno, è frequente nel canzoniere petrarchesco, cfr. *RVF* CCLXXXIII 9-10: «Ben torna a consolar tanto dolore / Madonna, ove Pietà la riconduce» e *RVF* CCCXLI 1: «Deh, qual pietà, qual angel fu sì presto». Quest'ultimo sonetto, in particolare, fornisce anche lo schema interrogativo di cui si servirà Bembo nel sonetto XCIX, ripreso in questo caso dalla Matraini.

1-2. *mosso ... languir*: cfr. T. Tasso, *Rime* CDLIV 5-6: «allor che 'l sogno da l'eburnee porte / a me volò, del mio languir pietoso». Enfatizza la separazione in *enjambement* del possessivo e dell'aggettivo riferiti al dolore dell'amante.

4. *mostrato m'hai*: per il verbo, e la sua ripetizione, cfr. i vv. 8, 13 e 14 e l'introduzione al sonetto. Da notare in questo caso l'allitterazione (come al v. 3) della nasale bilabiale 'm', che pare qui enfatizzare l'idea di un'intima e affettuosa riconoscenza nei confronti del sogno.

4. *fondo oblio*: 'profondo oblio'; il riferimento è all'idea, già classica, del sonno portatore di oblio (cfr. Euripide, *Orest.* 213: «Ἰὼ πότνια Λήθη τῶν κακῶν» e Virgilio, *Aen.* VI 278: «consanguineus Leti Sopor»), ma si veda anche il sonetto di invocazione al sonno di L. De' Medici, *Canzoniere* CIV 1-4: «O Sonno placidissimo, omai vieni / allo affannato cor che ti disia! / Serra il perenne fonte a' pianti mia, / o dolce oblivion, che tanto peni!» (cfr. Tantarli, *commento* a Della Casa 2001: 165), nonché quello di G. Della Casa, *Rime* LIV 1-3: «O sonno, o de la queta, umida, ombrosa / Notte placido figlio; o de' mortali / egri conforto, oblio dolce de' mali» e, con esso, tra i vari esempi riportati da Carrai (Della Casa 2005: 183), B. Tasso, *Rime* I, CXLIII 9-11: «Se tinto d'un soave e dolce oblio / Mandi a quest'occhi rei de la mia morte / Un sonno che li chiuda a lieta pace». In una connotazione negativa, in quanto momento di privazione della vista dell'amato, il lemma è riferito alla notte in XV 6, cfr. *commento*. Per le connessioni sonno-morte cfr. inoltre il *commento* a XV 2.

6. *cortese effetto*: il sintagma, *variatio* e paronomasia 'a distanza' del «cortese affetto», che non a caso si ritrova in uno dei sonetti del ciclo bembiano sul sogno (cfr. P. Bembo, *Rime*

LXXXIX 5-7: «Madonna più che mai tranquilla, umile, / con tai parole e 'n sì cortese affetto / mi si mostrava [...]»», pone l'accento sull'effetto illusorio del sogno, più che sull'atteggiamento del sognante o dell'amato qui apparso. Si noti, a proposito, anche un sonetto di B. Rota in cui è narrata la *visitatio* onirica di Madonna Porzia (*Rime* CXLVI 5-6): «io me l'inchino, e con cortese affetto / seco ragiono e seco mi consiglio».

5-8. *quai grazie ... qual alto*: 'quali sarebbero le grazie degne da renderti per un effetto così gentile e desiderato, o quale alto, caro e lodato trofeo [dovrei offrirti] per mostrarti il [mio] cuore pio e devoto?'. Per la serie interrogativa funge ancora da modello il sonetto LXXXVIII del Bembo, vv. 3-6: «da qual porta del ciel cortese e pio / scendesti a rallegrar un dolorato? / Qual angel hai là su di me spiato, / che sí movesti al gran bisogno mio?». Enfatica l'epifrafi di «e lodato» al v. 6.

8. *devoto e pio*: *variatio* di P. Bembo, *Rime* LXXXVIII 3: «da qual porta del ciel cortese e pio».

9-10. *Tu ... entrasti*: costruzione sintatticamente alterata, con l'iperbato di «Placito sonno» e l'anastrofe di «a me», in *rejet*. Quest'ultimo sintagma preposizionale si pone in stretta relazione, per il medesimo richiamo concettuale di affettuosa intimità, con il «Tu» dell'invocazione (al v. 9) e con il «mie» del v. 10. Da segnalare, infine, la scansione ritmica cadenzata, quasi tesa a simulare l'arrivo graduale del sogno a lungo desiderato, creata dall'allitterazione delle occlusive e soprattutto, tra queste, della dentale sorda unita alla vocale 'a', al v. 11 («dopo molto *tardar*, *tacito* *entrasti*»).

12. *bel volto*: cfr. G. Guidiccioni, *Rime d'amore* XXII 9-11: «Solei pur, viva, in sogno, col bel volto / e con la voce angelica gradita / partir da me le più noiose cure».

12-14. *ch'è rai ... mostrasti*: il sonetto si chiude con un'immagine frequente nei componimenti incentrati sulle *visitationes* oniriche dell'amata, in base alle quali l'oscurità della notte reca, paradossalmente, un vantaggio al poeta, come avviene, tra gli altri, nel son. *Mentre la bella e viva effigie vera* di L. Tansillo, vv. 9-11: «Vien, Sonno, priego, e le mie luci ingombra, / poi che 'l suo sdegno e le mie colpe vonno / ch'oggi il mio maggior ben sia sogno et ombra». Anche nel caso del sonetto matrainiano le tenebre della notte e del sogno consentono di vedere ciò che i raggi del sole non riescono a mostrare, e questo aspetto risuona maggiormente se posto in raffronto all'*explicit* di due dei sonetti precedenti (cfr. XXIII e XXIV). Significativa è, in connessione a questo dato, la ripetizione in epanalessi e poliptoto del verbo 'mostrare', all'inizio e alla fine di questo segmento testuale (rispettivamente in apertura del v. 13 e in chiusura del v. 14), il primo dei quali in *rejet*, congiunta al gioco di ripetizioni foniche e allitterazioni tra i pronomi e gli aggettivi possessivi (*mostrarmi*, v. 13, «*mi* *mostrasti*», v. 14; «*tu*», v. 13, «*tenebre tue*», v. 14; «*suoi soavi*», v. 13), che, come visto ai vv. 4 e 9-11, enfatizzano il legame di intima complicità tra il sogno, benevolo nell'offrire un'immagine dell'amato utile a compensarne l'assenza, e la poetessa, sofferente per la sua lontananza.

Al sonetto è stata riconosciuta «una funzione centrale nella progressione tematica della raccolta, in quanto è l'unico a indicare motivazioni personali realisticamente individuate invece che affidarsi alla simbolizzazione indeterminata che è caratteristica dello stile petrarcheggianti più elevato» (Russel 2000: 424). Comparso per la prima volta in questa edizione, il testo costituisce infatti un momento di riflessione retrospettiva da cui l'autrice fa trapelare un'esplicita e sincera denuncia del limite associato alla sua condizione di donna, di cui si fa portavoce quel «nostro» (v. 6) che «generalizza la protesta femminile» (Russel 2000: 424) e fa riecheggiare il dantesco «nostra vita» (*Inf.* I 1) con tutte le sue «implicazioni universali» (Ortu 2014: 148). L'«ardente sprone» alla gloria, cui spinge l'amato, elemento cardine del canzoniere e non a caso concetto-chiave del proemio (I 9-11: «Però, s'oltr'al comune affetto, sempre / mi fu questo a virtù di gloria sprone / che sol d'alti pensier l'anima cinse»), si scontra con l'amara presa di coscienza degli ostacoli che si sono frapposti a una libera e compiuta espressione dell'«ingegno» e della «ragione». Oggetto di tale denuncia, e causa di tali limiti, è la supposta subalternità della condizione femminile che traspare implicitamente dalla maledizione del «nostro sesso» (espressa dalle metafore del «giogo» e delle «catene») e dalle immagini dei «ceppi», della «prigione» e degli «altrui ingiusti torti», da intendersi come raffigurazioni metaforiche delle regole oppressive e limitanti che la società e i vincoli familiari prevedevano per le donne (cfr. anche Ortu 2014: 148). In questa prigione-labirinto, il finale resta sospeso, configurando un irrisolto desiderio di fuga incarnato dal mito Icareo.

4 Quel sì dolce di gloria ardente sprone,
 ch'in le parti del cor profonde impresso
 m'avete, oltra di quel c'ha il desir messo,
 quant'al mio andar più duro il fren s'opponne,

8 maledir mi fa i ceppi, e la prigione,
 e gli altrui ingiusti torti, e 'l nostro sesso,
 e 'l giogo, e le catene, c'hanno oppresso
 il poter de l'ingegno e la ragione,

11 che non mi lascian gire ov'io farei
 fors'anco il nome mio, chiaro, immortale,
 e voi n'andreste più superbo e altero.

14 Deh, pur com'esser può che i pensier miei,
 qual Dedalo, non trovino ancor ale
 da fuggir questo laberinto fero?

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE, rima ricca ai vv. 2, 7; rima inclusiva tra i vv. 10 e 13.

1-8. *Quel ... fero?*: ‘Quello sprone ardente di gloria, così dolce, che aveva impresso nel profondo del mio cuore, oltre a quello che il desiderio vi ha posto, quanto più il duro impedimento si oppone al mio cammino, tanto più mi fa maledire i ceppi, la prigionia, gli ingiusti torti altrui, il sesso femminile, il giogo e le catene che hanno oppresso il potere dell’intelletto e della ragione e che non mi lasciano agire facendo in modo da rendere forse anche il mio nome chiaro e immortale e [al contempo] voi [il vostro nome] ne andrete superbo e altero. Deh, come può essere che i miei pensieri, come [accadde a] Dedalo, non abbiano ancora trovato le ali per fuggire da questo crudele labirinto?’.

1. *Quel ... sprone*: la «gloria», concetto chiave della poetica matrainiana (cfr. I 10 e *commento* ivi), viene qui incastonata, con un’anastrofe che lo pone in inciso, al centro esatto del verso incipitario. Per gli altri riferimenti allo ‘sprone alla gloria’ cfr. I 10 (*commento* e rimandi ivi). L’apertura con «Quel» ha il valore di richiamare il concetto in funzione retrospettiva, riprendendo le fila di un discorso iniziato *in absentia* e rendendo nuovamente attuale il dolore e l’amarrezza per gli ostacoli che si sono frapposti a una piena realizzazione intellettuale dell’io poetante.

2-3 *ch’in ... s’oppon*: la dimensione memoriale è scandita dalla lentezza sintattica ravvisabile nell’*enjambement* (vv. 2-3) e nell’anastrofe che scinde il verbo composto tra le due estremità del verso (v. 3), creando un richiamo, anche semantico, con la parola-rima precedente.

3. *oltra di*: la reggenza della preposizione ‘di’ per l’avverbio è attestata in prosa, cfr. G. Della Casa, *Galateo* XVI: «ma chi va alquanto più oltra di quello che gli è tenuto pare che doni del suo et è amato e tenuto magnifico».

5-6. *i ceppi ... catene*: cfr. *RVF* LXXXIX 9-11: «Onde più volte sospirando indietro / dissi: Oimè, il giogo et le catene e i ceppi / eran più dolci che l’andare sciolto», anche se in un contesto diverso, in cui tali oggetti sono impiegati come metafore amorose, così come in B. Rota, *Egloghe pescatorie* V 139-140: «E rompo et apro i ceppi e la prigionia, / E mi rendo a me stesso, a la ragione», in cui si ha la medesima rima *prigionia:ragione*. Il collegamento tra le parole-rima *prigionia:sprone* (v. 1), seppur in due quartine diverse, si ripete in XLVI 1-4. Per la rima, assente nel canzoniere petrarchesco, si veda la versione al plurale di *OF*, XL LXXVI 2-8: «Spinge il cavallo, e fa sentir gli sproni: / [...] / E gran speranza dato a quei prigionii».

4-7. *s’oppon ... oppresso*: il senso di angustia e di ineluttabilità generato dalla condizione femminile viene sottolineato dalla ripetizione in poliptoto del verbo ‘opprimere’ in due parole-rima (vv. 4 e 7), a loro volta fonicamente collegate, ma in antitesi dal punto di vista semantico, con la parola-rima dell’*incipit*, «sprone». Il «ch’hanno oppresso» (v. 7) si collega inoltre, *ad sensum*, a tutto l’elenco precedente.

6-8. *maledir ... ragione*: l’enumerazione in polisindeto dei vv. 5-8 scandisce ed enfatizza, ‘dilatandola’ nel tempo, la dolorosa denuncia. L’occorrenza del lemma «sesso» in posizione di rima è poco attestata nella lirica amorosa del tempo. Ne fa ampio uso, invece, L. Ariosto, *OF* XXVIII XXXVI 3-5: «perché ’l ragazzo s’avea tolto appresso: / et or gli parve che escusabil fosse / Non era colpa sua più che del sesso»; *OF* XXXVII XL 3-5: «che non ci vuol, più ch’io vi dico, appresso, / né ch’a noi venga alcun de’ nostri, come / l’odor l’ammorbi del femineo sesso» laddove, come si vede, la parola è frequentemente in rima con ‘appresso’, in paronomasia con «oppresso», usato dalla Matraini. Nell’ambito più specificamente femminile, interessanti le attestazioni che se ne hanno in V. Franco, in un simile contesto di ribellione di cui si rende partecipe l’intero ‘genere’ (*Terze rime* XXIV 112-114): «Da questo argomentando si discorre / quanto l’offesa fatta al nostro sesso / la civiltà dell’uom civile aborre») e in G. Stampa, *Rime* CLIV 1-7: «Straziami, Amor, se sai, dammi tormento / [...] fammi essem-

pio infelice del mio sesso» e CCXCIX 27-29: «Ben può gradirsi altero / il nostro sesso omai / per tanta donna e tanto a Cristo amica».

9-11. *che ... altero*: il riferimento è probabilmente a un luogo simbolico, un altrove ipotetico, quello della gloria che si otterrebbe soltanto accedendo a quello spazio di libertà di fatto negato. Per l'espressione, oltre che *Purg.* XXXIII 141 («non mi lascia più ir lo fren de l'arte»), cfr. L. Alamanni, *Rime, son. Io pur vo giorno e notte, e non so dove* 2: «Ché mi si nega il gire ov'io vorrei».

10. *fors'anche*: l'avverbio 'esprime (con valore concessivo) quanto si può ammettere, affermare, credere intorno a una data cosa' (GDLI). Si veda a proposito G. Stampa, *Rime* IX 12-14: «E, se giusto pregar in ciel s'ascolta, / vedrò forse anco in man di crudeltade / la vita vostra a mia vendetta involta».

12. *com'esser può*: frequente in attacco, cfr. XV 9 e XVII 5.

13. *qual Dedalo*: «l'immagine stilizzata delle ali e del labirinto era stata osservata da Enea nei battenti del tempio, costruito da Dedalo e consacrato a Febo, nei pressi dell'antro della Sibilla cumana (*Aen.* VI) la quale aveva ricevuto in dono dal dio l'immortalità (ma non la giovinezza, Ovidio *Met.*, XIV)» (Ortu 2014: 149). Per il passo cfr. A. Tebaldeo, *Altre rime extravaganti* DCXLII 1-4: «Misero, ove ne vai? non vedi, stolto, / che indarno fuggi? ché se avesti piume / qual Dedalo o Mercurio, over qual fiume / fosti veloce, o qual pardo disciolto».

14. *da fuggir*: 'per fuggire', 'con cui fuggire'. Per l'uso analogo della preposizione cfr. F. Da Buti, *Comento sopra Dante*: «li rimedij da fuggir sì fatto consiglio, sono la carità del prossimo, raffrenamento dello 'ngegno, come toccò l'autor sopra», cit. *ad vocem* in GDLI.

14. *laberinto fero*: la forma lessicale con 'e' protonica è attestata dalla tradizione (cfr. *RVF* CCXI 14: «nel laberinto intrai, né veggio ond'esca»); il sintagma figura inoltre nella canzone finale al Padre, il penultimo componimento del canzoniere, in cui la poetessa menziona il «cieco laberinto / de' vani affetti miei» (vv. 41-42). A differenza di quanto nota Ortu (2014: 149), le due occorrenze non sembrano ricollegabili, in quanto i relativi contesti divergono notevolmente: nel primo, il sonetto in questione, si tratta della prigionia connaturata alla condizione femminile, nel secondo, moralmente connotato, il senso è quello di una 'prigionia dell'anima', per via dell'attaccamento ai beni terreni e alla loro vanità (cfr. *commento* a LXXXVII 41).

Il sonetto era già presente nella prima edizione (con notevoli differenze nella parte finale del testo, cfr. *apparato*), dove sanciva l'inizio del ciclo della lontananza. È pertanto significativo notare come, ad un'altezza testuale quasi identica (A XXVI-C XXVII), il ciclo della lontananza venga appena inaugurato in A quando, al contrario, in C è già stato ampiamente avviato (a partire dal sonetto XIX): siamo quindi di fronte a un'ulteriore testimonianza di quel processo di 'riduzione' della sezione dell'innamoramento che contraddistingue l'ultimo canzoniere. Il sonetto viene ora recuperato appositamente da questa prima edizione, giacché non era entrato a far parte delle rime di B. A partire dalla memoria petrarchesca di *RVF* V, la poetessa inscena, sulla scia del mito dafneo, una particolare sovrapposizione tra il lauro e l'amato analoga a quella del sonetto XVIII: vi si colgono, infatti, una serie di analogie, quali l'accento posto sul 'verdeggiare' della pianta (cfr. *introduzione* a XVIII), ma anche, con un accento più insistito sulla sua nobiltà, la sua prerogativa 'fecondante' in senso spirituale (cfr., ai vv. 2-3, «alma pianta» e «alta mia speme», ma anche «sol di virtute ardente», al v. 11, con XVIII 2, «tanta grazia e virtù rara s'infonde»), nonché l'idea che raggiungere la sua 'altezza' sia di per sé una forma di affinamento dell'intelletto per l'io poetante (cfr. i riferimenti ai «pensier» ai vv. 3-4 con XVIII 11: «e con vaghi pensier volarne in cima») che per questo ne anela il contatto (cfr. i vv. 5-8 con XVII 9: «piega alquanto ver' me l'altera cima»). Al di là nelle analogie, questo secondo sonetto differisce dal precedente per la perdita della carica metaforica che struttura il XVIII e per un più insistito riferimento alla lontananza dell'amato, più che alla prospettiva dell'ispirazione poetica. Rispetto alla chiusa di XVIII, incentrata sul canto della poetessa-cigno, metafora che si concatena a quella dell'amato-lauro, subentra ora una incentrata sulla sofferta consapevolezza di un'assenza fisica enfaticizzata al punto da occupare lo spazio dell'intera sirma.

- 4 O d'ogni reverenza e d'onor degna,
 alma pianta gentile in cui verdeggia
 l'alta mia speme, e dove par che seggia
 Amor, che nel pensier mio vive e regna,
- 8 quando fia mai, perch'altri or mi ritegna,
 ch'a la dolce ombra vostra venir deggia
 e que' be' rami santi ancor riveggia,
 che di sempre lodar mio cor s'ingegna?
- 11 Lassa, non so; so ben che 'n doglia e pianto
 trarrò quest'anni pur mentre ch'io viva
 lunge a voi, Sol mio di virtude ardente,
- e so ch'oggetto assai lodato e santo
 sarete sempre al core, a la mia mente,

Schema metrico: ABBA ABBA CDE CED. Rima inclusiva tra i vv. 2 e 6; rima desinenziale ai vv. 3, 6, 7.

6 ch'a la: ch'alla 9 'n doglia e pianto: in pianti e doglie 10 quest': questi
ch'io viva: da voi 11-14: mi terrà lunge il mio destino avaro. / Destino avaro,
a che si ingorde voglie / dentro m'accendi, ohimè, per farmi poi / di sì lungo digiun cibo sì amaro?

1. *O ... degna*: cfr. *RVF* V 11: «o d'ogni reverenza et d'onor degna».

2. *alma pianta gentile*: da notare la messa in evidenza ottenuta dalla collocazione di «pianta», l'oggetto della lode, al centro dei suoi due attributi. Per il sintagma «pianta gentile» in posizione iniziale, e, come nel caso matrainiano, posta al centro di due aggettivi che vi si riferiscono, cfr. B. Varchi, *Rime* I, XII 1: «Cara pianta gentil, nelle cui fronde».

3. *l'alta ... speme*: cfr. P. Bembo, *Asolani* I xxxiii 10-11: «dove l'alta mia speme / fu viva un tempo et or caduta e spenta»; da notare come il 'verdeggiare', da caratteristica del lauro, diviene ora attributo metaforico della speranza della poetessa.

3-4. *e dove ... regna*: il passo riprende due immagini tòpiche della raffigurazione di Amore: la prima è quella che individua la sua sede negli occhi dell'amata o, in genere, nella sua persona (cfr. *RVF* CXXV 21-22: «Amor et que' begli occhi / ove si siede a l'ombra»; L. De' Medici, *Canzoniere* LXXV 1-2: «Quelle vaghe dolcezze, che Amor pose / ne' due begli occhi dove ancor lui siede»), l'altra è quella del suo 'regnare' nella mente dell'innamorato, la quale viene fedelmente ripresa, nella forma, dall'*incipit* di un altro sonetto petrarchesco, *RVF* CXL 1: «Amor, che nel pensier mio vive et regna». Da notare l'*enjambement* ai vv. 3-4 per cui Amore è messo in rilievo nel *rejet*.

3-4. *verdeggia ... seggia*: per la rima cfr. B. Varchi, *Rime* I, CCCLXXXII 1-3: «Giulio, quel monte che più alto assai / De' suoi vicini e più lieto verdeggia / Quasi fra gli altri impetoso seggia».

5. *quando fia mai*: 'quando sarà mai [...]'. L'oscillazione semantica di questa forma, indicante sia il condizionale presente, sia l'indicativo futuro, è già petrarchesca (cfr. *RVF* CXXXII 9: «Oimè lasso, e quando fia quel giorno»). In particolare, essa risulta frequente in G. Stampa, nelle cui rime figura spesso come marca testuale di costruzioni anaforiche, cfr. Ead., *Rime* LXXXVIII 9-12: «Ahi, quando fia giamai ch'un giorno possa / [...] Quando fia mai che la sembianza impressa» e CXLIII 1-5: «Quando fia mai ch'io vegga un di pietosi / gli occhi, che per mio mal da prima vidi / [...] Quando fia mai che libera dir osi, / dando bando a' miei pianti ed a' miei gridi».

5. *perch' altri ... rieigna*: questo passo è stato interpretato da Baldacci come un'allusione al figlio della Matraini, con il quale la poetessa fu a lungo impegnata in una causa per la restituzione della propria lode (Baldacci 1957: 508). La controversia risulta attestata dalla corrispondenza tra la poetessa, che si era momentaneamente trasferita a Genova, e Cesare Coccapani, auditore di rota a Lucca, nella quale si fa riferimento alla questione come attuale, cfr. la *Vita* dell'autrice). Siccome tale scambio epistolare, come ha già precisato Rabitti, risale al periodo racchiuso tra il 1560 e il 1562, non può essere valida l'interpretazione di Baldacci, in quanto il passo in questione figurava già nella versione A delle rime, risalente, com'è noto, al 1555. L'espressione pare piuttosto richiamare una più generica memoria letteraria, e in parti-

colare risulta associabile al senso del petrarchesco «tal che s'altri mi serra / lungo tempo il camin da seguitarla» (*RVF* CCLXVIII 62-63). L'interpretazione dell'«altri» del passo del *Canzoniere* come 'la natura o il destino' (cfr. Santagata, *commento* a Petrarca 1996b: 1089) si confà anche al testo matrainiano, ancor più se si considera che nella versione precedente (A XXVI, cfr. *apparato*) l'espressione era seguita da due chiare allusioni al «destino avaro» (cfr. *commento* al v. 14).

6. *dolce ombra*: molteplici le presenze del sintagma nel canzoniere petrarchesco, cfr. *RVF* CXLII 1-2: «A la dolce ombra de le belle frondi / corsi fuggendo un dispietato lume».

6. *deggia* (: *riveggia*): «deggia» è un gallicismo assente in Petrarca ma molto in uso nella lirica delle origini, cfr. G. D'Arezzo, *Rime, canz.* XLVII 53-56: «e valor tutto e bonità richere / avere amico, om, quanto sé, deggia. / Quant'amore in corpo on dea dunque avere, / nel quale onn'om seco congiunto veggia». Cfr. anche un *incipit* laurenziano, L. De' Medici, *son.* XL 1: «Lasso, oramai non so più che far deggia». Vari esempi ricorrono nell'Alamanni; in particolare, in uno dei suoi testi, ricorre la medesima rima matrainiana, cfr. *Elegia Quarta. La Passione* 110-112: «Non so ben, lassa! Quanto andar mi deggia / [...] Quando esser, figlio, dee ch'io ti riveggia?».

7. *rami santi*: riferiti al lauro anche in *RVF* CCCXXIII 25-26: «In un boschetto novo, i rami santi / fiorian d'un lauro giovenetto et schietto».

9. *lassa ... pianto*: l'attacco è identico del successivo XXX 1 (e *introduzione* ivi). Si veda inoltre *RVF* CCLII 5-7: «Or fia già mai che quel bel viso santo / renda a quest'occhi le lor luci prime / (lasso, non so che di me stesso estime)? / o li condanni a sempiterno pianto», da cui è replicata non solo la presenza di «lasso, non so» ma anche l'interrogazione del v. 5 (ora di nuovo al v. 5, per cui cfr. il *commento* ivi) e il riferimento conclusivo al pianto, qui al v. 9. L'associazione tra «lasso» e «so», frequente già in Petrarca (cfr. Santagata, *commento* a Petrarca 1996b: 300), viene in questo caso amplificata dal doppio artificio dell'anadiplosi di «so», dall'essere collocata in posizione di cesura del verso e dal ricorso al chiasmo («non so» X «so ben»). Per la chiusa del verso cfr. *RVF* CCCXXXII 5: «vòlti subitamente in doglia e 'n pianto».

10. *trarrò ... viva*: cfr. *commento* al v. 14 e XLI 14: «starò, mentre ch'io viva in pianto e pena». Da notare è la variazione rispetto ad A (cfr. *apparato*): se nel primo canzoniere il «[...] mentre da voi / mi terrà lunge il mio destino avaro» faceva intendere una lontananza momentanea, l'accento di quest'ultimo canzoniere è invece posto su una distanza incolmabile, destinata infatti a protrarsi per l'intero spazio dell'esistenza futura dell'amante («mentre ch'io viva»), fino alla sua morte (cfr. v. 14).

11. *lunge a voi*: 'lontano da voi', cfr. LII 10.

12-13. *e so ... mente*: la congiunzione iniziale allinea il verbo «so» al precedente chiasmo del v. 9, in cui era ripetuto due volte. Si ha quindi una reiterazione anaforica («so ben [...] e so», vv. 9-12), rafforzata dall'allitterazione vocalica e consonantica nella serie «*assai* [...] *santo* / *sarete sempre*» scissa da un *enjambement* (vv. 12-13). L'espressione introduce inoltre l'idea di una compensazione della lontananza fisica con un 'culto interiore', caratterizzato dalla presenza dell'amato nel «core» e nella «mente» (v. 13), dal momento che gliene è negata la vista.

13. *sarete ... mente*: cfr. IV 14: «a l'ingegno, a la mano a la mia mente» e *commento*.

14. *giunga ... riva*: 'fino a quando la mia vita non finirà', il secondo emistichio ripete V 13 e, concettualmente, il «mentre ch'io viva» (v. 10) della terzina precedente (cfr. *commento*). La chiusa differisce notevolmente, nei toni, dal tono aggressivo dell'apostrofe al «destino avaro» propria dell'edizione A (significativa era l'anadiplosi «destino avaro / destino avaro» ai vv. 11-12 di A, che faceva da collante tra le due terzine). In un clima notevolmente più pa-

Lettere e Rime

cato, le «ingorde voglie» dell'amante lasciano ora spazio a un'interiorità basata sulla memoria casta e rassegnata dell'amato virtuoso (vv. 11-13).

Il sonetto, assente nella prima edizione e inserito nel canzoniere a partire dalla seconda (B XXII), sembra dialogare 'a distanza' con uno dei componimenti iniziali, il VI, in cui la poetessa invocava la luce del Sole per la propria stella, ammettendo però, in definitiva, l'irrealizzabilità di tale auspicio per via dell'irreversibile opposizione tra i due pianeti (vv. 12-14: «Ma vedo in giro andar le sfere nostre / contrarie sì, che mentre a l'orizzonte v'alzate voi / lei nel ponente manca»). Il «quando» iniziale sembra riprendere e continuare un discorso già avviato *in absentia* nei riferimenti disseminati lungo il percorso tracciato dai componimenti precedenti e assumere il valore di un auspicio di cui fin da subito si prefigura l'insita irrealizzabilità. La lontananza dell'amato e quindi, metaforicamente, della luce solare, disegna pertanto un paesaggio spettrale, una notte «orrida e nera» (v. 11) e una terra arida e sterile perché priva dell'effetto 'nutritivo' e fecondante della luce dell'Amato-Sole.

- 4 Quando da voi, mio rilucente Sole,
 avrà la stella mia virtute e lume,
 anderà sopra ogni mortal costume
 cinta di mille grazie eterne e sole;
- 8 ma, fin ch'ombra terrena atra gl'invole
 la dolce vista del suo chiaro nume,
 spente fian le sue luci, arse le piume
 de' miei pensier, né fia ch'io mi console,
- 11 però che senza voi, mia speme altera,
 son qual corpo senz'alma, o senza luce
 stella, o notte qui fredda, orrida e nera;
- 14 né fior, né fronde, o frutto non produce
 di virtù 'l mio terren, ché primavera
 solo il vostro splendor chiaro m'adduce.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD, rima ricca ai vv.12-14; rima equivoca ai vv. 1, 4; rima inclusiva tra i vv. 1, 4 e 8.

4 eterne: altere

1-14. *Quando ... m'adduce*: 'Mio Sole luminoso, quando la mia stella avrà da voi luce e virtù, brucerà oltre ogni capacità umana, circondata da mille grazie, eterne e uniche; ma finché l'ombra terrena e scura [dell'esistenza] le celerà la vista dolce del suo pianeta luminoso,

saranno spente le sue luci e bruciate le ali dei miei pensieri; né avverrà che io mi consoli, perché senza voi, mia sublime speranza, sono come corpo senz'anima, o stella senza luce, o notte fredda, orrida e scura; né il mio terreno può produrre fiori, foglie o frutti virtuosi, perché soltanto il vostro chiaro splendore mi reca la primavera'.

1-2. *Quando ... sole*: cfr. VI 1-4. L'effetto di beatitudine che seguirebbe l'incontro tra la luce solare e la «stella» della poetessa è enfatizzato dalla ripetizione in poliptoto di «Sole-sole», la quale è inoltre all'origine di una rima equivoca. A questo 'gioco' ripetitivo si aggiunge il «solo» del v. 14. Per il bisticcio cfr. I 1 e *commento*. Il passo è letto da Gigliucci come allusione alla morte dell'Amante, che così potrà essere «trasformata in stella che prende luce dal suo Sole amato» (Gigliucci 2000: 722).

5-8. *ma ... piume*: il riferimento è all'offuscamento dell'anima proprio della vita terrena (l'«ombra terrena atra»), che impedisce la visione dell'amato. I primi due versi ritornano sul tema che aveva chiuso i sonetti XXIV 13-14 e XXV 13-14, mentre i vv. 7-8 riprendono l'allusione alla morte, metaforizzata dagli occhi chiusi (le 'luci spente', per cui cfr. anche VI 6), e la metafora neoplatonica delle ali del pensiero, anch'esse ormai incapaci di servire all'elevazione dell'intelletto dell'amante; entrambe le immagini trovano ragione nella lontananza dell'amato, che appunto priva l'amante della sua fonte primaria di luce e virtù (v. 2).

8. *ch'io ... console*: cfr. LII 14.

8-9. *miei ... mia*: dalla «stella», *alter ego* della poetessa, si ha qui un brusco passaggio all'io, marcato dai due possessivi e destinato a occupare il centro del testo fino alla sua conclusione. La «speme altera» indica la 'sublime speranza' incarnata dall'amato (Gigliucci 2000: 723).

9-11 *però ... nera*: viene esplicitato e amplificato il discorso sulla 'mancanza' anticipato ai vv. 5-7. In particolare, si noti la ripetizione del «senza», che ritorna con tre occorrenze ai vv. 9-10, le ultime due in posizione ravvicinata e originanti un parallelismo anaforico. La posizione in *rejet* di «stella», al v. 11, enfatizza, dopo l'*enjambement*, l'idea della dissociazione tra la luce, assente per via della lontananza dell'amato e dunque relegata a un non esplicitato altrove, e il «qui», che introduce la metafora dalla notte spaventosa e scura per indicare la solitudine e lo smarrimento dell'amante. Per l'endiadi riferita alla notte cfr. B. Tasso, *Rime* IV, LXXV 4: «Serenò il dì, la notte oscura e nera»

12-14. *né ... m'adduce*: per il motivo della primavera metaforica che la presenza dell'amato reca con sé, cfr. anche II 13 e V. L'immagine dell'assenza dell'amato associata alla sterilità della terra, in cui l'amante si rispecchia, caratterizza anche il vicino XXIV 3-4 nonché il sonetto XIII 1-8 (cfr. *commento* ivi). Con riferimento a Dio, la metafora è in LXXXVI 116-117.

Il sonetto continua il discorso del precedente (basti pensare al riferimento al Sole, in posizione di rima, al primo verso in entrambi e alla «nube» che lo ‘nasconde’, analogamente a quanto accade con l’«ombra terrena atra» in XXIX 5), ma accentua l’elemento della sofferenza, connettendosi inoltre al XXVIII, del quale replica un intero verso, volgendo al plurale l’ultimo sostantivo (XXVIII 9: «Lassa, non so; so ben che ’n doglia e pianto» e ivi, v. 12, «Lassa, non so; so ben che ’n doglia e pianti» in cui la prima parte del verso è ripetuta e anticipata nell’*incipit*, «Lassa, non so [...]»). Va notato che il testo non era presente in B, ma figurava invece in A (LVII), e il suo recupero si giustifica, probabilmente per ragioni analoghe a quanto accade nel ciclo dell’invidia (cfr. *introduzione* al sonetto XVII), con la coerenza tematica con il precedente e con i richiami formali con il XXVIII, tanto da dare vita a un micro-ciclo di sonetti. La variante «nube» per «ombra» (cfr. *apparato*), al v. 1, potrebbe trovare la propria ragion d’essere nella volontà di evitare la ripetizione con il precedente XXIX 5 e con le stesse motivazioni si potrebbe spiegare la cancellazione del v. 13 di A (cfr. *apparato*), in quanto sostanziale replica di XXVIII 9. Se nel componimento precedente «lui-sole e lei-stella» erano «lanciati verso un futuro che si prospetta di beatitudine» (Russel 2000: 420, che così precisa con riferimento a questo sonetto: «Più avanti nel canzoniere l’immagine del sole è volta a rappresentare la lontananza della persona amata: “lassa non so qual nube il mio bel sole”», ivi), ora l’intero paesaggio interiore è occupato dall’angoscia per l’assenza, alla quale la precedente speranza ha definitivamente ceduto il posto.

4 Lassa, non so qual nube il mio bel Sole
 m’asconda e vieti il suo dolce ritorno,
 per cui sì chiaro e lieto ogni mio giorno
 solea mostrarsi più ch’altro non suole.

8 Io pur ascolto e non odo parole
 che mi faccino noto il suo soggiorno,
 e temo, e spero, e ognor dentro e d’intorno
 lo chiama l’alma che per lui si duole.

11 Ohimè, dove son or quei chiari lumi,
 che mi mostrâr con bei vestigi santi
 di gir al Ciel con gloriosi passi?

14 Lassa, non so: so ben che in doglie e pianti,
 priva de gli alti suoi rari costumi,
 gli occhi e l’alma a tutt’ore ardendo stassi.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE DCE, rima inclusiva ai vv. 3 e 6; rime ricche ai vv. 2, 7 e 4, 8.

1 nube: ombra 6 faccino: facciano 7 spero, e ognor: spero: ognor
 9 Ohimè: Lassa quei: que' 10 bei: be' 12-13: Dove son or gli altissimi costu-
 mi? / Lassa non so: so ben ch'in doglie e pianti

1-8. *Lassa ... duole*: 'Povera me, non so quale nube mi nasconda il mio bel Sole e vieti il suo dolce ritorno, per il quale ogni mio giorno era solito mostrarsi lieto e chiaro, più di quanto ogni altro sia solito fare. Io pure ascolto, ma non odo parole che mi rendano nota la sua presenza e temo, spero, e ogni ora la [mia] anima che per lui si addolora lo chiama dentro di sé e all'esterno.'

1. *Lassa ... Sole*: cfr. il richiamo dell'attacco del verso a XXVIII 8 (per cui cfr. *introduzione* al sonetto), ma anche l'allitterazione di sibilante, laterale e o in «*Lassa [...] so [...] so-
 le*».

2. *m'asconda ... ritorno*: il verso sembra quasi riassumere e reiterare il concetto già anticipato nei sonetti precedenti (XXIV 13-14, XXV 14 e XXIX 5-6), il quale risulta ulteriormente rafforzato dalla dittologia sostanzialmente sinonimica dei due verbi «asconda e vieti».

4. *solea ... suole*: il poliptoto tra inizio e fine verso si connette al gioco paronomastico «Sole»-«suole», in rima (vv. 1-4).

5. *Io ... parole*: ripresa, con piccola *variatio* del complemento oggetto, di RVF CCLIV 1: «I' pur ascolto, et non odo novella». Il primo emistichio ricorre in posizione anaforica ai vv. 1 e 5 del sonetto L.

6. *il suo soggiorno*: cfr. RVF LXXIX 13: «né so quando fia meco il suo soggiorno»

6. *faccino*: per la forma verbale cfr. XV 14, *commento* e rimandi ivi.

7. *e temo ... d'intorno*: per la prima parte del verso cfr. RVF CXXXIV 2: «e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio». In questo caso (cfr. anche XIV 135-136 e *commento* ivi) si ha uno dei pochissimi riferimenti alle passioni 'negative' riprese dal sistema del canzoniere (Rico 1979), le quali invece abbondano nella prima edizione delle rime matrainiane. Inoltre, l'elenco per polisindeto, bloccato ai primi due elementi nella prima edizione, come si deduce anche dall'*apparato* al testo («et temo, et spero: ognor [...]»), viene esteso al terzo elemento della serie in C («e ognor»), tanto da avvicinarsi, almeno nella struttura, al verso petrarchesco che ha funto da modello, con l'effetto di rallentare il ritmo del discorso e scandire più mimeticamente il tempo dell'attesa. Enfatica anche l'allitterazione generata da «*dentro e d'intorno*».

8. *lo chiama ... duole*: l'omoteleuto, congiunto alla ripetizione della vocale tonica 'a' in «*chiama [...] alma*», accentua il *pathos* della ricerca dell'amato. Per il secondo emistichio si veda A. Poliziano, *Fabula di Orfeo* 49: «quel loda Amor che di lui ben si duole».

9-14. *Ohimè ... stassi*: 'Ohimè, dove sono quei chiari occhi che mi mostrarono con belle orme sante come salire al cielo con passi gloriosi? Povera me, non so: so bene che tra dolori e pianti [mentre io sono] priva dei suoi modi alti e rari, gli occhi e l'anima divampano in ogni momento'.

9. *Ohimè ... lumi*: per l'uso dell'interiezione, connessa alle 'bellezze' dell'amato, cfr. RVF CCLXVII, *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*.

10-11. *che ... passi?*: nei due versi si ha la ripresa del sintagma, nel primo caso, e dell'intero verso nel secondo, di RVF CCCVI 12: «Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi» e «di gire al ciel con gloriosi passi» (ivi, v. 2). Sul tema si veda ancora XXXVIII 9-14 e *commento* ivi.

12. *Lassa ... pianti*: cfr. XXVIII 9 e *commento* ivi.

13. *priva ... costumi*: cfr. A LIV 5-6: «sol di negri pensier l'alma s'adombra, / priva de' cari suoi divini accenti».

14. *gli occhi ... stassi*: cfr. RVF CXXV 11: «ardendo lei che come un ghiaccio stassi», in cui però il verbo è riferito a Laura.

12-14. *in doglie ... stassi*: la costruzione di quest'ultima terzina risulta particolarmente ellittica. Si potrebbe ipotizzare un chiasmo a distanza tra «doglie e pianti» da una parte e, rispettivamente, «occhi» (cui si collegherebbe il pianto) e «alma» (cui si riferirebbe il dolore) dall'altra. Rimane, però, irrelato il soggetto dell'inciso al v. 13, «priva dei suoi rari costumi», il quale potrebbe collegarsi, *ad sensum* al «Lassa» del v. 12, dunque all'io della poetessa, così come, sempre *ad sensum*, a «l'alma». Anche il verbo finale, «stassi», apparentemente riferibile solo a quest'ultimo soggetto, in quanto singolare, dovrà invece essere correlato a un soggetto plurale, ossia a «gli occhi e l'alma», secondo l'uso, non insolito al tempo, della concordanza *ad sensum* del verbo singolare per soggetti plurali (per la poetessa cfr. anche VI 10, *commento* e rimandi ivi).

Questo sonetto, apparso soltanto in quest'ultima edizione, come il successivo, ha un valore particolare all'interno del canzoniere. Ancorché mutilo, per via della mancanza di due versi (7-8) esclusi dai margini di stampa in quanto a fine pagina nel testo originale, causa di notevoli difficoltà interpretative, il testo presenta un tono enigmatico e una serie di giochi allusivi che lo distaccano, insieme al successivo, dal resto del canzoniere. In un'atmosfera rarefatta e densa di citazioni colte, si susseguono e sovrappongono richiami al mito e particolari realizzazioni della 'personale' mitopoiesi matrainiana. L'unitarietà del dittico trova ulteriore suggello nell'omogeneità dello schema metrico (ABBA ABBA CDE CDE). Entrambi i sonetti sembrano inoltre ricollegarsi alla lettera di apertura dell'epistolario che precede il canzoniere, la quale nell'edizione B occupava la seconda posizione e ora invece assume la funzione di preludio alle lettere e, conseguentemente, all'intero 'libro'. In tal senso non pare casuale il collegamento tra una posizione-chiave, cioè quella di apertura alle lettere e al canzoniere, della lettera a Cangenna Lipomeni (*lettera* 1), e la posizione 'centrale' di questi due sonetti, posti in prossimità della conclusione della prima parte. Il testo riprende per alcuni aspetti *RVF* XLIII, replicando l'avverbio temporale («già») presente nell'*incipit*, nonché il riferimento al «balcon» (ora «sovrano» e in XXXII 2 «celeste»), insieme al motivo della *quête* in cui è impegnato il figlio di Latona, ovvero Apollo. Nel sostituire allo schema petrarchesco Apollo-Dafne le figure di Cinzia ed Endimione, la poetessa rinnova quindi il richiamo a un mito marginale nel canzoniere petrarchesco, ma caratterizzato da una notevole fortuna rinascimentale (Gandolfo 1978: 43-75; Borsetto 2005; Acucella 2014b). La ricerca di Cinzia si rivela però alla fine vana e in chiusura del testo la ragione ci è spiegata in termini non del tutto espliciti: il bel «volto celeste» al quale essa aspira è nascosto dall'anima nelle 'parti divine', ossia ad un superiore livello dell'essere, il cui raggiungimento è precluso finché si è intrappolati in un corpo mortale (con cui adrebbe forse identificato quel «meco»). Questa interpretazione ha un conforto testuale nel sonetto inserito nella lettera d'apertura alla stessa edizione del canzoniere: «Ritorna, alma del Ciel, candida Luna, / al primo giro tuo lucente e bella», il cui significato è chiarito nell'autocommento che segue: «Volendo perciò dire: "Ritorna, o anima mia, dopo l'aver tenuto la luce dell'intelletto volta verso le cose basse e terrene, a rimirar con quella l'infinita bellezza del sommo divino Sole [...]»» (cfr. *lettera* 1). La Luna coincide quindi con l'anima della poetessa, mentre Endimione, presente anche in questo sonetto epistolare, è inteso come simbolo del «piacer fallace di questo mondo». In entrambi i casi, dunque, il pastore mitologico amato da Luna costituisce l'oggetto di una ricerca erronea, fallace, lontana da ciò a cui la parte intellettuale (le «divine parti», v. 13) per sua natura aspira. L'osservazione di Cinzia è raffigurata con una forte pregnanza 'scenica': le immagini descritte sembrano rendere visibile il movimento e la concitazione che accompagnano la ricerca, il cui insuccesso è da leggere come metafora della vanità dell'appetito 'terrestre' che Endimione incarna.

4

Già dal balcon celeste uscita fuori,
la vaga Cinthia in questa e 'n quella parte
si volge, e mira, e cerca a parte a parte
l'amato Endimion co' chiari albori,

- gelosa forse ch'è suoi casti amori
 gli turbi, o chiusa i' stia seco in disparte,
[-arte]
 8[-ori].
- Ma indarno il cerca, e si rivolge, e gira
 le chiare luci entro le più profonde
 11 valli, e in ogn'antro solitario e speco,
- ché 'l bel volto celeste ov'ella aspira,
 l'alma nelle divine parti asconde,
 14 sì che nol vede mentre alberga meco.

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CDE, rima identica ai vv. 2 e 3; rima inclusiva tra i vv. 2, 3 e 6.

1-6. *Già ... disparte*: 'Appena uscita dal balcone celeste, Cinzia, vagante [o innamorata], si aggira in ogni dove, e cerca attentamente con i suoi occhi luminosi l'amato Endimione, forse gelosa che egli turbi i suoi casti amori o che, [rimanendo] chiusa, venga messa in disparte. [...]'.
 1. *Già ... fuori*: «già» ha in questo caso valore di 'appena' (GDLI). Per «balcon celeste» cfr. XXXII 1 e *commento*.

2-3. *la vaga ... parte*: l'iperbato di «si volge» (v. 3) consente di accumulare i tre verbi («si volge, e mira, e cerca») e di far sì che, unitamente alla *geminatio* in chiusura di verso («a parte a parte»), si crei una lunga scansione polisindetica di bisillabi che traduce ritmicamente l'affanno della *quête* amorosa di cui è protagonista l'astro lunare. Per la rima tra «parte» e la *geminatio* «a parte a parte», nella stessa quartina, lo schema è evidentemente quello di *RVF* XVIII 1-4 (cfr. anche il sonetto LIV 3-6).

4. *co' ... albori*: «con la sua luce» (cfr. le «chiare luci», v. 10), utile a rischiarare la notte, momento durante il quale la tradizione mitologica colloca l'amplesso tra la dea e il pastore. Metaforicamente, in conseguenza della personificazione, le stesse luce coincidono con gli «occhi» dell'astro (analogo il riferimento al v. 10, ricollegabile a XXXII 13). Cfr. inoltre XIII 6 e *commento* ivi.

6. *in disparte*: clausola di verso mutuata dal sonetto petrarchesco che qui funge da base, *RVF* XLIII 9: «Et così tristo standosi in disparte», in rima con «parte» anche nel testo modello.

9-14. *Ma ... meco*: «Ma lo cerca inutilmente, e si aggira continuamente con i suoi occhi nelle più profonde valli e in ogni caverna e grotta solitaria, in quanto il bel volto celeste, cui ella aspira, è nascosto dall'anima nelle sue parti supreme, tanto che essa non può vedere il bel volto celeste fintanto che è con me [con il mio corpo]».

9-11. *Ma ... speco*: l'insuccesso della ricerca, già proprio del modello petrarchesco, *RVF* XLIII 5-11: «Poi che cercando stanco non seppe ove / s'albergasse, da presso o di lontano, / mostrossi a noi qual huom per dogli insano, / che molto amata cosa non ritrove. / Et così tristo standosi in disparte, / tornar non vide il viso, che laudato / sarà s'io vivo in più di mille carte», è sottolineato dalla ripetizione di verbi analoghi a quelli del v. 3, ma con

un'opposizione chiasmica, in cui la parte terminale dei due membri è legata da omoteleuto («si volge e *mira*, e cerca» x «il cerca, e si rivolge e *gira*»), ma anche dalle pause enfatiche degli *enjambement* («gira / le chiare»; «profonde / valli»), cifra retorica già propria del sonetto modello (vv. 1-11: «Il Figliuol di Latona avea già nove / volte [...] / [...] non seppe ove / s'albergasse [...] / [...] laudato / sarà»). Per il v. 11, cfr. N. Da Correggio, *Rime* CCCLI 34: «Antro o caverna o qualsivoglia speco».

12. *volto celeste*: cfr. XXXIX 8.

12-14. *ché ... meco*: l'ultima terzina presenta una concordanza *ad sensum*, come si è visto, frequente nella poetessa, tra «ella» (v. 10), che sembrerebbe richiamare il soggetto principale, ovvero Cinzia, e «l'alma», lemma che pare generare un anacoluto, figurando come soggetto dell'ultimo verso. L'ambiguità sarà da ritenersi intenzionale, se si richiama alla memoria il discorso introduttivo della lettera proemiale a Cagenna Lipomeni: «così come essa Luna è stella del primo e più basso giro di tutte le celesti sfere, così l'anima nostra è stella chiarissima del primo e più sublime giro di tutti i Cieli, cioè del Cielo empireo, ond'ella debbe a quello rivolgersi col suo moto circolare [...] per contemplare il sommo e divino Sole che quivi splende» (*Lettere*, 1). Per la chiusura si veda inoltre LVI 12-14 e *commento* ivi.

Il «mentre» d'apertura sembra congiungere questo sonetto, fin dalla sua concezione, al precedente (ricordiamo che il testo appare solo nell'ultima edizione, come il XXXI). Tra gli inequivocabili richiami, il principale è il sintagma «balcon sovrano», *variatio* del «balcon celeste» di XXXI 1, replica letterale di *RVF* XLIII 1-2 («Il figliuol di Latona avea già nove / volte guardato dal balcon sovrano») che anche qui funge da modello. Il testo sembra avere anche nei temi e nel racconto una funzione speculare all'interno del dittico in cui è incluso (XXXI-XXXII). Anche l'entità femminile è ora Latona, a differenza della precedente Cinzia, la quale corrisponde all'*alter ego* dell'autrice nella *lettera* 1 (cfr. *commento* e rimandi ivi). Se nel sonetto precedente la *quête* amorosa si era rivelata in conclusione vana, è con grande sorpresa che ora Endimione stesso, nel momento in cui Latona si strugge in assenza del suo «bel Sole», simbolo dell'elevazione del Sommo bene (cfr. *introduzione* a XXXI e XXXI 12-14 e *commento* ivi), si offre alla vista della dea, pronto a «ferirla» con il suo strale amoroso. È probabile che la connotazione negativa collegata alla figura del pastore amante di Luna, simbolo dell'amore mondano nella *lettera* 1 (cfr. *introduzione* al sonetto XXXI), renda possibile in questo secondo sonetto la contaminazione con un altro mito improntato all'errore e alla caduta, ovvero Fetonte. Il temporaneo «rossore» della luna, oltre a costituire una caratteristica tradizionalmente associata all'astro, costituisce in tal senso una probabile raffigurazione del fugace e parziale avvicinamento al pastore, il quale si conclude presto con il ripristino della situazione iniziale, in cui la dea è ritratta nella sua serafica, maestosa e distaccata bellezza (12-14). La sirma del sonetto sembra trovare il proprio spunto narrativo nella suggestione fornita dallo stesso sonetto modello di XXXI, ovvero *RVF* XLIII, che nella terzina conclusiva configura un «ritorno allo *status quo*» di Febo analogo a quello che ora interessa Latona (12-14: «et pietà lui medesimo avea cangiato, / sí che' begli occhi lagrimavan parte: / però l'aere ritenne il primo stato»); infine, il mito di Fetonte adombrato nell'*explicit* petrarchesco viene colto dalla Matraini e inserito in questo complesso gioco di concatenazioni mitologiche.

4 Mentre al balcon sovrano egra e dolente,
col volto ombrato d'ampio, oscuro velo,
piena d'immenso, inusitato gelo,
stava Latona al suo bel Sole assente,

8 ecco, improvviso, a lei farsi presente
l'amato Endimion, ch'ardente zelo
ha di vederla, e ne' begli occhi il telo
porta, per ferir lei soavemente.

11 Ond'ella, che fu già pallida innante
per tema ch'entro al Po, come Fetonte,
caduto fusse, allor si feo vermiglia;

poi, fermate le luci in uno stante
ne' suoi begli occhi e nella bella fronte,

Schema metrico: sonetto, ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca ai vv. 4, 5.

1-8. *Mentre ... soavemente*: 'Mentre Latona, egra e addolorata, col volto ombrato da un velo ampio e scuro, piena di gelo immenso e insolito stava al balcone sovrano in assenza del suo Sole, ecco che all'improvviso vide farsi presente l'amato Endimione che aveva ardente zelo di vederla e portava nei begli occhi la freccia, per ferirla dolcemente'.

1-4. *Mentre ... assente*: la descrizione della situazione di attesa e dolorosa assenza del Sole è marcata dalla coppia aggettivale «egra e dolente» cui seguono «ampio, oscuro» e «immenso, inusitato»; quest'ultima non fa che accentuare un attributo già caratteristico della luna, quello della freddezza (*Purg.* XIX 1-2). «Balcon sovrano» è ripresa letterale da *RVF* XLIII 2 di cui «balcon celeste» (XXXI 1) costituisce una *variatio*. Il riuso del sintagma petrarchesco si accompagna ad altri elementi che rivelano la vicinanza al sonetto dei *Fragmen-ta*, quali il riferimento al sole (v. 4) e l'uso dell'appellativo di 'Latona', ovvero madre di Apollo, usato per la luna. Lo stato di Latona sembra non solo riassumere su di sé le caratteristiche dell'attesa e della disperazione del «figliuol di Latona», ovvero Apollo, proprie della fonte petrarchesca (per l'assenza di Dafne), ma anche quelle di Fetonte, ritratto, al pari di Latona, come 'egro' e dal volto velato (qui al v. 2) nel racconto ovidiano (cfr. *Met.* II 329-330: «Nam pater obductos luctu miserabilis aegro / condiderat vulnus [...]»). D'effetto l'allitterazione del v. 4, «stava Latona [...] suo [...] Sole assente».

5. *improvviso*: la forma scempia è ben attestata tra i contemporanei, cfr. almeno T. Tasso, *GL* III XLV 3: «Al fin così improvviso a lui si volta».

6-8. *ecco ... soavemente*: L'*enjambement* «presente / l'amato», cui seguono altri ai vv. 6-7 e 7-8, consente di introdurre con una *retardatio* la figura di Endimione, oggetto di ricerca fin dal sonetto precedente. Per la rima *velo:zelo:telo* e l'intero sintagma in clausola del v. 6, cfr. G. Stampa, *Rime* CXXII 3-8 («dentro ne l'alma e fuor nel mortal velo / poser di lui, ch'ogn'altra luce ha spenta, / resto del mio martir tanto contenta, / si paga del mio vivo, ardente zelo, / che la ferita e 'l despiciato telo, / che mi trafige il cor, non par che senta»).

9-14. *Ond'ella ... meraviglia*: 'Per cui ella, che prima era pallida, per paura che, come Fetonte, fosse caduto nel Po, in quel momento divenne rossastra; poi, [dopo aver] spento un attimo le luci nei suoi occhi e nella sua fronte, tornò meravigliosamente e più che mai bella'.

9-11. *Ond'ella ... vermiglia*: l'allusione al mito di Fetonte, latente nella descrizione iniziale della luna (cfr. vv. 1-4), diviene ora esplicita, con un richiamo al protagonista del mito e al fiume Po (*Met.* II 304-339), per cui cfr. anche *RVF* CV 20: («Fetonte odo che 'n Po cadde, et morio»). A ciò va aggiunto che anche in conclusione della versione ovidiana del mito la Luna piena è presente e oggetto di invocazioni durante la cerimonia funebre per la morte di Fetonte (*Met.* II 344-346 «Luna quater iunctis inplerat cornibus orbem: illa more suo (nam morem fecerat usus) / plangorem dederant [...]»), dopo che di fatto si era spaventata per la corsa del fratello e dal fuoco che ne deriva (*Met.* II 209-210: «inferiusque suis frater nos currere Luna / admiratur equos, ambustaque nubila fumant»). Per il rossore dell'astro lunare (si noti che è Fetonte ad arrossire in *Met.* I 755, «Erubuit Phaethon iramque pudore repressit») l'autrice tiene probabilmente presente una tradizione letteraria che include questa sfumatura cromatica tra quelle che il corpo celeste può in genere assumere (cfr. J. Sannazaro, *Arcadia* IV 53-56, «Di che poi quasi ripresa accorgendosi, divenne non altrimenti vermiglia nel viso, che suole tal volta il rubicondo aspetto de la incantata luna o vero ne lo uscire del sole la pur-

purea aurora mostrarsi a' riguardanti», ma anche M. M. Boiardo, *Orlando innamorato* II, VI VII 7-8: «Hor si fa rossa hor pallida la luna, / Che senza dubbio è segno di fortuna» e quindi T. Tasso, *Rime*, MDLV 1-2: «Ne l'instabil sereno or scema or cresce / la fredda luna, e pallida o vermiglia», questi ultimi forse memori dell'«infirmo lumine» di Lucano, *Phars.* V 545 su cui cfr. Zampese 1994: 219). Questa volta, più che la più consueta vergogna, è proprio il timore a comportare il rossore della Luna, da ricondursi al riflesso del fuoco terrestre che conclude l'infausta vicenda del volo di Fetonte, qui sovrapposto a Endimione.

12. *fermate*: 'chiuse' o 'spente', in questo caso il verbo si riferirebbe alle luci, ovvero, agli occhi dell'astro personificato (cfr. «le chiare luci» di XXXI 10).

12-14. *poi ... meraviglia*: l'incontro con Endimione inscenato nei versi precedenti sembra concludersi con un ritorno a un nuovo equilibrio, in cui l'immagine finale compensa quella di Latona «egra e dolente» e dal «volto ombrato» dei versi iniziali (cfr. inoltre l'*introduzione* al testo). La chiusura delle 'luci' va forse interpretata come il momento in cui la luna smette di essere illuminata nella parte che la rende visibile dalla terra e pertanto riceve la luce solare nella parte opposta. Quella condizione simboleggia, come nella *lettera* 1, il momento di più alta contemplazione delle sfere superiori dell'essere: «come essa Luna è stella del primo e più basso giro di tutte le celesti sfere, così l'anima nostra è stella chiarissima del primo e più sublime giro di tutti i Cieli, cioè del Cielo empireo, ond'ella debbe a quello rivolgersi col moto suo circolare, e dalla natura sua corporea all'intellettuale pura e candida, com'era avanti che s'imbruttasse nel fango delle cose terrene, per contemplare il sommo e divino Sole che quivi splende». Il riferimento trova una precisa trattazione nell'opera dell'Ebreo, come già ha notato Rabitti in relazione all'epistola matrainiana di apertura (1983: 124-125): «*Filone*: Così come l'anima è mezzo tra l'intelletto e il corpo, ed è fatta e composta de la stabilità e unità intellettuale e de la diversità e mutazion corporea, così la Luna è il mezzo fra il Sole (simulacro de l'intelletto) e la corporea Terra. [...] La mutazion de la luce dell'anima è come quella de la Luna de la parte superiore a l'inferiore verso di noi, e al contrario [...] quando l'anima riceve la luce dell'intelletto [...] s'unisce con lui come fa la Luna col Sole ne la congiunzione. È ben vero che quella divina copulazione gli fa abbandonare le cose corporali [...] ed essendosi astratta la contemplazione e coppulazione de l'anima con l'intelletto, le cose corporali non sono provvedute né amministrate convenientemente da lei» (Leone Ebreo 2008: 178-181).

Il sonetto costituiva originariamente la risposta al primo dei quattro testi di dedica di Tommaso Porcacchi inclusi in DR (cfr. la *Descrizione dei testimoni*): «Vide il mondo schiarir il sole in cielo / et vide ornarsi l'Emispero tutto / che, avanti il venir vostro, incolto et brutto / et coperto era di maligno velo; / vide nell'acqua farsi immobil Delo, / et de la gloria sua sorgere il frutto, / vide l'empio Piton morto e distrutto, / libero sé di ogni tempesta et gielo, / quando appariste voi, sorella et vera / luce al gran Dio, che Delfo onora e Cinto, / per cui chiara stagion sempre rinnova, / ch'ora il lume febeo dal vostro è vinto / et per voi giunta eterna primavera, / in cui CHIARA virtù si posa e cova» (*Rime* 1556b, edizione moderna in *Opere*: 758. I quattro sonetti del Porcacchi e i quattro di risposta della Matraini sono editi ivi alle pp. 758-765). Il mito di Apollo e Pitone diviene qui occasione di lode della poetessa, descritta come 'novello Apollo', affiancata al «gran Dio» e posta in una posizione di superamento del sole stesso. Sebbene estrapolato da un contesto di corrispondenza, il sonetto sembra inserirsi in maniera armonica a questa altezza della raccolta dal punto di vista metrico e tematico. Innanzitutto vediamo che condivide con i precedenti lo schema metrico, e anche, specificamente con il XXXII, le parole-rima *velo* e *gelo*. Più cautamente, si può inoltre rintracciare un terzo collegamento tra Latona, protagonista del XXXII, e Apollo, suo figlio, vittorioso contro Pitone in quest'ultimo sonetto, dopo la parentesi del mito di Fetonte (XXXII 9-11). L'accostamento in chiave amorosa tra la divinità lunare e solare è ora riletto da una nuova angolazione: la poetessa, non più in termini simbolico-allusivi, ma esprimendosi in prima persona, proietta su di sé un'illuminazione dell'intelletto che inverte il segno della vana ricerca indotta dall'amore terrestre e fallace per Endimione in cui era stato precedentemente impegnato l'astro lunare. In un clima 'oracolare', marcato, sulla scorta dell'espedito retorico già presente nel sonetto del Porcacchi, dall'anafora «vidi», il soggetto poetante, protagonista di una rivelazione epifanica e dirompente, riesce finalmente a discernere l'oggetto dell'amore vero e sublime, quello che ha come scopo ultimo il Sommo Bene.

4 Vidi sgombrar dalle mie notti il velo,
ed ornarsi di gloria e splendor tutto
il mondo cieco e d'error fosco e brutto,
e mostrar nuove alte bellezze il Cielo;

8 vidi l'acque fermarsi, e tremar Delo,
e d'immensa virtù nascer tal frutto
dolce sì, che 'l veleno avria distrutto
del grand'empio Piton nato di gelo,

11 quando voi, Sol di luce ardente e vera,
scorsi, di gloria alteramente cinto,
apportar grazia desiata e nova;

ond'ora è 'l sol da' vostri raggi vinto,
che sempre lieta mostran primavera,
14 e per cui chiara in me luce si trova.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rima ricca ai vv. 3, 6, 7; rima inclusiva tra i vv. 9 e 13.

1 dalle: de le DR	2 splendor: sprendor DR	3 cieco e d'error: cieco, d'error DR B
7 distrutto: distrutto B	8 nato di: di invidia il DR	9 di luce ardente e: d'eterna luce DR
11 grazia [...] nova: luce sempiterna e nuova DR	12 ond'ora: ond'or DR	da': da i B
13 sempre lieta mostran: mostran sempre eterna DR	mostran sempre allegra B	
14 cui: voi B	in me luce: luce in me B	

1-8. *Vidi ... gelo*: il verbo «vidi», ripetuto in anafora in due posizioni chiave, ovvero all'inizio delle due quartine, è quello tipico delle *visiones*, come già nel sonetto a cui questo risponde. Il motivo del terremoto e del fermarsi delle acque, una *variatio* rispetto al sonetto del Porcacchi, si ritrova ad esempio in B. Gareth, *Endimione, canz.* VI 64-67: «Vidi il vento acquetarsi, / Tremar la terra in sino a l'imo inferno, / Ove Pluton, pien di superbia, giacque, / Et fermarsi del mar le placide acque», al quale il testo potrebbe ricongiungersi a partire dalla medesima memoria virgiliana (*Aen.* X 100-103: «Tum pater omnipotens, rerum cui prima potestas, / inquit (eo dicente deum domus alta silescit / et tremefacta solo tellus, silet arduus aether, / tum zephyri posuere, premit placida aequora pontus)», cfr. Pèrcopo, *commento* a Garteh 1892: 64). I due fenomeni naturali configurano qui l'evento eccezionale, ovvero l'apparizione tanto agognata del Sole.

9-10. *quando ... nova*: il verbo della visione, «scorsi», risulta in posizione *enjambante* e si inserisce così in una struttura sintattica improntata alla *retardatio*, così come era accaduto con l'apparizione di Endimione in XXXII 6. «Sol» risulta inoltre in iperbato, quindi in posizione enfatica.

10. *alteramente*: l'avverbio, non frequente, ha tuttavia, molte attestazioni nelle rime di Tullia D'Aragona (cfr., tra le altre, XLIII 6: «mostrando alteramente il suo valore»). Si veda, per l'espressione in cui è inserito, e sempre con riferimento al 'Sole', V. Colonna, *RA* XXXVII 8: «Gloria mi fu 'l vederlo cinto intorno»

11. *nova grazia*: il «nova» vale qui come 'inusitata', 'mai vista', 'mirabile', come nella frequente accezione dantesca (cfr. almeno *Rime* XXXIV *I' mi son pargoletta bella e nova*). Per la forma monotongata, in alternativa a quella precedente, dittongata, cfr. II 3-4 e *commento* ivi.

12-14. *ond'ora ... trova*: il gioco di opposizione del sole alla poetessa, proprio del sonetto del Porcacchi, viene ora declinato in un encomio parallelo, in cui il sole è 'vinto' dai raggi del dedicatario. Questo aspetto oppositivo risulta tuttavia compatibile con un motivo frequente della lirica amorosa matrainiana, in cui il sole-amato vince appunto sul corpo celeste (per cui esemplare è il sonetto XIII). Da notare è l'eliminazione, per l'edizione B e per quest'ultima, dell'attributo 'eterno' e 'sempiterno' (vv. 9, 11 e 13, cfr. *apparato*), presente invece nell'originario sonetto di dedica al Porcacchi, la quale costituisce una cifra caratteristica del lavoro revisionale dell'autrice per le ultime due edizioni a stampa (cfr. *introduzione*

a XXXVIII e rimandi ivi). Degna di nota è inoltre l'alterazione sintattica dei vv. 13-14, la quale va di fatto a 'complicare' il dettato del testo rispetto a DR (cfr. *apparato*) senza apparenti ragioni metriche, tanto da indurre a ipotizzare una mera volontà di enfasi, di fatto ottenuta tanto con l'anastrofe «lieta moſtran» (v. 13) quanto con l'iperbato che incastona al centro esatto del verso «in me», al v. 14.

L'allocuzione al Serchio, fiume lucchese spesso presente nella lirica matrainiana fin dal primo canzoniere, costituisce il punto di partenza per un *focus* simbolico sulla lode dell'amato: il movimento delle onde origina una particolare sinfonia e le Ninfe intonano per lui dei canti, in un contesto in cui è insistentemente marcato il riferimento all'«onore». Lo scenario include l'intero ambiente circostante: l'aria, i venti e l'intera natura partecipano al canto polifonico incentrato sulle virtù dell'amato, in un 'concerto' a più voci che sembra trovare una particolare sottolineatura nella ripetizione totale, quasi in forma di 'ritornello', dei vv. 4 e 8. La connessione di questo sonetto ad A XXIV (1-8: «Signor, che 'l vago e picciol Serchio nostro, / dal più gelato al più caldo emisfero / onorato rendete e, com'io spero, / fin nel stellato e sempiterno chiostro, / voi, dico, col sì ben purgato inchiostro / e con quel santo vostro viver vero, / lo fate andar così superbo, altero, / carico di miglior merce ch'oro od osto»), non confluito in quest'ultima edizione, ma con il quale il presente condivide una serie di elementi («Serchio»; «onorato»; «superbo»), potrebbe fungere da ulteriore elemento per intendere che tali lodi poetiche riguardino l'amato. In questo senso, il sonetto troverebbe un significativo e chiaro *analogon* in LXXX, il quale si configura appunto come un *planth* delle stesse ninfe del Serchio per la perdita dell'amato-poeta (identificazione alla quale partecipano altri componimenti, tra i quali XI 12 e XVIII). La poetessa può così instaurare, allo stesso modo in cui era accaduto nel sonetto proemiale (cfr. I 5-8 *commento* e *introduzione*), un paragone con le altre donne, rispetto alle quali si sente privilegiata, dal momento che beneficia del riflesso di un 'Sole' splendente di virtù. L'affinamento intellettuale cui lo stesso induce, descritto ai vv. 12-14, coincide in sostanza con l'ispirazione poetica (sul tema è ancora utile il rimando a XVIII). Al dato mondano della *revanche* che sembra trasparire dalla prima terzina si congiunge nella seconda anche la preoccupazione per la sfera spirituale: l'anima sarà edificata se potrà seguire l'esempio di virtù che, attraverso il bene operare, consentirà di ascendere al sommo bene.

4 Ben ponno ormai del mio bel Serchio l'onde
superbe andare, e 'n chiari, alti concenti
cantar le Ninfe in graziosi accenti,
con voci d'ogni onore alte e profonde,

8 da poi che sopra a l'onorate sponde
s'odon sonar d'intorno a l'aere e venti
di voi il bel nome e le virtù ardenti,
con voci d'ogni onore alte e profonde.

11 Ben poss'io dirmi ancor felice e chiara
stella, fra l'altre donne oggi illustrata
dal più bel Sol che di virtù risplenda.

Ma più dir si potrà l'alma beata

14 poscia, s'al vostro essemplio unico impara
ad oprar sì, ch'al sommo Bene ascenda.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rima inclusiva ai vv. 1, 4, 5, 8; rima ricca ai vv. 2, 3; rima identica ai vv. 4, 8.

4 profonde: gioconde

6 e: i

7 il: 'l bel

13 s': ch'

1-14. *Ben ... ascenda*: 'le onde del mio Serchio possono ora andare molto fiere e le ninfe [possono] andare superbe e cantare con accenti graziosi e con voci alte e profonde di tutti gli onori, dopo che sulle sponde illustri [del fiume] si odono risuonare intorno, all'aria e ai venti, il vostro nome bello e le vostre virtù ardenti. Anch'io posso ben dirmi stella chiara e felice, illuminata, fra le altre donne, dal più bel Sole splendente di virtù. Ma l'anima si potrà dire ancor più beata dopo che, imparando ad operare dal vostro esempio unico, ascenderà al Sommo Bene'.

1-8. *Ben ... profonde*. Per l'attacco, e l'apostrofe al fiume, cfr. *RVF CLXXX Po, ben puo' tu portartene la scorza*, in cui, analogamente a questo sonetto, il fiume è definito «superbo». Per i versi iniziali cfr. V. Gambara, *Rime* LIV 12-14: «odo voci cantar, dolci e gioconde, / e, con grato romor ogni sonante, / fiume bagnar le sue fiorite sponde» e, per il v. 3, della stessa, il sonetto XLIX, *Cantin le ninfe co' soavi accenti*. Le due quartine sembrano strutturate, probabilmente per il contesto sonoro cui si allude, sulla base di una scansione fortemente ritmica e su una serie di ripetizioni. Oltre a quella più evidente, ossia la ripresa *in toto* del medesimo verso a chiusura di ogni quartina (elemento non attribuibile a un errore, se si considera che in B il v. 4 era «con voci d'ogni onore alte e gioconde», cfr. *apparato*) si nota una ripetizione della *o* ai vv. 1, 4, 5, 6 (primo emistichio), 7 (primo emistichio) e 8. A ciò si aggiunge la rima ricca *accenti:concenti*, già presente in A VI 11-14 («Poscia cantando col mio vivo Sole, / fu tanta l'armonia dolce e gli accenti / che si bearon l'alme e le parole. / Sian benedetti i primi alti concenti / che mi feron sentir quel che là suole / l'alma, su in Ciel, fra gli angeli contenti»), sonetto che, passando a essere il II nella presente edizione, è stato modificato in maniera radicale, perdendo quest'ultima parte (cfr. II, *introduzione e apparato*). Il sintagma «bel nome» sarà replicato due volte nel sonetto successivo, ai vv. 6 e 13 (cfr. *commento* ivi).

7. *virtuti ardenti*: nel suo collegamento con l'elevazione simbolica dell'amata (vv. 9-14), il sintagma ricalca il significato già virgiliano dell'«ardens [...] virtus» (*Aen.* VI 130) che solleva fino alle stelle, come in *RVF CCLXXXIII* 3 (cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1272).

9-11. *Ben ... risplenda*: «Ben» è ripetuto in posizione anaforica (vv. 1 e 9) tanto da creare un parallelismo tra l'ambiente naturale e la poetessa ed è avverbio rafforzativo come in *RVF LXXXIII* 12 «Ben mi può riscaldare il fiero raggio» (cfr. anche Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 418) e *RVF CLXXX* 1, già citato nella nota ai vv. 1-4. Da notare l'allitterazione *stella-altre-illustrata* al v. 10; per lo stesso verso cfr. XIII 5.

12-14. *Ma ... ascenda*: per il v. 13 cfr. XI 5 «qual vivo essemplio ov'ogni ben s'impara». Per il tema dell'*ascensus* si vedano le stanze del componimento XIV e, in particolare, per il riferimento all'«oprar», cfr. XIV 64, *commento* e rimandi ivi.

Il sonetto ripresenta, in un contesto neoplatonico, l'*ascensus* dell'amato-Sole (ampiamente trattato nelle stanze del componimento XIV, cfr. ivi), la cui anima è già considerata come parte della sfera divina. Esiste in questo testo un collegamento con il sonetto che precede, come si può notare in conclusione, in cui una sorta di 'contro canto' divino, questa volta affidato ai cori celesti, risponde a distanza al canto delle ninfe del Serchio (XXXIV 1-4). Già in B il trittico di cui il sonetto fa parte (XXXIV-XXXV-XXXVI) era di fatto costruito; l'unica differenza introdotta da quest'ultima edizione è lo spostamento in avanti della stanza XXXVI, prima collocata tra il presente sonetto e il precedente. Il collegamento tra questi ultimi due sonetti permane, nonostante questa inversione, e sembra fondarsi essenzialmente su un percorso che alla «fama» (v. 2) e all'«Eternità» (v. 10) affianca, nella stanza che segue, la vittoria sul «Tempo» e la «Morte», ricreando così un contesto tematico vicino ai *Triumpi* petrarcheschi. I toni sono interamente incentrati sull'idea dell'altezza e della luminosità, i quali fanno da cornice alla celebrazione del trionfo dell'Eternità di cui l'anima dell'amato è protagonista.

- 4 Per gli ampî, alteri, e spazîosi giri
del Ciel su l'ali della fama alzata,
vassen oggi il mio Sol chiaro e lodato,
dovunque la sua bella anima aspiro.
- 8 E mentre l'opre a' suoi santi desiri
agguaglia, e 'l suo bel nome alto e pregiato,
gli apre del sacro ed immortale stato
la gloria, il tempio u' vuol ch'ei viva e spiro.
- 11 Ivi di stelle risplendenti e chiare
a lui l'Eternità degna corona
tesse, per darli sempiterni onori;
- 14 l'alme del Ciel gioconde ivi cantare
s'odono il nome suo, ch'alto risuona
fin dove illustra il sol co' suo' splendori.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima derivativa tra i vv. 4 e 8.

1 alteri, e spaziosi: ed alti e luminosi:

4 bella: bell'

1-8. *Per ... spiro*: 'Il mio Sole, chiaro e lodato, se ne va oggi per gli ampi, alti e larghi giri [del cielo], sollevato dalle ali della fama, ovunque la sua bella anima desideri [giungere]. E

mentre eguaglia le sue opere e il suo nome alto e valoroso ai suoi desideri santi, la gloria gli apre il tempio dell'esistenza sacra e immortale dove [essa] vuole che viva e spiri'.

1. *Per ... giri*: cfr. XI 27 «là 've con ampi giri altera spazia».

2-4. *ali ... aspiri*: la tradizionale immagine della Fama come divinità alata si sovrappone a quella neoplatonica delle 'ali' dell'intelletto, le quali consentono la risalita al Sommo Bene; il verbo 'aspirare' comunica quindi il desiderio di ascesi dell'anima dell'amato. Per la rima *giri:aspiri* cfr. LXX 12-14: «ch'io prego poi che 'l bel dove che aspiri / sempre mai lieto ti si mostri, e quelle / luci dond'ardi a te rivolghi e giri».

5-6. *E mentre ... pregiato*: l'*enjambement* di «agguaglia», in iperbato, e l'inciso che segue, anticipano la complessità sintattica dei versi che seguono. L'espressione «'l suo bel nome» è ripetuta, con lieve variazione, al v. 13 (cfr. anche XXXIV 7), e, in un contesto analogo, legato all'immortalità e alla gloria, nella *variatio* «nome altero», si ha anche in XIV 143.

7-8. *gli apre ... spiri*: il punto focale del sonetto, quello in cui si esplicita la nuova sede dell'amato, risulta costruito su un tessuto sintattico particolarmente complesso, in cui predomina la figura della sinchisi, conclusa da una nuova epifrasi del verbo, con *enjambement*, al v. 11, analogamente a quanto accade con «agguaglia», in *rejet* al v. 6, tanto da far sì che si crei un parallelismo sintattico tra i vv. 7-8 e i vv. 5-6. Il verbo «spiri», in rima derivativa con «aspiri» (cv. 4), pur essendo formalmente attestato nella medesima dittologia nella lirica d'amore (cfr. *RVF* CCLXXXVI 4 «et viva, et senta, et vada, et ami, et spiri»; T. Tasso, *Rime* XXXII 12: «Or come esser potrà ch'io viva e spiri»), sembra richiamare un'ulteriore accezione, ovvero quella con cui si designa la forza incorporea che imprime il movimento ai corpi celesti (cfr. *Par.* II 127-129 «Lo moto e la virtù d'i santi giri, / come dal fabbro l'arte del martello, / da' beati motori convien che spiri»); analoga declinazione teologica del verbo si ha in LXIX 3 e 9 (cfr. *commento*). A questo significato, anche per il riferimento iniziale ai «giri», potrebbe quindi sovrapporsi quello del potere di emanare virtù dai cieli superiori (Siebzhner-Vivanti 1954: 554), lì dove l'amato ha sede, verso la terra. L'idea del flusso vitale che spira dalla divinità ha inoltre una radice scritturale, cfr. *Gn* 2, 7: «Formavit igitur Dominus Deus nomen de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae». La metafora del «tempio», qui al v. 8, struttura l'intero sonetto IV (cfr. l'*introduzione* al testo). Il riferimento all'immortalità (v. 7) ritorna, in un'espressione concettualmente analoga, in XXXVI 4; si veda inoltre la stanza di XIV 137-144, in cui la gloria e l'immortalità sono partimenti connesse al «nome» (XIV 143), definito «altero».

8. *u*: 'dove', cfr. Petrarca, *Tr. Mortis* I 82, «U' sono or le ricchezze? U' son gli honori?».

9-14. *Ivi ... splendori*: 'Lì l'Eternità tesse per lui una degna corona di stelle splendenti e luminose per dargli onori perpetui; lì le anime gioconde del Cielo odono cantare il suo nome, che risuona alto, fin dove il sole riesce a diffondere la luce con i suoi raggi'.

9-11. *Ivi ... onori*: la costruzione sintattica di questa prima terzina continua sul registro della complessità, con l'epifrasi del verbo «tesse» (v. 11). Il concetto-chiave dell'eternità è enfatizzato dalla prosopopea e dalla ripetizione («Eternità [...] sempiterni»); cfr. B. Tasso, *Rime* V, LXXIX 1-4 («Questa che breve e piana ancor vi resta / Via per toccar quell'onorata meta / Ove l'Eternità ridente e lieta / Stassi per porvi ampia corona in testa»).

12-14. *l'alme ... splendori*: un'altra sinchisi occupa i vv. 12-13, con epifrasi del verbo in *rejet* al v. 12, così come notato per i vv. 5-6 e 10-11. La chiusura sintetizza gli elementi dell'altezza e della luminosità, presenti fin dalla prima quartina. Il contesto del canto, come nel sonetto XXXIV (cfr. *commento* ai vv. 1-8), è enfatizzato dall'allitterazione della sibilante ai vv. 13 e 14 (secondo emistichio). Per la rima *onori:splendori* (vv. 11-14) cfr. anche LXXIX 12-14.

Questo componimento, come il successivo, è costituito da una stanza (per l'uso da parte dell'autrice di questa forma metrica cfr. anche l'*introduzione* a XIV). Nella prima edizione esso si collocava in una posizione più 'alta', in quanto rappresentava il numero LXIX della raccolta, mentre nell'edizione B era inserito tra gli attuali sonetti XXXIV e XXXV (cfr. *introduzione* a XXXV). Tra gli interventi revisionali rispetto ad A e B (cfr. *apparato*), degna di nota è la sostituzione di «Fortuna» (v. 4) con «Morte», la quale muta radicalmente l'impianto tematico del testo, in quanto alla coppia «Fortuna-sorte» (vv. 4-5) si sostituisce ora la ripetizione «morte [...] Morte» (vv. 1 e 4). Rispetto alla *dispositio* di quest'ultima edizione, la stanza si colloca infatti non solo immediatamente dopo il sonetto XXXV, in cui, come si è visto, si celebra una sorta di trionfo dell'Eternità (cfr. *introduzione* ivi), ma anche in prossimità della fine della prima parte del canzoniere, in cui rientra il sonetto XXXIX, incentrato sul venticinquesimo anniversario della morte dell'amato. Nell'economia di questa raccolta, la stanza può quindi essere considerata come prefiguratrice del 'presentimento' della morte dell'amato, cui si oppone la speranza, qui declinata in un'accezione vicina a quella della virtù teologale. L'inatteso apparire del sole, nell'*explicit*, ne simboleggia appunto la vittoria sul tempo, oltre che sulla morte stessa.

8 Sempre sperar si deve anzi la morte
 che possa tornar lieto ogni suo giorno,
 però ch'un valoroso animo e forte
 rende al Tempo ed a Morte oltraggio e scorno,
 né teme il grave duol che la sua sorte
 gli fa sentir per lungo, agro soggiorno;
 ond'avien poi, quando lo spera meno,
 che vede il sol più chiaro e 'l ciel sereno.

Schema metrico: stanza, ottava di endecasillabi con schema ABABABCC. Rima inclusiva tra i vv. 2 e 6.

2 possa tornar: tornar possa B

4 ed a Morte: e Fortuna AB

6 agro: atro A

1-8. *Sempre ... sereno*: 'Sempre si deve sperare prima della morte che egli possa tornare lieto ogni suo giorno, poiché un animo valoroso oltraggia e offende il tempo e la morte e non teme neppure il dolore che la sua sorte gli fa sentire per un tempo lungo e amaro; ma avviene, poi, che quando lo si spera meno, si veda il sole più luminoso e il cielo sereno'.

1. *Sempre ... morte*: il «si» impersonale alluderebbe alla poetessa con il significato di sottolineare l'idea dell'attesa e della speranza durante tutta l'esistenza, perduranti fino alla

morte, appunto. Significativa è in tal senso la coppia allitterante «Sempre sperar», la quale richiama a distanza «spera» al v. 7.

3. *però ch' ... forte*: 'però che' ha valore causale, come in molti altri punti del canzoniere, cfr. XL 4, LXV 19 e 21; da notare l'epifrasi, con valore enfatico, dell'aggettivo «forte».

4. *rende ... oltraggio e scorno*: clausola presente in A LXIII 14 («che rende a' pensier bassi oltraggio e scorno»). Per un'analogia dittologia e la rima *scorno:giorno* si veda XIII 10-14. Il lemma «Morte» (v. 4) appare in C come variante del precedente «Fortuna» (cfr. *introduzione*). Il concetto è analogo a XXXV 7-8, e, in generale, risulta sviluppato nella sirma dello stesso sonetto.

6. *lungo ... soggiorno*: con valore temporale, 'per lungo tempo', come in Boccaccio, *Amorosa visione*, XLIV 68: «e spaventommi per lungo soggiorno». A questo significato si associa probabilmente l'allusione all'aldilà, come in *RVF* CCLI 12: «Se per salir a l'eterno soggiorno». Va segnalata la sostituzione dell'aggettivo «atro», presente in A (cfr. *apparato*) e attestato nella tradizione (A. Dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio* XII 908: «L'alme Lapite al basso atro soggiorno»; B. Tasso, *Rime* II, XXXIX 44: «Tormi a questo odioso atro soggiorno») con il più insolito «agro», ovvero 'amaro', e dunque 'spiacevole'.

7-8. *ond'avien ... sereno*: il pronome «lo» è da ricollegarsi allo stesso soggetto del «si» impersonale del v. 1, avente come soggetto la poetessa. Da collante funge il riferimento alla speranza («spera», v. 7) che appunto crea un *pendant* con l'*incipit* della stanza.

Nell'edizione B questa seconda stanza seguiva direttamente il sonetto XXXV. Lo spostamento in avanti di quest'ultima raccolta si spiega forse con la ricerca di una omogeneità metrica con la stanza precedente (analogo è il caso dei madrigali XX-XXI, tra loro raggruppati). Il tema è quello del ritorno dell'amato, che si pone in linea con la chiusura di XXXVI, ma che ora trova uno sviluppo lungo l'intero testo, dove gli effetti benefici che lo stesso produce nell'animo della poetessa sono posti in risalto mediante il loro riflettersi sugli elementi naturali. Riaffiora quindi il ricordo di Virgilio bucolico (*Ecl.* VII 55: «omnia nunc rident») a sua volta presente nella sestina 'primaverile' del Petrarca (*RVF* CCXXXIX cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1094), da cui la poetessa replica gran parte della strofa 31-36, a partire dalla ripresa letterale dell'attacco. Significativo è inoltre il riferimento al canto, *leit motiv* di molti sonetti che precedono questa stanza (cfr. *introduzione* e *commento* a XXXIV 1-8 e XXXV 12). Dopo il Serchio (XXXIV), il paesaggio (XXXIV-XXXVII) e le anime beate (XXXV) anche la poetessa ora si unisce al paesaggio circostante nell'intonare canti di lode per l'amato.

8 Ridon or per le piagge erbette e fiori,
 s'allegra il cielo e l'aure fresche intorno
 spargon mille soavi e grati odori,
 ché 'l mio bel Sol n'ha riportato il giorno
 co' suoi chiari divini, almi splendori
 che fan d'alte bellezze il mondo adorno,
 e me lieta cantar con dolci e chiare
 voci l'alta virtù sua singolare.

Schema metrico: stanza, ottava di endecasillabi con schema ABABABCC. Rima ricca tra i vv. 3 e 5.

6 alte: alme

1-8. *Ridon ... singolare*: 'Ora per i prati erbette e fiori ridono, il cielo si rallegra e le aure fresche spargono mille odori piacevoli e soavi, perché il mio bel Sole ha riportato con sé il giorno con i suoi splendori chiari, divini e nobili, che adornano il mondo di elevate bellezze e mi [fanno] cantare con voci dolci e chiare la sua grande e singolare virtù'.

1-3. *Ridon ... odori*: il v. 1 è ripreso *in toto* da *RVF* CCXXXIX 31; per il riferimento al cielo nel contesto primaverile cfr. *RVF* CCCX 5: «Ridono i prati, e 'l ciel si rasserenà» (cfr. inoltre R. Nannini, *Rime* XXXIX 5-6: «Benigna allora a noi l'aura ritorna, / Da le tenere piante i grati odori» e T. Tasso, *Rime* MDCLXXIV 1-3: «Liete piagge beate, / verdi erbe e fior novelli, / che grati odori al ciel sempre spirate». Si consideri infine la somiglianza dei

versi con l'attacco di LXXX 1-2: «Mentre l'aura celeste i grati odori / spargea del suo bel lauro eletto, intorno»).

4. *n'ha*: 'ha riportato con sé, insieme alla sua presenza'; analogo uso del pronome in A XLIII 14: «quello che n'ha portati i pensier miei?».

5. *co' ... splendori*: cfr. I 7: «poiché co' suoi divini, almi splendori».

6-8 *che ... singolare*: lo stesso sintagma, in identica posizione *enjambante*, è in XLIII 9-10: «Spirto gentil, che con sì dolci e chiare / voci cantasti i nostri eterni onori». Per gli aggettivi cfr. V. Colonna, *RAD* XXXIII 5: «con chiare voci e con purgato inchiostro» e G. Guidicioni, *Rime* XIX 14: «voci del nome suo sian dolci e chiare?». Per la perifrasi relativa alla virtù, in genere riferita al campo militare, al .v 8, cfr. G. Giraldi Cinzio, *Ercole* II xxxiv 7-8: «per singular virtù sua meritasse, / ch'arma di pregio tal gli si donasse» e A. Grazzini, *Canto de' cavalieri erranti* 43-45: «e se per singolare / sua virtù vince e resta in su l'arcione, / arà la dama, o rimarrà prigionero». La lode incentrata sulle virtù marziali si confà a un *cliché* frequente nella lirica femminile, a partire da Vittoria Colonna, cfr. Borsetto (1983) e Sapegno (2003).

Il sonetto compare nel canzoniere a partire da quest'ultima edizione. All'interno del contesto del 'libro', occupa la terzultima posizione rispetto alla fine della prima parte delle rime e si distacca per un ulteriore sviluppo del tema dell'eternità, che, apparso già più latamente nel sonetto XXXV, diviene ora esplicito e insistito, nonché rideclinato nell'ottica di una più chiara idea di risalita al Sommo Bene. L'eccezionalità di questo aspetto emerge da un raffronto con la 'direzione' di quello che è il processo variantistico dei canzonieri, in cui l'originario lemma 'eterno' viene rimosso a favore di termini più generici o legati all'encomio (cfr. I 3; IV 3; XIV 9, 51, 62; XXII 27; XXXIII 13 e *commento*). Questo fenomeno non si dà nel testo in questione, così come in XXXV, in cui il riferimento alla gloria eterna occupa l'intera sirma. In corrispondenza con quanto notato per la nona stanza di XIV (65-72, cfr. *commento*), in cui l'aggettivo «eterno» non viene eccezionalmente cassato probabilmente perché riferito a Dio, anche in questo caso la possibilità sembra essere quella di una permanenza dell'aggettivo suffragata dal contesto chiaramente 'divino'. Ciò che si verifica è infatti una progressiva sovrapposizione tra l'amato e Dio, come di fatto accadeva già nel modello colonniano (Bassanese 2007), culminante in una 'fusione' tra le due figure che fa qui del primo il 'sole ardente di Dio' (v. 8). La prospettiva della lode colloca quindi l'amato in una dimensione trascendente, anche alla luce del sistema macrotestuale: il sonetto precede infatti quello di 'anniversario' della morte (XXXIX) e si colloca in chiusura della prima parte del canzoniere. Il distacco dalla prospettiva terrena pare quindi, a questa altezza del canzoniere, più netto e definito: la gloria cui si allude è ormai 'eterna', non legata all'effimero successo mondano, come ancora il «bel nome» poteva dare ad intendere in XIV 143 e XXXV 3 e 6 (cfr. *commento* ivi); l'amato è ora una guida, al pari della Laura petrarchesca defunta (Santagata 1992: 247 e sgg.), e manterrà questa funzione anche nella seconda parte delle rime. All'approssimarsi della morte fa quindi da controcanto anche l'avvicinamento a un'immortalità dello spirito (cfr. XXXV 7; XXXVI 4), all'«eterno», lemma che appunto può finalmente entrare a pieno titolo nel campo della preferibilità, per via della prospettiva trascendente in cui si inserisce. Accantonato, con la morte del corpo, l'amore terreno, ultimo e unico fine è ora Dio, di cui l'amato-guida è tramite.

- 4 Mentre le luci desiose e intente
a voi rivolgo, in cui tanto s'interna
quella vera virtù, ch'alla superna
sede vi guida gloriosamente,
- 8 d'un tale ardor s'accende allor la mente,
che 'l vulgo oblia, e solo a gloria eterna
aspira, acciò che 'l bello e 'l buon discerna
ch'è in voi, chiaro di Dio bel Sole ardente.
- 11 E così dietro all'orma alta e gentile
vostra seguò 'l camin, ma col pensiero,
ché con l'oprar saria tropp'alta impresa.

Poiché sol dal bel vostro unico stile,
del ver m'è môstro il dritto, alto sentiero,
non temo più di Morte iniqua offesa.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 4 e 5; rime ricche ai vv. 2, 6; 9, 12; 10, 13.

1-8. *Mentre ... ardente*: 'Mentre rivolgo i miei occhi desiderosi e assorti verso di voi, dove quella virtù vera penetra tanto da guidarvi gloriosamente verso la sede suprema, la mente si accende di un ardore tale che dimentica il volgo e aspira soltanto alla gloria eterna, affinché distingua il bello e il buono che è in voi, bello e chiaro Sole ardente di Dio'.

2. *s'interna*: è 'contenuta', secondo Bianchi (2003: 79), o anche, leggibile nel suo divenire, come 'si addentra', 'penetra'.

1-4. *Mentre ... gloriosamente*: per l'avverbio di attacco e la rima cfr. XXXII 1. Per la coppia di aggettivi riferiti agli occhi, cfr. G. Guidiccioni, *Rime* XCII 5: «e solean gli occhi desiosi, intenti». L'intera quartina è enfattizzata da giochi allitterativi (a voi rivolgo [...] vera virtù [...] vi guida gloriosamente), alcuni includenti le parole-rima (*intente:tanto s'interna*), altri franti da *enjambement* (superna/sede), o in identica posizione di verso, tanto da creare dei parallelismi fonici a distanza (*desiose/gloriosamente*); per «s'interna» cfr. XII 7 e *commento*. La «superna sede», definizione del Paradiso in contesto neoplatonico, è già in V. Colonna, *RS* LXXII 1-4: «Quando nel cor da la superna sede / giunge il raggio divin, prima l'invoglia / a lasciar la bramosa indegna voglia / di faticar per vil breve mercede».

5-8. *d'un ... ardente*: l'intero v. 5 è costruito sul gioco allitterante delle dentali e delle nasali; la lode sembra subire un innalzamento e acquisire una maestosità crescente grazie all'*enjambement* ai vv. 6-7, con *retardatio* del verbo («a gloria eterna / aspira»), e all'anastrofe e all'iperbato del v. 8 (rispettivamente, «ch'è in voi» e «chiaro di Dio bel Sole ardente», corsivo aggiunto). Da notare, al v. 6, è inoltre la ripetizione in poliptoto di «gloria» (cfr. v. 4), che a sua volta richiama XXXV 8 (cfr. *commento* e rimandi ivi). Il «vulgo» dimenticato a favore della gloria eterna diviene qui cifra del *contemptus mundi*, a favore dell'elevazione al Sommo Bene, di cui è appunto traccia il discernimento della verità («il bello e 'l buon discerna», v. 7) dalle false lusinghe del mondo. Per il v. 7 cfr. XIV 102 (e, per la quartina, l'introduzione all'intera stanza di XIV 97-104).

9-14. *E ... offesa*: 'E così seguo il cammino [tracciato dalla] vostra orma alta e gentile, ma [solo] con il pensiero, perché con l'opera sarebbe impresa troppo ardua. Dal momento che solo dal vostro unico e bello stile [esempio] mi viene mostrato il cammino retto e alto della verità, non temo più l'inguisto oltraggio della morte'.

9-11. *E ... impresa*: il riferimento a pensiero e opera, entrambe votate all'amato, è in A IX 7 «Dolce mia cara ed onorata spoglia, / a voi rivolgo i miei pensieri e l'opre»; la prospettiva ora muta nel senso di un'impossibilità di eguagliare o raggiungere l'amato divinizzato, tanto da indurre a un ripiegamento sul solo pensiero. Per il riferimento all'«orma» (ripresa concettuale di XXII 49), cfr. il *commento* ai vv. 12-14.

10. *seguo*: 'proseguo' (Bianchi 2003: 79), ma forse, più semplicemente, 'seguo' (nel senso di 'ripeto il medesimo percorso dell'amato').

11. *oprar*: cfr. XIV 64, *commento* e rimandi ivi.

12-14. *Poiché ... offesa*: un concetto simile a quello espresso al v. 12, riferito a Dio, di cui in questo caso il 'Sole' amato si configura come *analogon*, è in CS: «Resta solo che noi ci disponiamo di seguirlo con animo generoso et invitto, et arditamente prendiamo il camino verso il Cielo perché, essendo egli ottima guida, ce lo dimostra fidatamente affinché con lui viviamo là su eternamente; e se per sorte deviamo dal *vero e dritto sentiero*, egli promette di fermar sopra di noi i suoi santi occhi acciò che, illuminati dal suo divino splendore, ritorniamo di nuovo e presto nella buona strada» (*Opere*: 381, il corsivo è aggiunto). Ancora da notare l'allitterazione *môstro-temo-Morte* (vv. 13-14). La perifrasi «bel vostro unico» (v. 12) è formata, in base a un artificio frequente, con l'iperbato dell'aggettivo possessivo in presenza di una coppia di aggettivi qualificativi. Il cammino di perfezione che la poetessa si propone di compiere, sulla scorta del percorso dell'amato, è metaforizzato da molteplici riferimenti alla sfera semantica del 'camminare' (cfr. «orma», v. 9; «camin», v. 10; «sentiero», v. 13) ed è memore di notevoli *exempla* testuali petrarcheschi (cfr. almeno *RVF CCCVI 1-2* «Quel sol che mi mostrava il camin destro / di gire al ciel con gloriosi passi», in collegamento, ai vv. 12-14, con le sacre *vestigia pedis*, «Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi / tutti rivolti a la superna strada / veggio, lunge da' laghi averni et stigi»). Un sonetto di Gaspara Stampa (CCLXXI 1-11: «Voi, ch'a le muse ed al signor di Delo / caro più ch'altri, quasi unico mostro, / la via d'andar a lor m'avete mostro, / pensier cangiati innanzi tempo e pelo; / e, di Morte schernendo il crudo telo, / chiaro poggiate a quel celeste chiostro, / ov'io con voi d'alzarmi indarno giostro, / ché pur m'atterra il peso grave e 'l gelo; / fate col vostro stil palese e note / le vostre lode a tutto 'l mondo e 'l saggio / senno e valor, ch'ogn'altro par ch'adombre») condensa inoltre il tema del 'cammino' con la lode dello «stil» e della vittoria sulla morte, tutti elementi che ritroviamo in questo sonetto matrainiano. Sul tema si veda ancora XXX 10-11.

12. *stile*: il termine equivale qui a 'costume', 'comportamento' (cfr. anche Bianchi 2003: 79), in questo caso esemplare. Connotazione analoga, ma in negativo, in XIV 96.

13. *môstro*: forma contratta del participio (cfr. anche XLIII 14).

14. *non ... offesa*: iperbato del complemento di specificazione, il quale fa sì che «Morte» occupi la posizione centrale del verso. Abbiamo, al livello concettuale, un richiamo a distanza del 'trionfo sulla morte' dell'amato della stanza XXXVI (cfr. v. 4).

Il sonetto, di natura memoriale, apparve per la prima volta nella seconda edizione a stampa (dove era l'ultimo della prima parte, mentre ora risulta penultimo per via dell'inserimento del sonetto XL), a segnare l'anniversario della morte dell'amato, avvenuta prima della pubblicazione del primo canzoniere (1555). In B, dove occupava la posizione XXVIII, era in una posizione di contiguità con i precedenti (cfr. *Tavole sinottiche*), così come in quest'ultima edizione, seppure con dei piccoli spostamenti. La morte del corpo, così come tematizza il sonetto, è il punto più alto della trasfigurazione dell'amore, che si conferma definitivamente come sprone alla virtù (cfr. *introduzione* a XXXVIII, in cui tale aspetto trova un primo sviluppo). Si instaura ora un gioco di richiami al divino e all'umano dell'amante e dell'amata che congiunge le due sfere in una continuità e un contatto prima solo accennati e sfiorati e ora resi possibili dal sopraggiungere della morte. Si tenga conto, in tal senso, anche del valore 'anticipatorio' dei vari riferimenti alla morte e all'eternità dei componimenti precedenti (XXXV-XXXVIII), ora riconfermati nella rima *eterna:sempiterna* (vv. 10-14) e al volto dell'amato, 'specchio' della luce divina già in XXXVIII 8 (cfr. l'*introduzione* al testo) e ora compiutamente divinizzato (v. 8).

- 4 Già il ventesimo quinto anno rivolto
 ha 'l Ciel, da poi che l'onorato affetto
 fu per virtù d'Amor legato e stretto
 nel bel nodo che mai non sarà sciolto.
- 8 E già venticinque anni ha che m'ha tolto
 di rivedere il bel sembiante eletto,
 ma non poteo già mai far che interdetto
 mi fusse contemplare il divin volto,
- 11 qual con scarpello Amor di virtù impresse
 sì forte nell'umana e nell'eterna
 parte, che non fia mai per tempo estinto.
- 14 Così l'alto Motor del Ciel permesse
 ch'un parlar breve, sol d'onestà cinto,
 cagion fusse a grand'opra e sempiterna.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CED. Rima inclusiva tra i vv. 1 e 8; rima derivativa tra i vv. 10 e 14.

3 e stretto: stretto

4 sarà: sarà

1-5: *Già ... tolto*: il verbo 'rivolgere' (cfr. LXXVI 6 e *commento*), relativo allo scorrere del tempo (in accordo con il sistema 'planetario' disegnato dal canzoniere), assente in Petrarca, si ritrova in Dante (*Rime, son. Perch'io non truovo chi meco ragioni* 12: «Ah, messer Cin, come 'l tempo è rivolto»). Si confronti inoltre G. De' Conti, *Rime* LXXXIX 1-2: «Tutto il quarto anno il cielo ha già rivolto / Et già del quinto scalda il mezzo Apollo», in cui compare in anadiplosi l'avverbio «già», nel testo matrainiano originante invece un'anafora (con «e già» del v. 5). Per le parole-rima [ri]volto:sciolto:tolto e il riferimento al 'nodo' d'Amore che la morte ha appunto 'sciolto', cfr. *RVF* CCLXXXIII 1-5. Il riferimento al *topos* del 'nodo' amoroso, di cui la ripetizione «legato e stretto» enfatizza la forza e la durezza (tema frequente in V. Colonna, per cui cfr. *RA* XLV 6: «il nodo è stretto ancor com'io l'avolsi»), è, tra i vari casi, posto in apertura del canzoniere, nella sezione dell'innamoramento, cfr. III e note ivi. Si veda, inoltre, per il riferimento alla indissolubilità del legame, XLI 13.

5. *E ... tolto*: verso che crea un parallelo, anche per l'anafora di «già», rincarata dalla congiunzione, con il v. 1 (cfr. *commento* ivi) e con la prima quartina (analoga struttura in LX 1-5). La commemorazione degli anni di assenza dell'amato riceve ulteriore enfasi dall'*enjambement* col verso successivo («m'ha tolto / di rivedere»).

7. *poteo*: 'poterono', forma contratta, tronca, con aggiunta della -o eufonica finale.

6-11. *di rivedere ... estinto*: per la rima *eletto:interdetto* cfr. G. Giraldo Cinzio, *Le fiamme* CCXLIX 6-7: «l'alto vostro valore, e ch'è interdetto / non pure al mio, ma ad ogni stile eletto»; una particolare realizzazione della metafora di Amore 'scultore' e dello scalpello come strumento di 'creazione' dell'immagine dell'amata nel cuore dell'amante è in M. Venier, *Canzoni e sonetti* XXVII 9-10: «Un fervente pensier xe stà el scalpello, / Amor el mistro, e 'l sasso è stà el mio cuor». La forma «scarpello», resa popolare del lemma, con rotacismo della liquida, si ha, ancora in un contesto simbolico e in collegamento al tema amoroso, in T. Tasso, *Intrichi d'amore*, Atto III, scena 10: «Amor me l'imprese nell'animo, che né lima d'altrui persuasioni, né scarpello di maldicenza me lo scancellaranno mai dal cuore» (cfr. Malato, *commento* a Tasso 1976: 149). Si noti l'allitterazione della sibilante in «imprese / sì».

8. *divin volto*: il sintagma (cfr. l'*analogon* in XXXI 12), congiuntamente a «impresso» (cfr. «imprese», al v. 9), figura in G. Stampa, *Rime* XII 1-4: «Deh, perché così tardo gli occhi apersi / nel divin, non umano amato volto, / ond'io scorgo, mirando, impresso e scolto / un mar d'alti miracoli e diversi?».

10-11. *sì ... eterna*: lo «scarpello [...] di virtù» di Amore ha scolpito l'immagine amata nella parte mortale e in quella eterna dell'amante, ovvero nel corpo e nell'anima (si confronti, per il v. 10, ma con riferimento all'amato, XII 2), tanto da renderne eterno il ricordo. Concettualmente, molto vicino a questo passo risulta Bernardino Rota, autore di un canzoniere interamente 'in morte' in cui si dedica particolare spazio al motivo della 'tomba interiore', per cui si veda il sonetto CLVIII 1-4: «Questo cor, questa mente e questo petto / sia 'l tuo sepolchro, e non la tomba, o 'l sasso / ch'i' t'apparecchio qui, doglioso e lasso: / non si deve a te, donna, altro ricetta».

12-14. *Così ... sempiterna*: il riferimento è a Dio quale 'motore' dell'universo, di ascendenza dantesca (*Purg.* XXV 70). Cfr. inoltre F. Beccuti, *Rime* I, LXXXVII 1-4: «Donna, di cui nel viso i gigli e l'ostro / mostran ch'è di sue grazie a voi cortese / l'alto del ciel motor, che a farvi intese / di beltà, di vaghezza inclito mostro».

14. *sempiterna*: l'attributo finale è posto in rilievo dall'epifrasi, a conferma della centralità del concetto di 'eternità' in collegamento con la morte dell'amato in questo componimen-

Lettere e Rime

to, nei precedenti (XXXV 10-11; XXXVIII 6) e nel successivo, l'ultimo della prima sezione, in cui lo stesso aggettivo figura in analoga posizione di chiusura, al v. 14.

In questo sonetto, presente solo in quest'ultima edizione, si prolungano e si approfondiscono la riflessione sul tempo e l'esaltazione della vittoria che la memoria può avere su di esso. Amore, prima scultore dell'immagine dell'amato, è ora raffigurato in una nuova veste personificata e metaforica. È colui che ha 'piantato' nel cuore della poetessa un seme da cui ha avuto origine una pianta che ora, divenuta tutt'uno con la stessa, è segno di un ricordo inestirpabile, al pari dell'edera. La fonte d'ispirazione è senz'altro *R/VF* CCCXVIII. La poetessa vi affida, nella sua rilettura, una promessa solenne, quella di un voto di strenua conservazione e sopravvivenza della memoria dell'amato. Il discorso 'aperto' dal sonetto petrarchesco è quindi 'continuato' *in absentia* a partire dal motivo delle radici fisse nel cuore che l'amante si impegna a preservare. La fonte di ispirazione per questa *variatio* andrà molto probabilmente rintracciata nel sonetto Varchiano (*Rime* I, CCCIV) a sua volta memore del modello petrarchesco: «Né loco alcun fia mai, né verrà tempo, / Che mi smuova dal cor, non dico sterpe, / Quella casta, onorata e sacra sterpe / Ch'Amor dentro piantovvi, ha già gran tempo: / Anzi quanto io di di in di più m'attempo, / Qual salubre venen d'amico serpe, / Che per le vene dolcemente serpe, / Tanto cresce l'ardor di tempo in tempo. / E mi nutrica sì soave, ch'io / O per natura o per usanza schivo / Ogn'altro cibo, e sia qual vuol, disdegno. / E se la possa agguagliarà 'l disio, / Quando 'l corpo sarà di spinto privo, / Tutto 'l mondo saprà, qual m'arse legno». Nel testo matrainiano, all'idea del legame metaforizzato dall'edera e dal serpente che si inerpicano e si avvolgono inestricabilmente alle piante, si affianca, sul binario formale e lessicale (come nel sonetto dei *Fragmenta*), la ripresa delle parole-rima *sterpe:serpe* in cui «sterpe» ricorre, come nel modello, in rima equivoca, e così anche nel sonetto varchiano. La pianta, cifra del lauro poetico, come nel modello, non dissotterra le sue radici (cfr. *R/VF* CCCXVIII 9-13: «Quel vivo lauro ove solean far nido / li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti, / che de' bei rami mai non mossen fronda, / al ciel translato, in quel suo albergo fido / lasciò radici [...]»). Per una sintesi sulle varie interpretazioni cfr. Santagata, *commento* a Petrarca 1996b: 1211 e Daniele 1983: 47), ma rimane fissa nel cuore dell'amante ed è occasione di un «grido», ovvero un canto, «sempiterno» (v. 14).

- 4 Tempo non moverà, non che mai sterpe
dal cor mio le radici ampie e profonde
della pianta ch'Amor piantovvi, o donde
cresce più sempre l'onorata sterpe.
- 8 Però che come a tronco edera serpe,
e il buon vigor che dentro a lor s'asconde
per le vene s'allarga e si difonde
qual salubre velen d'amica serpe,
- 11 fra i bei rami gentil di questa pianta,
che produce d'onor sempremai frutto,
hanno gli alti pensier miei fatto nido.

E se Parca crudele il fil non schianta

14 anzi tempo, da lor fi' al Ciel condotto
 il nome suo, con sempiterno grido.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rime equivoche tra i vv. 1, 4; 5, 8. Rime ricche ai vv. 2, 7 e 9, 12.

1-4. *Tempo ... sterpe*: 'Il tempo non smuoverà, né sradicherà mai dal mio cuore – o dal luogo in cui cresce la pianta adorata – le radici grandi e profonde della pianta che Amore [vi] piantò.' Il riferimento al tempo dell'*incipit* è già in Varchi (CCCIV 1: «Né loco alcun fia mai né verrà tempo»), dove è ripetuto anche in chiusura di quartina (ivi, 4: «Ch'Amor dentro piantovvi, ha già gran tempo») e costituisce un *leit motiv* dell'intero testo (cfr. *introduzione* al sonetto). Da notare è la ripresa letterale di «Amor piantovvi» dallo stesso verso e anche l'uso di «moverà» (v. 1) come *analogon* di «smuova» (v. 2) usato dal Varchi. Il lemma «sterpe», in rima equivoca (vv. 1-4), come nel testo varchiano e in quello petrarchesco, indica, nelle rispettive occorrenze, tanto il relativo verbo (per cui 'sradicherà'), quanto il sostantivo collegato (per cui «sterpe» indicherebbe il piede dell'albero qui metaforizzato). Il verbo 'muovere' (v. 1) è posto ad indicare, nella tradizione, il fattore di crescita delle piante, come in *RVF* CCXXXIX 1-2: «Là ver l'aurora, che si dolce l'aura / al tempo novo suol muovere i fiori», ma in questo caso equivale a «smuoverà» (come nell'accezione dello stesso *RVF* CCCXVIII 11: «che de' bei rami mai non mossen fronda»). Esso enfatizza, insieme al successivo «sterpe», con cui crea ora una dittologia sinonimica, la minaccia dello sradicamento della pianta simbolica dal cuore dell'amante.

2. *dal cor mio*: variante di *RVF* CCCXVIII 12-13«[...] in quel suo albergo fido / lasciò radici [...]», dove «albergo» è appunto il cuore dell'amante (Ponchirolì, *commento* a Petrarca 1968: 392), ma si veda anche *RVF* CCLV 10, «[...] che nel cor radice m'anno» (cfr. Santagata, *commento* a Petrarca 1996b: 1212).

5-14. *Però ... grido*: 'E quindi, allo stesso modo in cui l'edera si avvolge al tronco e il buon nutrimento che si nasconde al suo interno si diffonde per le vene come veleno salubre di serpente amico, anche i miei pensieri alti hanno costruito il loro nido fra i bei rami gentili di questa pianta che produce sempre, come frutto, onori eterni. E se le Parche crudeli non spezzeranno prima del tempo il filo, il suo nome sarà da loro [dai miei pensieri] condotto al Cielo, con grido eterno'.

5-8. *Però ... serpe*: l'aspetto del nutrimento, così come quello della 'serpe amica', è ripreso dal sonetto varchiano, da cui è emulato quasi pedissequamente il v. 8 (vv. 5-9: «Anzi quanto io di di in di più m'attempo, / Qual salubre venen d'amico serpe, / Che per le vene dolcemente serpe, / Tanto cresce l'ardor di tempo in tempo. / E mi nutrica sì soave, ch'io / O per natura o per usanza schivo / Ogn'altro cibo, e sia qual vuol, disdegno»), cui si congiunge ora l'immagine dell'edera che si avvolge al tronco, nel segno di un legame indissolubile.

5. *serpe*: indica, come nell'accezione del sonetto dei *Fragmenta* preso a modello, lo svilupparsi verticalmente, in modo sinuoso o a spirale, dell'edera lungo il tronco. Anche in questo caso si ha una rima equivoca verbo/sostantivo, come per «sterpe», presente anche nel sonetto petrarchesco e varchiano.

11. *hanno ... nido*: cfr., oltre al modello Petrarchesco di *RVF* CCCXVIII 9-10 «Quel vivo lauro ove solean far nido / li alti pensieri [...]», L. Alamanni, *Rime, son. Ligure Pianta, in le cui belle fronde* 1-2: «Ligure Pianta, in le cui belle fronde / I miei dolci pensier s'han fatto nido».

12. *schianta*: il verbo è in genere riferito dalla tradizione allo spezzarsi violento di rami, tronchi o piante (GDLI) ed è spesso, come in questo caso, in rima con *:pianta* (cfr. A. Poliziano, *Stanze* I XXXII 1-8: «Quale el centaur per la nervosa selva / di Pelio o d'Emo va veloce in caccia / [...] / la selva trema e gli cede ogni pianta / gli arbori abbatte o sveglie o rami schianta»). In questo caso l'uso risulta interessante in quanto, seppur influenzato dal contesto 'arboreo', cui spesso si accompagna, il verbo viene a indicare precisamente lo 'spezzarsi di netto', del filo delle Parche e in tal senso sembra configurarsi come un *hapax* semantico.

13-14. *da lor ... grido*: concordanza *ad sensum* di «lor» (v. 13) con gli «alti pensier» (v. 11), appunto tradotti nel «sempiterno grido», il canto poetico in memoria dell'amato. Come in XXXIV 7, ma soprattutto XXXV 6 e 13 (cfr. *commento*), il «nome» è connesso alla sua imperitura memoria, cui forse è votata l'«opra» dell'amante (XXXIX 14), e il suo ricordo va di pari passo con la vittoria dell'eternità sulla morte e sul tempo. In questa prospettiva, nel contesto dei componimenti che chiudono la prima parte del canzoniere, non sarà casuale la chiusura con l'aggettivo «sempiterno», generatrice di un significativo *pendant* con il sonetto precedente (cfr. XXXIX 14).

Seconda parte delle rime

Il sonetto, presente anche in B, in cui occupava una posizione molto diversa, inaugura con un *planth* la seconda parte delle rime (Borsetto 1983: 198), riprendendo con evidenza il modello di *RVF* CCLXVII, il primo testo in morte di Laura (Santagata, *commento* a Petrarca 1996b: 1063). L'elenco delle 'bellezze' petrarchesche, in cui erano menzionati dei particolari fisici, tra cui il viso, lo sguardo, il portamento e il sorriso, vengono ora sostituiti da un elenco di lodi più improntate a uno sguardo d'insieme e attinente alla sfera spirituale, secondo una tendenza che sembra delinearsi fin dall'apertura delle rime (cfr. *introduzione* al sonetto III). Come nel sonetto proemiale, anche per questo punto cruciale del testo la poetessa non manca di tenere in considerazione il sonetto proemiale di Vittoria Colonna, che il contesto luttuoso consente ora di recuperare nei toni patetici (elusi invece in I, cfr. *introduzione* al testo). Fanno da guida a tale ripresa il sintagma «sagge parole» (v. 4), in cui riecheggia *RA* I 7: «per altra tromba e più sagge parole» (su cui cfr. anche Ortu 2014: 150), ma anche il gioco di rima equivoca *Sole:sole*, che crea un *fil rouge* non solo con il proemio delle *Amorose* della marchesa di Pescara, ma anche con quello di apertura di questo canzoniere, in cui i termini ricompaiono, sebbene non in rima, nei versi iniziali del testo (cfr. I 1-4 e *commento*). Condensando una serie di nuclei tematici, il sonetto fornisce il *logo* della sezione 'in morte' del canzoniere. Nella prima quartina, la perdita si configura infatti come una privazione della luce, e dunque come abbandono dell'amante tra le 'ombre' terrene, tema che sarà pervasivo nella seconda parte delle rime; nella seconda quartina l'accento è invece posto sul dato uditivo, ovvero le «sagge parole» (v. 5) dell'amato che ora non è più possibile ascoltare. Alla sirma è invece affidato un messaggio consolatorio: la morte non è solo causa di abbandono nella solitudine per la superstite, ma anche occasione per una decisa conferma dell'indissolubilità del legame con l'amato. Quest'ultimo aspetto, oltre ad anticipare un tema ricorrente della seconda sezione del canzoniere, crea al contempo una 'cerniera' tematica con i testi posti in chiusura della prima parte (cfr. XXXVIII 12-14, XIX 5-11 e l'intero XL).

4 Ohimè l'alma beltade, ohimè il mio Sole,
ohimè de gli occhi miei la luce altera,
ohimè qual m'ha lasciata innanzi sera
fra quest'ombre mortali, orride e sole!

8 Ed ohimè l'alte sue sagge parole,
quai l'anima d'udir già mai non spera
fin dopo morte, in quella ultima sfera,
là 've scorge 'l mio cor quanto si duole.

11 Ma ben che senza te, dolce mia vita
rimasta sia d'affanni e d'orror piena
ed ogni gioia abbi da me sbandita,

14 non però fia che 'l duol che a morte mena
rompa 'l bel nodo, ov'a te sempre unita
starò, mentre ch'io viva in pianto e pena.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima equivoca tra i vv. 1 e 4.

1 il: 'l

8 'l: il

11 abbi: abbia

13 ov'a: ove a

1-4. *Ohimé ... sole!*: l'anafora dell'interiezione «Ohimé» è tratta dal sonetto petrarchesco preso a modello. Per l'*aequivocatio Sole:sole*, in rima, cfr. *introduzione*. Per «innanzi sera», al v. 3, ovvero 'prematuramente', 'prima che fosse interamente compiuta', cfr. *RVF CCCII* 8: «et compie' mia giornata inanzi sera» (Dotti, *commento* a Petrarca 1996a: 800).

5. *Ed ... duole*: 'E ohimé, le sue parole sagge ed elevate che l'anima non spera mai di udire fino alla morte, in quell'ultima sfera, lì da dove [egli] vede quanto il mio cuore si addolora'. Al v. 1 va notato un artificio retorico frequente, ovvero la l'interposizione in anastrofe del possessivo tra i due aggettivi. La quartina sembra operare un brusco passaggio di soggetto: dall'«anima» della poetessa (v. 6), il soggetto passa a essere, con ellissi del pronome, l'amato (di questo avviso anche Bianchi 2003: 80 e Ortu 2014: 151) che «scorge» ovvero 'vede' il dolore della stessa dal Paradiso.

9. *Ma ... vita*: cfr. XLVIII 2, laddove è analogamente «vita» in rima con «sbandita». L'espressione racchiude in sintesi l'idea della presenza dell'amato come principio vitale (cui si collega la «luce altera», già in *RVF CCXX* 12, ovvero «alimentatrice [...] alta, oltre l'ordine naturale, nel campo semantico celeste», cfr. Bettarini *commento* a Petrarca 2005: 1026) e, conseguentemente, la sua assenza come morte interiore (cfr. «il duol che a morte mena», v. 12), smarrimento, pena e desolazione (cfr. vv. 4, 10-11, 14). Un lontano richiamo è a *RVF CLXIV* 6: «sempre m'è inanzi per mia dolce pena» e *RVF CCXL* 2: «che mi scusi appo voi, dolce mia pena», che Ortu definisce, per la *retardatio* di «pena» nella chiusa, al v. 14, «una citazione implicita di grande valore letterario piuttosto che una ingenua concessione sentimentale» (Ortu 2014: 150) e, nota ancora Borsetto (1983: 198 e nota), «sola deroga all'effabilità sentimentale della Matraini [...] effetto del "diarismo" e del "pianissimo" di cui parla Baldacci» (cfr. Baldacci 1953: 63).

11. *abbi*: per la forma del congiuntivo, variato rispetto all'edizione precedente (cfr. *apparato*), si veda XV 14.

11. *sbandita*: per l'uso del verbo cfr. V. Colonna, *RA XXII* 5-8: «qual dura legge ha poi l'alma sbandita / dal grato albergo anzi divin ricetta? / La scorta, il lume, il giorno l'è interdetto, / ond'or camina in cieco error smarrita» e, della Matraini, XLVIII 6 e *commento* ivi.

9-14 *Ma ... pena*: 'Ma sebbene senza te, mia dolce vita, sia rimasta piena di orrori e affanni e abbia allontanato da me ogni gioia, non accadrà però che il dolore causato dalla morte rompa il bel nodo grazie al quale sarò sempre unita a te, mentre io vivrò in pianto e in pena'.

13. *bel nodo*: cfr. XXXIX 4 e LXVI 9-11, «due luoghi di C che fungono da richiamo per una promessa di rinnovata vita» (Ortu 2014: 151). L'indissolubilità del legame costituisce inoltre il tema centrale del sonetto di chiusura della prima parte (XL).

13-14. *unita ... pena*: per «mentre ch'io viva» cfr. il sonetto della lontananza XXVIII 9-11, in cui l'espressione si accompagna a un analogo riferimento alla sofferenza dell'amante

sola («Lassa, non so; so ben che 'n doglia e pianto / trarrò quest'anni pur mentre ch'io viva / lunge a voi, Sol mio di virtude ardente»). L'*enjambement* «unita / starò», tra i due versi, sospende e al contempo suggella, con una pausa solenne, l'idea della permanenza del legame con l'amato; a tale effetto partecipa l'enfasi conferita dal *rejet* al verbo 'stare' così come accade, sebbene con una connotazione negativa, anche in LVI 8 (cfr. *commento*). I lemmi 'pianto' e 'pena', ora in dittologia, ricorrono anche in V. Colonna come parole-rima, cfr. RA I 10-11 (sonetto già richiamato nell'*introduzione*).

Il sonetto segue il motivo del *planth* inaugurato con il precedente, al quale era collegato anche in B. È ampiamente modulato sulla tematizzazione degli occhi e dello sguardo dell'amato, la cui scomparsa è generatrice di metaforiche «notti» di dolore. Col mancare delle «luci» viene quindi meno anche il principio 'vivificante' (cfr. Cavalli, *commento* a *O luci del mio cor*, Treccani *on line*) che da esse scaturiva (l'«almo soccorso», v. 14) e il senso di perdita irreversibile non può che risolversi nella disperazione per l'assenza definitiva di questo unico conforto. L'atmosfera inaugurata dal sonetto, che si protrae nel successivo, è imperniata su toni patetici ed elegiaci. Al tema della morte si congiunge un lungo compianto che pone al centro assoluto gli «occhi» dell'amante, ora mancanti della vista dell'amato e fonti di un pianto ininterrotto, in linea con il *cliché* più caratteristico della poesia elegiaca classica e successiva. Boezio, modello fondamentale per la poetessa, emerge come una delle figure più importanti per la ripresa del modello catulliano (Parenti 2009: 71) che da lì giungerà fino a Dante. A tal proposito si può notare come il v. 12 proponga, oltre a *RVF* LXXXIV 1 («Occhi, piangete: accompagnate il core»), il dantesco *Piangete, amanti, poi che piange Amore*, rintracciabile nell'analogha posizione di attacco del verbo. Come il sonetto della *Vita Nova* (3, 4-6, vv. 1-6: «Piangete, amanti, poi che piange Amore, / udendo qual cagion lui fa plorare. / Amor sente a Pietà donne chiamare, / mostrando amaro duol per gli occhi fore, / perché villana Morte in gentil core / à miso il suo crudele adoperare»), nel suo insistito riferimento al pianto e, successivamente, nella menzione del dolore, degli occhi e della Morte, anche il testo matrainiano presenta «tutte le marche distintive dell'elegia» (Carrai 2006a: 22). Dopo Baldacci, che, a proposito della prima quartina del sonetto, affermava che l'autrice «si libera in quel punto di ogni autobiografismo residuo, e chiarifica la sua voce in un tono di pianissimo che suona tra i più penetrati nella lirica del secolo, con un suo calcolo, come qui, esattissimo dell'accentazione nelle sue possibilità d'ingrandire e approfondire un tono» (Baldacci 1953: 63), anche Forni rintraccia nello stesso sonetto una conferma dell'originalità e della compiutezza della voce della Matraini, «capace ora di accenti elegiaci e accorati nei versi d'amore e lontananza, ora di toni solenni e amari per tratteggiare la perdita dell'amato. L'irrevocabilità dei passati remoti (*dipartiste, coprسته, apriste*) danno rilievo al tema della morte come sparizione silenziosa nella luce, spaesante eppure nettamente preavvertita» (Forni 2003: 305).

4 O luci del mio cor fidate e care,
come da gli occhi miei vi dipartiste
tacite, e nell'ocaso vi coprسته
eternamente, senza mai tornare!

8 Già non ponno veder più fosche, amare
notti quest'occhi, o sconsolate e triste,
di queste, ahi lassa, ch'al mio core apriste,
turbando l'ore mie serene e chiare.

Ben conobbi il mio duolo e 'l vostro caso
 (o speranze qui prese a' nostri danni):
 11 ma chi può andar contr'al mortal suo corso?

Piangete, occhi infelici, che rimaso
 altro non v'è che lagrime ed affanni,
 14 privi del vostro dolce, almo soccorso.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca ai vv. 3, 6, 7; rima desinenziale ai vv. 2, 3; rima inclusiva tra i vv. 11 e 14.

1 luci: luce	5 fosche, amare: fosch'e amare	7 queste: quelle
10 speranze qui prese: stelle congiurate	11 può: po'	mortal: fatal

1-11. *O ... corso?*: 'Oh luci [occhi] del mio cuore, care e fedeli, come abbandonaste i miei occhi, tacitamente e per la morte vi spegneste, eternamente, per non tornare mai più! Ora questi [i miei] occhi non possono vedere notti più fosche, amare, sconsolate e tristi di queste, che, povera me, apriste al mio cuore, turbando le mie giornate serene e chiare. Mi sono resa conto, certo, del dolore e della vostra morte (o speranze coltivate a mio danno!): ma chi può sottrarsi al proprio destino mortale?'. Analoga la parafrasi in Cavalli (*O luci del mio cor*, Treccani *on line*), al quale si rinvia anche per un confronto delle citazioni petrarchesche presenti nel testo.

1-4. *O luci ... tornare!*: da notare l'allitterazione di velari e dentali dell'intera quartina, alla quale si collega un'altra forma di enfasi, consistente nella ridondanza creata dalle due espressioni sinonimiche del v. 4 che si dividono equamente i due emistichi. Per «vi dipartiste» (v. 2), la cui dentale è richiamata dal «tacite» del verso successivo, contribuendo a rafforzare l'andamento elegiaco, cfr. *RVF* CCLXVIII 10: «per lo suo dipartire in pianto è volta» e, per l'intera quartina, cfr. G. Pigna, *Il ben divino*, LXXXII 16-18: «Oh occhi miei dolenti, oh cieche viste! / quanto, lasso, perdero i vostri sguardi / quando da l'alma mia vi dipartiste!». L'oscillazione tra «luci» (v. 1) e «occhi» (v. 2), lemma, quest'ultimo, che tornerà insistentemente ai vv. 6 e 12, configura fin da subito il distacco tra l'amato-Sole assente (cui meglio si confà l'allusione alla 'luce') e la solitudine della supertstite, il cui stato è prevalentemente condensato nella sineddoche degli occhi dolenti. Una serie di elementi sottolineano inoltre l'*hic et nunc* della sua condizione di smarrimento, fisico, spaziale, temporale: «occhi miei» (v. 2, sintagma che troverà una significativa eco in XLIV 1), «quest'occhi» (v. 6), «mio core» (v. 7), «l'ore mie» (v. 8), «mio duolo» (in parallelismo con «vostro caso», v. 9, «nostri danni», v. 10). Per la forma «luce» precedente (cfr. *apparato*), si veda il *commento* a II 14.

3 *ocaso*: 'tramonto, morte' (Bianchi 2003: 81; Forni 2004: 305), in particolare antitesi con la metafora portante Amato-Sole, qui racchiusa nella sineddoche occhi-luci. Si noti inoltre il richiamo etimologico con «caso» (v. 9) che enfatizza il concetto-chiave del sonetto.

5-8. *Già ... chiare*: nella quartina si estendono una serie di alterazioni sintattiche, a partire dall'*enjambement* «amare / notti» (vv. 5-6, inversione di Bembo, *Rime* CLI 14: «o notti amare [...]», cfr. Forni 2003: 305) fino alla scissione in due coppie degli aggettivi riferiti alla notte e di quella dei termini della comparazione («più fosche [...] di queste»), riavvicinati

dalla continuità fonica. Per «l'ore mie serene», v. 8, cfr. *RVF* CCCXIX 3: «[...] et poche hore serene». Il v. 8, per il ritmo e la chiusura (le parole-rima *care:chiare* sono infatti in paronomasia), richiama, in quanto 'spazio' positivo, legato al 'passato', il suo parallelo, al v. 1.

10. *speranze ... danni*: è qui rievocata la connotazione negativa della speranza, per cui cfr. XIV 135-136, *commento* e rimandi ivi. Per il sintagma della chiusa cfr. XXII 39.

9-11. *Ben ... corso*: per l'attacco cfr. *Purg.* XXXI 75 («ben conobbi il velen de l'argomento»). Nell'edizione B era molto marcata l'idea del destino (per cui cfr. *apparato*), con un riferimento alle «stelle congiurate» contro l'amato e all'immutabilità del corso «fatal», mentre ora il tutto è attenuato da un pacato accenno all'ineluttabilità della fine dell'esistenza terrena («al mortal suo corso», per cui cfr. *RVF* LXXI 50: «[...] sopra 'l mortal corso [...]»). Significativo il richiamo a distanza tra «caso» (v. 9), inteso non solo nel significato etimologico di 'caduta', e quindi morte, ma anche come avvenimento tragico e imprevedibile (come in *Tr. Mortis* II 1: «La notte che seguì l'orribil caso»), e «occaso» (v. 3).

12. *Piangete, occhi*: cfr. *RVF* LXXXIV 1: «Occhi, piangete [...]» e, per la ripresa dantesca, l'introduzione al sonetto. L'aggettivo riferito agli occhi è usato in R. Nannini, *Rime* XI 2: «Infelici occhi miei [...]».

14. *dolce, almo soccorso*: cfr. *RVF* CXXV 39: «lo mio dolce soccorso». Per l'aggettivo «almo» cfr. XV 13 e rimandi ivi.

Il sonetto, presente anche nell'edizione B nella medesima successione con i due precedenti, inscena, con uno stile narrativo, una sorta di corteo funebre cui prendono parte la Gloria, personificata, e le Muse. L'idea, per una serie di riferimenti puntuali (i «Mille lumi», ora «mill'occhi», il plettro d'oro, il corteo e la sepoltura affidata alle muse e alla Gloria), sembra provenire da un sonetto scritto da Bernardo Tasso nel 1558 per le esequie di Carlo V (*Mille lumi d'onor lucidi e chiari*), il quale circolò, per errore dell'Attendolo (cfr. Toscano, *introduzione* a Tansillo 2011: 54), sotto il nome di Luigi Tansillo (sia Fiorentino, sia Pèrcopo lo inclusero infatti nelle loro curatele delle rime dell'autore; cfr. Tansillo 1882: 69; 291 e Tansillo 1996 II: 10-11), a corredo della sua orazione funebre del 1571 (Attendolo 1571: 31v). Molti elementi legavano al sovrano non solo la città di Lucca (si pensi al solenne patto di protezione risalente al 1521, per cui cfr. Berengo 1999: 13, e al fatto che nella stessa città Busdraghi avrebbe dato alle stampe, l'anno successivo, l'*Orazione* per il funerale dell'imperatore del lucchese Antonio Bendinelli, cfr. Bendinelli 1559), ma anche la stessa Matraini, come rivela la sua attenzione verso la famiglia imperiale nel dipinto da lei stessa commissionato (Paoli 2008: 19-20). Non sarà quindi improbabile l'ipotesi di una effettiva circolazione del testo nell'ambiente lucchese, nonché, di conseguenza, la sua diretta conoscenza da parte della poetessa. Questo sonetto compare a stampa a partire dalla seconda edizione, ovvero B, che com'è noto risale al 1595, data successiva alla prima stampa del testo funebre tassiano, la quale avvenne nel 1560 (B. Tasso: 1560), nonché a quella della raccolta in cui il testo figurava nella sua erronea attribuzione al Tansillo (Attendolo 1571). Non è dato sapere se il sonetto fosse giunto alla poetessa come pseudo-tansilliano o se fosse invece chiara per la stessa la paternità tassiana. La mancanza di dati certi non impedisce tuttavia di rintracciare una comunanza di elementi testuali, *in primis* dei *tòpoi* funebri: il corteo solenne e sacro che Tasso aveva immaginato per l'imperatore spagnolo può ora essere adattato a quello dell'amato scomparso, con l'aggiunta di una più decisa intenzione elegiaca (significativo il richiamo agli 'occhi bagnati di pietà' del v. 2, che crea un collegamento con il tono generale di XLII). Nel caso specifico, la mobilitazione delle Muse, il plettro d'oro (attributo di Erato, musa della lirica) e la presenza della prosopopea della Gloria sembrano prestarsi in maniera particolare a un 'rincaro' del senso generale del testo, dal momento che l'accento si sposta ora sulla perdita del 'poeta' (cfr. i vv. 9-10), oltre che dell'uomo esemplare, sulla scia di un motivo trattato in più punti del canzoniere (cfr. almeno l'*introduzione* a XVIII e rimandi ivi).

4

Poi che con larghi rivi e un mar di pianto
fu da mill'occhi, per pietà, bagnata
la spoglia di quell'anima beata
del giovane gentile, amato tanto,

mille faci d'onor la Gloria accanto
accese, e dalle Muse accompagnata
fu alla tomba, di vel funebre ornata,

- 8 ove col plectro d'or mosser tal canto:
- «Spirto gentil, che con sì dolci e chiare
 voci cantasti i nostri eterni onori,
11 bevendo a l'acque di noi dolci e quete,
- delle lagrime nostre, sempre amare,
 bagnerem questi tuoi marmi di fuori».
14 E ciò detto, restâr dolenti e chete.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva ai vv. 5-8.

13 di fuori: d'intorno

1-14. *Poi ... chete*: 'Dopo che con larghi fiumi e un mare di pianto la spoglia dell'anima beata di quel giovane gentile, molto amato, fu bagnata, per la pietà, da tantissimi occhi, la Gloria accese accanto a lui mille fiaccole di onore e fu accompagnata dalle Muse alla tomba, ornata dal velo funebre. Qui, col plectro, intonarono questo canto: «Oh, spirito gentile, che con voci così dolci e chiare cantasti i nostri onori eterni, bevendo le nostre acque dolci e calme, noi bagneremo con le nostre lacrime la superficie di questi tuoi marmi». E detto ciò rimasero dolenti e silenziose'.

1-4. *Poi ... tanto*: per «larghi rivi» cfr. T. Tasso, *Il mondo creato* VI 1068-1069: «O d'altra parte, d'acqua infonde e versa / I larghi rivi, e 'l suol n'asperge intorno»; l'espressione «mar di pianto» (v. 1) si ripete in LVIII 2. Per il tema cfr. B. Rota, *Rime* CLVIII 7-8: «e mentre questo mar di pianto passo / vadami sempre innanzi il caro obietto» e G. Caracciolo, *Argo, son. Partita ha l'alma dal mio cor partita* 2-4: «et facto il corpo nave de martiri / che con un vento caldo de sospiri / per mar di pianto nave de martiri» (cit. in Milite, *commento* a Rota 2000: 158). La rima *bagnata:beata*, assente in Petrarca, è piuttosto rara (nel canzoniere l'aggettivo è in dittico con un altro aggettivo a fine verso, cfr. *RVF* XXXVI 11, «ne l'altrui sangue già bagnato et tinto», in base a uno schema che sarà frequente nella tradizione successiva), ma cfr. L. De' Medici, *Canzoniere* CXLVIII 1-8: «O bella violetta, tu se' nata / ove già 'l primo mio bel disio nacque; / lacrime triste e belle furon l'acque / che t'han nutrita e più volte bagnata. / [...] / la bella man ti colse, e poi li piacque / farne la mia di sì bel don beata». Da notare il particolare ritmo cantilenante generato dall'allitterazione delle coppie che chiudono la quartina («giovane gentile», «amato tanto»), per cui cfr. L. De' Medici, *Canzoni a ballo* XXVI 5: «Ieri un giovane gentile» e F. Beccuti, *Rime* II, CII 9-11: «Ragion chiedea, ed era tempo omai, / che sì nobil soggetto, amato tanto, / anch'ei provasse gli amorosi lai».

2. *mill'occhi*: probabile richiamo del «Mille lumi» che apre il sonetto tassiano (cfr. *introduzione*), il quale ha un'eco al v. 5, nella *variatio* «mille faci».

5-6. *mille ... accompagnata*: la Gloria accende qui fiaccole allo stesso modo, e pressoché negli stessi termini, in cui ciò è descritto nel già citato sonetto tassiano per la morte di Carlo V (*Rime*, V, XCVI 1-2: «Mille lumi d'onor lucidi e chiari / La Gloria accesi avea sul busto altero»).

5-8. *mille ... canto*: il collegamento tra le Muse e il plettro d'oro, ulteriore elemento che compare nel testo tassiano (*Rime* V, XCVI 9-10: «In giro accolte le sorelle dive, / Col plettro d'oro in man, rendean cantando»), si ritrova anche in un altro passo dello stesso autore, cfr. B. Tasso, *Rime* I, XCIII 1-9: «Prendi, sacra Calliope, i panni allegri, / [...] / Piglia il sonoro e ricco plettro d'oro, / E piena di celesti e bei concetti / Dona diletto a l'amoroso coro».

9-10. *dolci ... voci*: cfr., anche per l'identica struttura *enjambante*, la stanza XXXVII (vv. 7-8) in chiusura della prima parte (e il *commento* ivi) ma anche A XVI 79-84: «Perché non posso tanto, / stelle lucenti e chiare, / alzar in parte il mio debole stile, / ch'al vostro nome santo / facci soavi e care / le voci mei col bel nome gentile?».

11. *bevendo ... quete*: il riferimento è alle acque ispiratrici, che in altri luoghi la poetessa identifica con il Serchio (cfr. XXXIV 1-8).

12-14. *delle ... chete*: cfr. T. Tasso, *Rime* DCCLI 5-8: «Spargete arabi odor, leggiadre fronde, / narciso e croco, o ninfe ardite e preste, / su' bianchi marmi, mentr'io verso queste / lagrime in loro e rigo il suol con l'onde». Nell'edizione precedente, la variante «marmi d'intorno» (v. 13, cfr. *apparato*) generava una rima irrelata, corretta in quest'ultima edizione. La conclusione «dolenti e chete» (v. 14) richiama il precedente «dolci e quete» (v. 11), ditto-logia con *variatio* solo formale del secondo membro.

13. *marmi*: sineddوحة per la tomba del defunto.

14. *restâr*: forma contratta del passato remoto (cfr. XXXVIII 13).

Il testo mette in atto un gioco virtuosistico di *repechage* da due modelli principali, quello petrarchesco e quello di Vittoria Colonna. Come notava Baldacci, qui «l'imitazione petrarchesca si articola in una tecnica d'intarsio che non lascia forse nessuno spazio scoperto [...] ma quel che conta è un'accortezza nel disporre che sa ritrovare, per quei recuperi, un'intonazione comune, collocandoli secondo un senso addizionale e quasi prosastico» (Baldacci 1953: 64). Presente fin dalla prima edizione, venne poi eliminato nella seconda, per poi ricomparire in quest'ultima. I primi quattro versi si possono definire una sorta di richiamo 'al quadrato' alla tradizione lirica, in quanto replicano *in toto* la prima quartina di un sonetto di Vittoria Colonna (RA XV), modello 'altro' e concorrente in questo testo (cfr. Rabitti 2007: 28), a sua volta frutto di un *collage* di versi petrarcheschi tratti da più luoghi del canzoniere. A partire dal verso 5, però, il *collage* colonniano, che continua a riprendere altri versi dai *Fragmenta*, viene abbandonato a favore di una ricerca personale e originale che, pur proseguendo sulla medesima idea, sceglie nuovi versi da altri componimenti. Al richiamo aperto, e scoperto, ai modelli, risalente alla moda dei 'centoni' (Graf 1888: 1-44), in cui si riscontra un uso «liturgico» del Canzoniere, «valevole come summa rituale, formulario celebrativo imprescindibile» (Borsetto 1983: 192-193), si congiunge quindi una volontà di emancipazione e di affermazione dell'individualità di temi e di ispirazione. Si ha, infatti, nella prima quartina, un riferimento al Sole che risulta in sintonia con la simbologia dell'amato, nel canzoniere della Colonna così come in quello matrainiano; nella seconda quartina, a partire dalla quale il testo diverge da quello del modello femminile, affiliandosi senza mediazioni alla sola 'ascendenza' petrarchesca, si ha invece un paragone con una stella, anch'essa in linea con la 'cosmologia' tracciata in gran parte dei testi di quest'ultima raccolta. Nelle due terzine ritorna non solo il riferimento alla perdita della 'luce' dei propri occhi e agli 'occhi' stessi dell'amato, così come inscenato nei primi due sonetti che aprono le rime 'in morte' (ovvero LXI 1-2 e XLII, cfr. *introduzione* e *commento* ivi), ma anche, nella seconda, quello al canto, oggetto di molti testi e in particolare del precedente (XLI). Se Borsetto rintraccia in questo sonetto l'«attestazione di una memoria della lettera prevaricante sulla storia da riferire: blocco della storia stessa» (Borsetto 1983: 193), è anche vero che la continuità di temi con i sonetti precedenti (oltre alla *variatio* rispetto al modello di Vittoria Colonna) induce a pensare a una ricerca personale che, seppur nella esplicita e dichiarata citazione della fonte, intende adoperarsi nello sforzo di una specifica collocazione del testo nel macrotesto e dunque nella 'storia' che vi si dipana. In quest'ottica andrà forse letta la cancellazione del precedente v. 14 (cfr. *apparato*), eccessivamente incentrato sulla 'colpa' di Amore, che invece in quest'ultimo canzoniere costituisce sempre, nell'ottica neoplatonica, un mezzo per l'affinamento spirituale, a favore di un altro verso, non interamente presente, a differenza di tutti i precedenti, nel modello (RVF CCCXXI 46), facente invece menzione della vanità delle speranze mondane. Il testo, non presente infatti in B, viene appunto recuperato da A per quest'ultimo canzoniere forse proprio dopo questa radicale variazione dell'*explicit*, il cui prezzo è perfino quello di una vistosa eccezione rispetto all'*imitatio* letterale e integrale dei versi precedenti.

Occhi miei, oscurato è il vostro Sole
così l'alta mia luce è a me sparita
e, per quel che ne speri, è al Ciel salita;
4 ma miracol non è: da tal si vuole.

Passò, com'una stella che in Ciel vole,
nell'età sua più bella e più fiorita.
Ahi dispietata Morte, ahi crudel vita
8 via men d'ogni sventura altra mi duole!

Rimasta senza 'l lume ch'amai tanto,
vomene in guisa d'orbo, senza luce,
11 che non sa dove vada e pur si parte;

così è il mio cantar converso in pianto.
O mia forte ventura, a che m'adduce:
14 veder l'alte speranze a terra sparte.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima desinenziale ai vv. 2, 3, 6. Rime ricche tra i vv. 2, 6; 4, 8. Rima inclusiva tra i vv. 11 e 14.

9 Rimasta: Rimasa 'l: il 11 dove: ove <si> 12 il: 'l
14: colpa d'Amor, non già difetto d'arte

1-4. *Occhi ... vuole*: la prima quartina, come accennato nell'introduzione al sonetto, richiama un componimento di Vittoria Colonna (*RA* XV 1-4: «Occhi miei, oscurato è il nostro sole: / così l'alta mia luce a me sparita, / e, per quel ch'io ne speri, al ciel salita; / ma miracol non è, da Tal si vole»), a sua volta *collage*, rispettivamente, di *RVF* CCLXXV 1, CCCXXVII 6, XCI 3 e CCVII 42. Il riferimento agli 'occhi' intesi come sineddoche del dolore e metonimia del pianto è pervasivo in XLII (cfr. *introduzione e commento* ivi). La variante «vostro», al v. 1, rispetto al petrarchesco «nostro sole» (ripreso in toto da V. Colonna, *RA* XV 1), se fosse del tutto escluso un mero errore di stampa, sarebbe da ricondurre a quello che Borsetto definisce un «livello di scissione dell'enunciazione diretta» [...], il quale segnalerebbe «una maggiore predisposizione alla dimensione dialogica del discorso poetico» (Borsetto 1983: 195).

5-8. *Passò ... duole!*: l'intera quartina, anch'essa costruita con versi petrarcheschi (rispettivamente *RVF* CCXXXIII 13, CCLXXVIII 1, CCCXXIV 4, CCLXVII 11) risulta molto più vicina, per schiettezza e impeto emotivo, ai toni del primo canzoniere (dove il sonetto comparve per la prima volta), in cui simili momenti di invettiva o esclamazione sono piuttosto frequenti (cfr. A LXXXV 6-9: ««Ahi infelice, / la tua gioia amorosa ove n'è gita? / Ove son le speranze indi raccolte?»»).

9-11. *Rimasta ... parte*: la terzina, che allinea, rispettivamente, *RVF* CCXCII 10 e *RVF* XVIII 7-8, richiama il concetto della perdita della 'vista' come perdita e smarrimento di sé, dopo la morte dell'amato (replica concettuale dei vv. 1-2 di questo sonetto). I vv. 10-11 costi-

tuiscono un'eccezione rispetto al procedimento adoperato per la composizione del testo, in quanto riprendono due versi consecutivi dal sonetto XVIII dei *Fragmenta*.

12-14. *Così ... sparte*: ai riferimenti al canto e al pianto, che riprendono, nel tono deplo-
ratorio, i temi dei sonetti XLII e XLIII, si accompagna quello alla delusione delle speranze.
Significativo è che nella prima edizione l'ultimo verso (ripreso da *RVF CCCXXI* 46-47)
provenisse da un altro passo del canzoniere (*RVF LXXIV* 14, cfr. *apparato*), mentre immutati
restano i precedenti (ripresi da *RVF CCCXXXII* 34 e *CCVII* 73). Il riferimento alla «colpa
d'Amor» viene ora mitigato da una riflessione più moralistica e in accordo con una visione
più matura e confacente alla fase esistenziale da cui scaturisce l'ultimo canzoniere, la quale
riadatta e amplifica una suggestione proveniente da *RVF CCCXXI* 46: «or mie speranze
sparte», derogando alla pratica di *imitatio* letterale che ha guidato l'intero sonetto (cfr.
l'*introduzione*).

La canzone si presenta come un rifacimento del grande esperimento stilistico di Pietro Bembo, ovvero la sua canzone scritta per la morte prematura del fratello Carlo, avvenuta il 30 dicembre 1503 (*Alma cortese, che dal mondo errante*). La ripresa di questo modello, che rivela l'adesione a un ideale di poesia di tono retoricamente elevato (Rabiti 1981: 160), è interessante per diversi aspetti. Uno di questi è la sua collocazione: in Bembo il testo apre una sezione autonoma di rime in morte (*Rime di messer Pietro Bembo in morte di messer Carlo suo fratello e di molte altre persone*) apparsa per la prima volta nell'edizione del 1548 dopo un periodo di ordinamento risalente agli ultimi anni, successivo al 1543. Probabilmente, come riconosce Dionisotti, in tale partizione è da vedere un ultimo richiamo al modello del Canzoniere petrarchesco, nella sua divisione in vita e in morte di Laura, ma al contempo il discacco da questo, misurato dalla moltiplicazione dei destinatari, le «molte persone», tra cui troveremo il fratello, gli amici e in seguito la donna (Dionisotti, in Bembo 1960: 623). La posizione assunta dalla Matraini, in tal senso, appare finalizzata a contemperare le due istanze: da una parte è proprio con quest'ultima edizione, con un'operazione che potremmo definire ormai non più tanto *à la page*, ad essere recuperata la divisione in due parti, in cui la canzone occupa l'inizio della seconda, al quinto posto; dall'altra, il modello bembiano, per la sua carica di novità, viene citato e mobilitato per testimoniare un nuovo canto, in cui il modello petrarchesco viene ripreso non solo con una mira 'alta', debitrice della lezione del *De vulgari eloquentia*, relativamente allo stile tragico, ma anche nell'ottica di «un impasto retorico proprio di una tradizione umanistica in cui il contrasto delle due tradizioni, latina e volgare, si è ormai risolto» (ivi). La canzone, in cui, afferma ancora Dionisotti, «la poesia volgare gareggiava alla pari con la maestà dell'esametro», venne letta dai contemporanei come una testimonianza che «anche nello stile alto, come già in quello umile e mezzano, il volgare fosse ormai uscito di minorità» (ivi: XXXIII). L'importanza ideologica e poetica della ripresa matrainiana si accresce di ulteriore significato se si considera che l'*imitatio* riguarda non solo i temi e la scelta della forma metrica, ma anche la struttura delle strofe (eccetto il fatto che il numero di stanze si riduce da nove a cinque e che il congedo, doppio in Bembo, è invece unico nel caso in questione). Consapevole della portata dell'esperimento bembiano, la Matraini replica, quindi, non solo nella forma, ma anche nelle intenzioni, il testo. Siamo di fronte a un compianto eroico, un testo di assoluta modernità in cui si sperimenta un nuovo petrarchismo e dove emerge un soggetto lirico che, messa da parte una modalità 'cortigiana' di fare poesia, rivela il suo essere in «tensione tra quanto "piace al mondo", coi suoi caratteri di provvisorietà, e un altrove diversamente risolto, in cui tutte le contraddizioni si ricompongono» (Floriani 1996: 249). Anche lo schema metrico è qui il più ampio e solenne che la tradizione potesse offrire (Dionisotti, in Bembo 1960: XXXII) e risulta improntato a «un'eloquenza che alterna i toni elegiaci e i toni epici» (Floriani 1996: 250). Seghezzi, nel suo commento settecentesco alle rime bembiane, menzionava, tra i vari rifacitori della canzone del cardinale veneziano, anche la Matraini, che, a suo avviso, l'aveva dedicata al figlio morto (Bembo 1753: 249; 251). L'ipotesi sembrerebbe a prima vista plausibile, se si considera che a breve distanza il sonetto LIII è esplicitamente dedicato al tema; tuttavia è un dato cronologico a indurre ad escludere che il destinatario della canzone sia il figlio di Chiara, Federico. Il componimento è presente infatti già nella prima edizione delle

rime, ovvero nel 1555, anno in cui il figlio di Chiara era certamente vivo, se si considera che nella più tarda corrispondenza privata con il Coccapani, datata ai primi mesi del 1562 (cfr. la *Vita* dell'autrice), la poetessa vi fa esplicita menzione, con riferimento a una causa avente per oggetto la dote che la stessa intendeva farsi restituire («e cavar la mia dote e la mia eredità et i miei interessi di mano al mio tanto a me contrario figliuolo e sola cagione d'ogni mio danno e rovina», *Carteggio Matraini-Coccapani* in *Opere*: 141). Inoltre, sempre il sonetto LIII, dichiaratamente incentrato sul compianto per la morte del figlio, appare per la prima volta soltanto nell'edizione del 1595. A ciò si aggiunge un aspetto precedentemente discusso, ovvero la collocazione della canzone all'inizio della seconda parte, la quale è scopertamente incentrata, fin dall'esordio (cfr. XLI), sulla morte dell'amato, oltre all'uso specifico del linguaggio amoroso (si pensi soltanto al riferimento all'immagine topica della «calamita», al v. 17). Il percorso variantistico che distacca questa versione della canzone da quella del primo canzoniere trova un'emblematica raffigurazione nelle stanze III e IV di A, due delle quattro espunte (cfr. *apparato*, vv. 21-40 e 61-80 e, in generale, le integrazioni delle varie stanze non presenti in C), i cui gli scoperti, dettagliati e realistici richiami autobiografici (*in primis* l'allusione al presentimento della morte dell'amato, al v. 24, «Tu 'l sai s'io 'l dissi» e il riferimento alla «serpe», al v. 76 di A, che probabilmente allude all'uccisore del Graziani, il quale morì appunto assassinato) vengono eliminati a favore di un discorso più generico e meno connotante, in maniera diretta, i dettagli reali della vicenda amorosa.

6 Chiara, eterna, felice, e gentil alma,
 che, fornito il tuo corso a mezzo gli anni,
 volata sei fra l'anime beate,
 volgi la vista or da' superni scanni,
 che mostrar mi solei sì chiara ed alma,
 e mira in quanto duol l'alta pietate
 di te m'ha posto, e quelle luci amate
 da te, colme vedrai di pianto amaro
 bagnare il fido mio dolente petto,
 però ch'ogni diletto,
 ogni mia gioia e viver dolce e caro
 tolto mi fu quando da me partita
 facesti, fida mia benigna scorta.
 Da indi in qua non passa un'ora sola
 mai senza pianto, né altro mi consola
 se non la speme sol che mi conforta,
 diva mia forte, ardente calamita
 di rivederti in Cielo a miglior vita;
 però che senza te, ch'ogni mia gioia
 20 fosti, lassa, non so com'io non moia.

Però ch'al tuo apparir, doglia e tormento
 spariva, com'al sol sparisce ogn'ombra,
 e rallegravi il cor, sì com'ei suole
 far doppio pioggia; or fosca nebbia ingombra

26 di noiosi pensieri ogni momento
 l'alma, che senza te null'altro vuole;
 e quel ch'ognor via più m'affligge e duole,
 è ch'io non posso o debbo ancor morire,
 dubitando da te farmi più lunge.
 Così mi frena e punge
 or la ragione, ed ora il mio desire
 pur mi sospinge: e tu di me non curi,
 come sia spento in te quel caro affetto,
 qual non vide mai sol pari né stella,
 per quest'aspra del mondo atra procella.
 Ne' tuoi saggi consigli ogni perfetto
 giudizio intesi, e vidi esser sicuri
 tutt'i miei passi, e per monti alti e duri
 rendermi lieve, e 'n mar da' fieri venti
 40 tôrmi, e dalle Sirene e lor concenti.

Tu m'hai lasciata qui, senz'alma in vita,
 la notte senza stelle e sole i giorni,
 steril la terra e 'l Ciel turbato e negro,
 e pien di mill'oltraggi e mille scorni
 vegg'ov'io miri, e la virtù sbandita,
 46 e quanto scorsi già bello ed allegro
 veggio al tuo dipartir languido ed egro.
 Valore e cortesia per terra giacque
 quel dì che mi lasciasti in doglia e pianto,
 né mai più riso o canto
 s'udio, ma ciascun mesto, afflitto tacque,
 con pianti che potean rompere i sassi
 per la pietade, e gravi alti sospiri;
 né più sereno giorno il Cielo aperse:
 Parnaso un nembo oscuro ricoperse,
 e' fonti e fiumi da' lor proprî giri
 voltârsi a dietro addolorati e lassi
 per ascosi sentieri orridi e bassi,
 nella tua morte, e voci alte e funeste
 60 s'udîr fra l'ombre, lagrimose e meste.

Or, quanto a me, non ha più bene il mondo
 senza te, la mia stella e 'l mio conforto
 che fosti all'alma travagliata e stanca.
 Tu 'l sai, ch'essendo a me celato e morto,
 nulla veggio più chiaro o più giocondo
 66 in questa vita lagrimosa e manca,
 né vedrò fin che questa chioma bianca
 non sia 'ncor tutta, e 'l vital nodo sciolto,

che mi ritiene in questo basso incarco.
Ahi Ciel invido e parco,
Ciel oggi a impoverirmi in tutto vòlto,
perché non festi in un medesmo punto
ch'un medesmo sepulcro ambi chiudesse,
dovendo a tanto mal rimaner viva,
e del morto mio ben spogliata e priva?
Forse per far ch'a' suoi gran meriti avesse
eguale il pianto, e mai da me digiunto
non fusse il duol ch'al cor morendo impresse?
Per ch'io non resterò di pianger mai
80 ma tanto 'l piangerò quanto l'amai.

Deh, se come ti calse, ora ti cale
di me, che vivo in tenebre e martiri,
porgemi la tua casta e fida mano,
e trammi dalle lagrime e sospiri
86 ond'io mi sfaccio, ché ben vedi quale,
poi che ti festi, ohimè, da me lontano,
sia qui 'l mio stato ed ogni pensier vano
del mio morir ch'io bramo e ch'io vorrei;
né d'altro non aver più non m'incresce,
fuor di te solo, ond'esce
dal cor ogn'altra voglia a' desir miei.
Né fera è in selva, o pesce in acqua, o in ramo
augello, o in arbor fronde, ovvero in terra
erba, o pietra si giace entro la rena
che testimon non sia della mia pena.
Tu, Re del Cielo, a cui nulla si serra,
prego che mandi l'alma che tant'amo
pietosa a ricondurmi al fin ch'io bramo,
dove m'aspetti ad esser teco unita,
100 omai lasciando questa mortal vita.

Canzon, colma di pianto, in veste oscura,
fra le pompe funebri e meste andrai,
là 've è spento 'l mio Sole, ingegno, ed arte
ed a lui, c'ha di me la miglior parte,
con parole di duol grave dirai:
106 «Mentre 'l bel nome tuo, ch'ogn'altro oscura,
vivrà nel mondo e questa pietra dura
che ti cinge sarà, colei che tanto
t'amò col spirto avrà sospiri e pianto».
Poi sopra il lembo, e' suoi begli occhi spenti,
e la bocca onde uscian note sì chiare,
versa d'immenso duol lagrime amare,

fin che di questa spoglia i' mi disarmo
e dolce l'oda e lieto a sé chiamarme.

Schema metrico: canzone ABCBAC CDEeDFGHHGFFII (stanze I, II, III, V) ABCBAC CDEeDFGHHGFGII (stanza IV), congedo LMNNML LOOPQXXYY. Rime equivoche ai vv. 1 e 5; 101 e 106. Rime inclusive tra i vv. 2 e 4; 14 e 15; 32 e 37; 46 e 47; 79 e 80; 89 e 90; 92, 97 e 98; 103 e 104. Rime ricche ai vv. 33 e 36; 54 e 55. Rima desinenziale ai vv. 73 e 76.

(le strofe di A qui espunte vengono integrate tra parentesi uncinate. Segue l'indicazione della numerazione di A, a partire dal punto in cui il numero di verso non coincide con quello di B e C).

2 il: 'l B 9 bagnare: bagnar B 13 benigna: celeste A 14 passa: passo AB
17 diva: viva B forte: bella A 18 rivederti: rivedersi miglior: miglior AB
19-20 ch'ogni [...] moia: rinchiusa e spenta, / esser non posso qui mai più contenta A
21-40: <Più grave doglia o fiero, orribil caso / (misera) non poteva il Ciel mostrarme / di questo, ohimè, che tanto il cor prevede. / Tu 'l sai s'io 'l dissi; e quel che di negarme / cercasti un tempo, un punto in ver' l'ocaso / lontan sentisti alle tue luci fide. / Questo solo dal cor l'alma divide, / né quanto di rimedio il sol circonda / potria bastare a consolar mi mai; / tu solo indi lo sai, / dove scorgi la piaga alta e profonda, / né si vide già mai per la foresta, / di notte, afflito e stanco pellegrino, / tra crude fiere e boschi, in ogni via / chiamar la sua perduta compagnia, / così dolente com'io in quella e 'n questa / parte ti chiamo ognor, sera e mattino, / per questo periglioso, atro camino, / ov'io fui sol per te cara a me stessa, / ed or m'ho in odio e vo cieca e depressa.>
21 Però ch': Dinanzi A (41) B 23 rallegravi: rallegrav' B 25 di noiosi: de' più foschi A (45) 27 ch'ognor: ond'or A (47) 32 mi sospinge: ti richiama A (52)
33 in te quel caro: il puro, ardente A (53) 34 qual [...] pari: ver' me cui sol non vide mai A (54) 35 quest'aspra [...] atra: questa tempestosa e ria A (55) 36 giudizio: discorso sicuri: securi A (56) 37 tutt'i: tutti i aspri: alti A (57) 61-80: <Tutti ne la tua fronte i miei pensieri / veder soleva, e nel mio seno scòlte / tu le tue voglie ancor vedevi espresse, / quai gigli e rose in bel cristallo accolte / piene di casti affetti, alti e sinceri; / cosa che raro il Ciel largo concesse, / di far sempre mai in due le voglie stesse. / Così, senza saperlo, anco il tuo duolo / sentia comunque dalle parti estreme, / quanto più forte teme / l'accorta Aragne il suo nemico, solo / toccato un fil della sua tela senta; / perch'io, sentendo il tuo mortale affanno, / in orribil visione, atra e funesta, / vidi farti lasciar la mortal vesta / a cruda serpe irata e nel tuo danno / intenta solo, ond'il cor morse, e spenta / fu la tua vita il di poscia, e contenta / si rimase ella. O cruda, acerba sorte! / O dispietata, inesorabil Morte!> A 38 tutt'i: tutti i B
39 da': da i B 41 lasciata: lasciato A (81) 43 la terra scossa: steril la terra A (83)
45 veggì': veggio A (84) B 47 veggio al: <or> veggio al A (87) | veggì'al B 49 mi: ne A (89) 51 mesto, afflito: tristo e mesto A (91) 52 rompere: romper B 53 per la: della A (93) 55 oscuro: eterno A (95) 56 e' fonti e fiumi: e fiumi e fonti B
57 addietro: a dietro A (97) 58-60: per non veder quel ch'or celato fassi / dell'empia micidial, ch'a Dio s'aspetta / di farne tarda e poi maggior vendetta A (98-100) 63 all': a l' A (103) 64 'l: il A (104) 65 veggio più chiaro: ved'io più chiaro A (105)
veggio:vegg'io B 68 'ncor: ancor A (108) 69 ritiene: ritien B 70 Ahi: O A (110) 73 sepolcro: sepolcro A (113) medesimo sepolcro: stesso sepolcro B
74 mal: duol A (114) 77 eguale: uguale e [...] digiunto: e le mie doglie impresse A (117) digiunto: disgiunto B 79: perch'io tregua non vo' col pianto mai A

(118) 80 ma [...] 'l: e tanto il *A* (119) 120-178 <Chi mi darà le voci, o chiaro spirto, / ch'a sì gran merto, al miserabil canto / convenghin, lassa, e al mio mortal dolore? / O come potrò mai lagrimar tanto? / O quai corone dar di lauro o mirto, / ch'ornar possan la tomba entro e di fuore? / Venner l'alme sorelle a farti onore / con le Ninfe del Serchio (ahi duro scempio) / lacere tutte e pien di morte il volto, / gridando: «Ohimè, che tolto / n'è stato oggi di gloria il nostro Tempio, / e secchi i nostri lauri e 'l nostro fonte!» / Così s'udìr per l'alte selve ombrose / voci di pianto, e' boscarecci dei / d'olmi e cipressi poi mille trofei / far per l'opre tue altere e gloriose; / e gir con mesta e lagrimosa fronte / sì vider sopra il bel sagrato monte: / «Androgeo! Androgeo! – gridando – come / n'hai qui lasciati soli, e 'l tuo bel nome?» / Venner poi le tue caste e pie sorelle / colme di pianto e con le trecce sparse, / e' cari figli, e' frati, e 'l padre antico / gridando: «Ahi sordo Ciel, nemiche Stelle, / Destino ingiusto e di pietà nemico, / solo al gran traditor crudele amico, / perché a tanto valor, tanta bontade, / per man sì vili il fido seno apristi? / O giorni oscuri e tristi! / O maligna, inaudita crudeltade! / Chi potrà mai soffrir sì ingiustamente / sì grave torto? E lui che il nostro cuore / fu di virtù, il vediam oggi in braccio / morto e cinto d'eterno e freddo ghiaccio». / Così detto, da gli occhi il tristo umore / lasciaron poi cader sì largamente / sopra il bel volto e le tue luci spente, / che la stessa pietà fuggita a volo, / non poté più soffrir l'intenso duolo. / Ma te, salito ne' superni chiostrì, / assiso in alta e gloriosa sede, / nulla cura mortal più cinge o preme. / Ivi del sommo Ben non hai più fede, / ma vivo e bello al suo splendor ti mostri, / cogliendo i frutti dell'eterna speme, / calcando il Fato e 'l Destin, saggio! insieme. / Ivi doglia e timor non han più loco, / ma ciascun d'alta e pura gioia vive. / Altri fonti, altre rive / godi nel Cielo e più felice foco / t'accende l'alma, e più soavi accenti; / vedi di Ninfe più leggiadre e belle / gir con teco cantando alla dolce ombra / de' sacri mirti e de' be' verdi allori, / e spirar l'aura indi soavi odori / senza mai farsi a' tuoi desir rubelle. / Ivi mi chiami e d'altre alme facelle / di me acceso, a loco ove m'aspetti, / prepari nuovi eterni, alti diletti.> *A* 85 ov'io mi sfaccio: onde mi struggo *A* (183) 185 sia qui il mio stato: sia la mia vita *A* (87) 91 a': e' *B* 92 in: 'n *A* (190) 93 in: 'n *A* (190) *B* 96 Cielo [...] si: Ciel, cui null'asconde o *A* (194) 99 ad [...] unita: e dond'io fei partita *A* (197) 198-205 <Canzon, tu te n'andrai / dov'è spento il mio lume, ingegno, ed arte; / ivi chiusa starai / con lui, che tien di me la miglior parte, / e sopra il lembo e 'l suo bel viso santo / versa mai sempre doloroso pianto, / fin che di questa spoglia i' mi disarmo, / e dolce l'oda e lieto a sé chiamarme.> *A* 104 miglior: miglior *B* 111 uscian: uscìon *B* chiare: care *B*

Stanza I

Questa prima stanza condivide del tutto lo schema rimico usato dal Bembo e, a differenza delle successive, costituisce una vera e propria riscrittura del testo preso a modello. Vi si inscena la perdita prematura dell'amato e il dolore e lo sconforto della superstite, segnata dal pianto (cfr. XLII) e animata dalla sola speranza di un futuro ricongiungimento in cielo.

1-2. *Chiara ... beate*: il concetto espresso è il medesimo di Bembo, *Rime*, CXLII 1-2 («Alma cortese, che dal mondo errante / partendo ne la tua più verde etade»), ossia quello della scomparsa prematura del destinatario. Il «beate» al v. 3 richiama con una sinonimia il «felice» del v. 1.

3-6. *volata ... pietate*: «volgi» si connette fonicamente a «volata» (v. 3) secondo un procedimento che risulta frequente nella canzone. Inoltre, la forma verbale di imperativo con funzione di preghiera esortativa è già presente nel sonetto modello del Bembo, del quale è ripreso letteralmente anche il verbo «mira» (v. 6), cfr. Bembo, *Rime* CXLII 7-8: «risguarda

in terra e mira, u' la tua spoglia / chiude un bel sasso [...]). Nel dittico di aggettivi «chiara ed alma» (v. 5) risuona a distanza l'*incipit*, in cui i due termini (il secondo con funzione di sostantivo) erano posti rispettivamente a inizio e fine verso.

7-13. *di te ... scorta*: «di te» (v. 7) è in continuità fonica con la parola-rima precedente (v. 6, «pietate») ma anche con l'inizio del verso successivo (v. 8, «da te»), con il quale crea una sorta di anafora. Quest'ultimo, sempre nell'ottica dello stesso procedimento, è legato in omoteleuto ad «amate» (v. 7), posto alla fine del verso precedente. Il motivo del pianto (vv. 8-9) riprende la stessa canzone bembiana (vv. 8-9: «[...] me, che 'l marmo asciutto / vedrai bagnar, te richiamando, ascolta»). La causale al v. 10, come in Bembo, è introdotta dal medesimo avverbio (v. 10 «Però che sparsa e tolta») e condivide con lo stesso anche la forma metrica, trattandosi di un settenario. La perdita della persona cara, oggetto dei successivi versi (vv. 11-13), in cui l'avverbio «ogni» origina un parallelismo anaforico con il precedente (v. 10), riprende, con il riferimento alla dolcezza (v. 11, «viver dolce e caro») e alla fedeltà (v. 13, «facesti, fida mia benigna scorta», con allitterazione dell'affricata in «facesti» e «fida»), i vv. 11-12 della canzone bembiana: «l'alta pura dolcezza e rotto in tutto / fu 'l più fido sostegno al viver mio». Nel percorso variantistico va notata la presenza di «benigna» al posto di «celestè» (cfr. *apparato*), parola che comparirà successivamente indicando l'amato-guida, congiuntamente a Dio, dopo la sua morte, soprattutto nella seconda parte del canzoniere.

14-20. *Da ... moia*: per il v. 14 cfr. il v. 14 del testo del Bembo («da indi in qua né lieto né sicuro»); in questo finale di stanza anche il tema del tempo che trascorre nel dolore è condiviso dai due componimenti («non passa un'ora sola», nella canzone matrainiana, v. 14 e «né lieto né sicuro / non hebbi un giorno mai né d'haver curo», nella canzone bembiana, vv. 14-15); la speranza è ora quella di un ricongiungimento in cielo (v. 18), nella consapevolezza che ogni gioia sia sparita con la scomparsa dell'amato. Totale, ai vv. 19-20, è la ripresa delle parole-rima del testo modello (vv. 19-20 «[...] hor teco ogni mia gioia / è spenta et non so già perch'io non moia»).

Stanza II

La stanza si ricollega alla III della canzone bembiana, con cui, come la prima, condivide lo schema metrico. Al livello tematico, però, il rapporto è di minore densità imitativa, a differenza di quanto accade nella precedente. Tema, come nel modello, è la perdita dell'amato, che diviene in quanto *analogon* di ciò che la figura fraterna costituisce per Bembo, una guida e un riferimento essenziale per la poetessa.

21-22. *Però ... ogn'ombra*: cfr. Bembo, *Rime* CXLII 41-42 («Dinanzi a te partiva ira e tormento, / come parte ombra a l'apparir del Sole»).

23-26. *e ... vuole*: l'opposizione tra un 'prima' e un 'ora' è già presente nel modello bembiano, da cui si riprende anche il riferimento al cuore (vv. 45-47 «O pur con l'aura delle tue parole / sgombravi d'ogni nebbia in un momento / lo cor, cui dopo te nulla fu caro»), mentre la metafora della nebbia viene ribaltata e, dalla sua originaria connotazione positiva (in Bembo la presenza del fratello 'sgombra' le nebbie del cuore), ne assume ora una negativa. «Ingombra» (v. 24), opposto all'originario «sgombravi» (Bembo, v. 45), è spostato a fine verso, in corrispondenza di «ombra», inserendosi in uno schema di rima molto frequente nel canzoniere matrainiano, per cui cfr. almeno XXIV 1-5 (qui il v. 2, «li miei pensier, di cui l'alma s'ingombra», riprende gli attuali vv. 24-25). Per il v. 26 cfr. Bembo, *Rime* CXLII 47: «né mai volli al suo scampo altro riparo».

30-35. *Così ... procella*: i versi descrivono il senso di smarrimento della poetessa, priva di una guida morale e pertanto in continua oscillazione tra i poli della ragione e del desiderio. Tale stato trova una chiara raffigurazione nella metafora della «procella», ovvero della tempesta, richiamante il concetto evangelico della *procella magna mundi* (Mc IV 37) che in questo caso, come nella *Commedia* (cfr. in cui si ha la medesima rima con «stella» in *Par.* XXXI 28-30, «Oh trina luce che 'n unica stella / scintillando a lor vista, si li appaga! / guarda qua giusto a la nostra procella!», ma cfr. anche la canzone *RVF CCCLXVI*, in cui la Vergine viene appunto interpellata come guida ai vv. 66-70: «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». In entrambi i casi, come nel testo matrainiano, la rima è con «stella»), viene a indicare la condizione terrestre, gravida di pericoli morali, in cui l'io versa senza che l'amato possa in qualche modo avvedersene («non ti curi», v. 32, per cui cfr. *RVF LXX* 25-27: «Ella non degna di mirar sí basso / che di nostre parole / curi [...]» e B. Rota, *Rime rifiutate*, LXXI 9-11: «Ma, lasso, a chi parlo io, se 'l cor più meco / non è, ma in ciel? Se gli occhi occhi non sono, / ma fiumi e notte, e tu di me non curi?»). Per il v. 33, cfr. il v. 55 della canzone *CXLII* del Bembo: «Con sì dolci sospir, sì caro affetto» e si noti inoltre l'ellissi di verbo (da sottintendere ancora 'non ti curi'). Interessante, al v. 34, l'enfasi imperniata sul sole e le stelle (per cui cfr. *RVF CCCXXV* 93-94: «leggiadria né beltate / tanta non vide 'l sol, credo, già mai»), la quale genera una prospettiva 'aerea' sulla terra, ponendosi in linea con il sistema 'astrologico' del canzoniere; nel v. 35 significativa è la petrosità e la gravità dei toni, enfatizzata dall'alterazione dell'ordine dei due aggettivi («[...] aspra [...] atra [...]») e dall'assonare a distanza di questi.

36-40. *Ne' ... concenti*: si esprime ora chiaramente l'importanza della funzione dell'amato quale guida e riferimento essenziale, la cui presenza garantisce protezione e riparo (metaforizzati dal riferimento al cammino per monti e dal riparo dalla violenza dei venti). Per il v. 1 cfr. «e l'amico, fedel, saggio consiglio» della canzone bembiana presa a modello (v. 49). La *retardatio* dei verbi («intesi», v. 47; «rendermi», v. 49; «tormi», v. 40) crea una struttura simmetrica nei versi, rispetto alla quale, in chiusura, si introduce in funzione di *variatio* un'ellissi di verbo («[...] e dalle Sirene e lor concenti»). Quanto al riferimento finale alle sirene (cfr. anche *LVIII* 3), assente nella canzone bembiana presa a modello (ma cfr. *RVF CCVII* 81-83, «[...] che devea torcer li occhi / dal troppo lume, et di sirene al suono / chiuder li orecchi [...]»), non si può non tenere conto della connotazione particolarmente disforica con cui tali figure compaiono nella poesia di Vittoria Colonna (si vedano, tra i vari esempi, *RA XXVIII* 12-14: «Così il bel lume de' suo' santi ardori / guidi mia nave in queste turbide onde, / tra scogli e tra sirene empie nimiche», *RS XIV* 5: «mille false sirene intorno ascolto» e *RS LXXXVI* 5-8: «Sei presso ove si paga a l'altra riva / d'eterna gloria o ver d'eterno pene, / come qui sarai stata a le sirene / volta del mondo o del lor canto schiva»). Per l'importanza della sirena in quanto allegoria del peccato nelle opere in prosa dell'autrice, si veda il sonetto *LVIII* (e *introduzione* ivi).

Stanza III

La stanza assume una funzione narrativa e si sofferma sul momento della morte dell'amato. Dal punto di vista metrico, è rispettato lo schema del testo modello ma, quanto alle riprese, risulta presa a riferimento, solo per un numero esiguo di punti, la stanza IV.

41-47. *Tu ...egro*: cfr. Bembo, *Rime CXLII* 81-86: «Tu m'hai lasciato senza sole i giorni, / le notti senza stelle, e grave et egro / tutto questo, ond'io parlo, ond'io respiro: / la terra

scossa e 'l ciel turbato e negro, / e pien di mille oltraggi e mille scorni / mi sembra in ogni parte, quant'io miro». Il v. 43 è una ripresa letterale del v. 85 del testo bembiano; dalla stessa stanza (vv. 82-84) vengono peraltro replicate le parole-rima *egro: negro*.

48-53. *Valore ... sospiri*: per il v. 1 cfr. Bembo, *Rime* CXLII 87: «Valor e cortesia si dipartiro». Il riferimento al momento della morte viene così metaforizzato dall'abbandono nel pianto e nella disperazione. Rispetto al testo modello, in cui tale *status* è reso mediante il riferimento a un lutto in cui è coinvolta la Natura intera (Bembo *Rime* CXLII 92-96: «e gli augelletti abandonaro il canto, / e l'herbe e i fior lasciâr nude le piagge / né più di fronde il bosco si consperse; / [...] / e i lauri diventar quercie selvaggie»), si ha ora una stilizzazione che, pur mantenendo il riferimento al cambio del corso delle acque (vv. 56-57, cfr. Bembo, *Rime* CXLII 90-91: «e le fontane ai fiumi / negâr la vena antica e l'usate acque»), incentra il lutto sulla figura della poetessa e su un paesaggio lugubre e tetro, denso di voci indistinte e segnate dalla disperazione del lutto. Nei versi sembrano riecheggiare gli inferi virgiliani (*Aen.* VI 426-429: «Continuo auditae voces vagitus et ingens / infantumque animae flentes, in limine primo / quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos / abstulit atra dies et funere mersit acerbos»). Quanto alla diversa caratterizzazione del paesaggio, va notato che nell'edizione A, al passo in questione corrispondevano, in un'altra stanza, dei versi facenti riferimento ad Androgeo (cfr. *apparato*), nome che la poetessa conferisce all'amato in più punti del primo canzoniere, ma che costituisce in questo caso il risultato di una ripresa pedissequa di alcuni versi dell'*Arcadia* del Sannazaro (V 40-52) già presi a modello per il testo bembiano (Donnini, *commento* a Bembo 2008 I: 248). La poetessa riconosce, infatti, fin dall'edizione del 1555, il testo che si cela dietro il passo del Bembo e lo estrae citandolo apertamente, anche perché forti sono le connessioni con il suo sistema simbolico. Androgeo, eroe menzionato nell'*Eneide* (VI 20), figlio di Minosse ucciso dagli ateniesi invidiosi per la sua vittoria ai giochi panatenaici, costituisce un perfetto *alter ego* dell'amato defunto. L'invidia che ha condotto all'uccisione di entrambi è forse all'origine di questa sovrapposizione e campeggia, data la sua importanza, in un intero ciclo di sonetti dell'ultimo canzoniere matrainiano (XII-XVII). Altro aspetto degno di attenzione è il v. 55, ripresa letterale dal bembiano «Parnaso un nembo eterno ricoperse» (v. 95 della canzone modello) che però differisce in un punto cruciale, ovvero l'aggettivo 'eterno', la cui eliminazione, in questo come in altri punti (cfr. l'*introduzione* a XXXVIII e rimandi ivi), costituisce un'operazione frequente nel percorso revisionale che porta all'ultimo canzoniere. Essa risulta tanto più significativa se si considera la presenza dell'aggettivo nel testo modello, accolto nella precedente versione di A (v. 95: «Parnaso un nembo eterno ricoverse»). Per la rima e il lessico cfr. T. Tasso, *Rime* DCXXIX 5-8: «Se pianse e risonò funebri e meste / voci, lagrimò seco il popol folto / la dura cena, e 'ndietro il sol rivolto / parve ed in nubi ascoso atre e funeste».

Stanza IV

La stanza si configura come uno dei frequenti casi di non perfetta omometria fra gli schemi strofici di una stessa canzone (cfr. a proposito Rabitti, *Introduzione* a Matraini, 1989: CXXXIII-CXXXIV) e si discosta di conseguenza anche da quello del testo bembiano. Al livello imitativo, le riprese dal modello sono ora sparse e discontinue. Il tema è ancora una volta quello del pianto e del lutto per la perdita, cui si congiunge l'invocazione della morte della superstite, l'unico rimedio alla sua condizione.

61-63: *Or ... stanca*: per il v. 1 cfr. Bembo, *Rime*, CXLII 58: «Or, quanto a me, non ha più un bene al mondo» e, per i vv. 62-63, cfr. ivi, vv. 63-64, «fosti dell'alma travagliata e stanca: / la mia sola difesa e 'l mio conforto».

64-69. *Tu ... incarco*: l'*incipit* del v. 64 richiama quello della stanza III (v. 41). Per i vv. 64-66, cfr. inoltre Bembo, *Rime* CXLII 78-79: «Tu 'l sai, che, poi ch'a me ti sei celato, / né di qui rivederti ho più speranza», versi ora sottoposti ad *amplificatio* («non veggio», v. 65; «né vedrò», v. 67), cui si congiunge il riferimento ad un concetto ricorrente del canzoniere matrainiano, ovvero quello della devozione all'amato destinata a durare fino alla morte, il momento in cui il «nodo», neoplatonicamente inteso, ossia il legame tra anima e corpo, non si scioglierà (cfr. almeno il sonetto XL). Per il v. 67 cfr. Bembo, *Rime* CXLII 144-145: «Tregua non voglio aver col mio dolore, / infin ch'io sia dal giorno ultimo giunto». Per il dittico di aggettivi usato per l'invettiva al cielo, cfr. il sonetto LXII 8: «cura, a lei del suo bene invidio e parco», il quale, come in questa canzone, rima con «basso incarco» (LXXII 1). La litania del pianto trova un corrispettivo retorico nell'artificio dell'eco, per cui ricorrono due volte il vocativo «Ciel» (ai vv. 70-71) e due volte l'aggettivo «medesimo» (ai vv. 72 e 73). Ancora, a distanza, si ha una ripresa di «morto» (vv. 64 e 75), nel secondo caso con allitterazione della bilabiale, e una ricorsività semantica relativa all'aspetto della privazione («manca», v. 66; «spogliata e priva», v. 75). Per il dittico degli aggettivi riferiti al «Ciel» (v. 70), cfr. LXII 8 (e *commento* ivi). Il tema della *uxor fidelis* (*Aen.* IV 28-29: «Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores, / abstulit; ille habeat secum, servetque sepulcro»), ai vv. 72-73, prima che espressamente memore delle parole della Didone virgiliana (cfr. Borsetto 1983: 206), è parte della canzone bembiana (v. 155: «un'ora et un sepolcro ne chiudesse»), così come il verso che chiude la stanza (v. 80, cfr. Bembo, *Rime*, CXLII 146: «e tanto il piangerò quant'io l'amai»). Nel finale (vv. 79-80), come visto in altri punti della strofa, ritorna il verbo-chiave del testo, ovvero «pianger», in linea con la tonalità elegiaca che apre la seconda parte del canzoniere (cfr. *introduzione* a XLII).

Stanza V

La stanza ritorna allo schema regolare mutuato dal testo bembiano. Al pianto si sostituisce ora l'invito della poetessa all'amato, e poi a Dio, affinché soccorrano la sua anima e le consentano di ricongiungersi al Sommo Bene, ottenendo finalmente la pace sperata. Le citazioni si concentrano sull'ultima stanza della canzone modello, la quale è sottoposta, come la prima, a una riscrittura più fedele.

81-91. *Deh ... miei*: per i vv. 81-82 cfr. Bembo, *Rime* CXLII 181-183: «Se, come già ti calse, ora ti cale / di me, pon' dal ciel mente, com'io vivo, / dopo 'l tu' occaso, in tenebre e 'n martiri» e, per il v. 4, ivi, v. 186: «me di lagrime albergo e di sospiri». Il parallelismo ai vv. 85-86 si risolve in un'opposizione concettuale, di natura sostanzialmente chiasmatica (in cui l'opposizione è tra l'«io» e il «tu»), tra lo struggimento della superstita e l'allontanamento dell'amato che ne è la causa, marcato dall'opposizione verbale «mi sfaccio» (v. 85) vs «ti festi» (v. 86). Il desiderio costante di morte (vv. 88-90) è già in Bembo, *Rime* CXLII 187-189: «[...] e tutti i miei desiri / sono di morte, e sol quanto m'incresce, / è, ch'io non vo più tosto al fin ch'io bramo».

92-95. *Né ... pena*: il tema della comparazione degli elementi naturali al dolore del poeta non è ripreso soltanto dalla canzone bembiana (*Rime*, CXLII 190-196: «Non sostien verde ramo / de' nostri campi augello, eh non han pesce / tutte queste limose e torte rive: / né presso o lunge a sí celato scoglio / filo d'alga percote onda marina, / né sí riposta fronda il vento

inclina, / che non sia testimon del mio cordoglio»), ma è anche contaminato con la fonte originaria, ovvero *RVF* CCLXXXVIII 9-14 («Non è sterpo né sasso in questi monti, / non ramo o fronda verde in queste piagge, / non fiore in queste valli o foglia d'erba, / stilla d'acqua non vèn di queste fonti, / né fiere àn questi boschi sì selvagge, / che non sappian quanto è mia pena acerba»), per l'iterazione giustappositiva mediante la congiunzione 'o', per il riferimento alla «fera» e la chiusura con «pena», che sostituisce il modello petrarchesco alla *variatio* «cordoglio» del Bembo. Replicata è inoltre la serie di *enjambement* già in parte presenti nel passo bembiano, la quale crea un particolare effetto di 'attesa' nell'enumerazione degli elementi naturali.

96-100. *Tu ... vita*: per i vv. 96-97 cfr. Bembo, *Rime* CXLII 197-198: «Tu, Re del ciel, cui nulla circonscrive, / manda alcun de le schiere elette et dive»; la schiera angelica, però, viene ridotta ora alla sola figura dell'amato (in un'espressione enfaticizzata dal gioco allitterativo di «[...] mandì [...] alma [...] tant'amo»), nell'ottica di un rapporto esclusivo amato-amante (un analogo percorso variantistico è notato e discusso relativamente al sonetto II 9-14, cfr. *introduzione* e *apparato* ivi). Per il v. 98 cfr. Bembo, *Rime* CXLII 189: «[...] ch'io non vo più tosto al fin ch'io bramo»; l'espressione è presente anche in L 12.

Congedo

Sebbene differenti, le rime del congedo riproducono lo schema di corrispondenze della canzone bembiana; il discorso riguarda tanto le rime baciata quanto la rima irrelata della seconda parte del congedo (cong. 1 ABCCBAADD; cong. 2 ABBCC). Al livello tematico, invece, si ha un netto distacco dal modello: dal tono encomiastico e trionfale bembiano si passa a ora a un travestimento lugubre del testo personificato, il quale poi sfuma in una dissolvenza giocata sui tocchi di un «pianissimo» (cfr. Baldacci 1953: 63), in cui l'amato e la sua dolce voce accolgono l'anima della poetessa.

101-109. *Canzon ... pianto*: la tradizionale associazione tra canzone e oscurità (cfr. *RVF* CXIX 106: «Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura»), presente anche in un altro punto di questa raccolta (XXII 61), viene ora declinata in senso nuovo: all'oscurità semantica si sostituisce un'oscurità intesa come *proprium* del contesto luttuoso. La canzone, personificata, partecipa così al corteo funebre dell'amato (parallelo a quello inscenato in XLIII), per la prima volta invocato, nel testo, con l'appellativo «mio Sole» (v. 103), del quale si elogiano le qualità artistiche e intellettuali («ingegno, ed arte», v. 103). Per il v. 101, cfr. Bembo, *Rime* CXLII 202 «e genti in lunga pompa e gemme et ostro» ma anche, per la coppia di aggettivi riferiti allo stesso termine, A. Pignatelli, *Rime* LII 1-2: «Piangeste, o Donna, ove funebri, e meste / Pompe afflitta trahea dogliosa gente». Per il v. 102 cfr. *OF* XXIII XLVII 2: «Di grandi essequie, e di funebri pompe». Per il v. 104 si veda ancora Bembo, *Rime* CXLII 140: «di me la viva e miglior parte ha seco». L'appello alla canzone, ripreso dal testo modello, vira dall'elogio bembiano, debitore di più fonti classiche (cfr. Donnini, *Commento* a Bembo 2008 I: 256), a un più intimo riferimento al rapporto poetessa-amato. Il «mentre» che apre il discorso diretto della canzone ha valore di 'finché', come nel testo bembiano. L'espressione «ch'ogn'altro oscura» (v. 106, per cui cfr. LXXIII 7) sottolinea un aspetto già presente nel sonetto proemiale (cfr. I e *commento* ivi), ossia quello della vittoria e l'eccellenza dell'amato a paragone di chiunque altro. I vv. 106-109 sono costruiti secondo uno schema di alterazione sintattica molto frequente nella poetessa, in cui, oltre ai vari *enjambement* e all'inciso «ch'ogn'altro oscura», è possibile notare una concordanza *ad sensum* del verbo «sarà» (v. 108), indicante in maniera approssimativa l'idea dell'esistenza della tomba (in assenza del

locativo 'ci'). Molte connessioni, generate da ripetizioni fonico-morfologiche («sarà» e «avrà», al centro di due versi consecutivi, 107-108, ma anche, tra gli stessi versi, «tanto/t'amò» e «spirto»-«sospiri»-«pianto», al v. 109), fanno da contrappunto alle varie interruzioni della catena sintattica.

110-114. *Poi ... chiamarme*: l'apostrofe alla canzone si risolve in un'ulteriore richiesta, ossia quella di versare lacrime di dolore sulla spoglia dell'amato (da notare le ripetizioni foniche della dentale e la nasale al v. 112). Per la prima volta, nel canzoniere, si ha una descrizione dettagliata del cosiddetto 'canone breve' dell'amato, significativamente elusa nei sonetti dell'innamoramento (cfr. III, *introduzione*), ma ora ripresa in un contesto luttuoso, in cui la fisicità perde la sua carica sensuale per via dell'evento-limite della morte e dunque può entrare a far parte della categoria del 'narrabile' (come accade in XLIX, per cui cfr. *introduzione*). Significativo è inoltre il riferimento al canto dell'amato, il quale, più che al semplice dato del parlare, sembra riferirsi specificamente alle sue doti poetiche, cui si allude anche in altri testi (cfr. in particolare XVIII e XLIII 9-11 *introduzione e commento*). Per i vv. 110-111 cfr. *RVF CCLXXXIII* 1-7: «Discolorato ài, Morte, il più bel volto / che mai si vide, e i più begli occhi spenti; / [...] / post'ài silenzio a' più soavi accenti / che mai s'udiro, et me pien di lamenti». Per i vv. 110-112 cfr. B. Tasso, *Inni et ode* XIX 18: «Queste lagrime amare accoglia in grembo». La conclusione del congedo riprende un tema più volte espresso nella canzone, ovvero l'attesa della morte, da parte della superstite, simboleggiata dalla metafora della liberazione dalla propria «spoglia», ossia dal proprio corpo, cui consegnerà il ricongiungimento finale con l'amato (cfr., per la continuità tematica, il sonetto seguente, XLVI, e l'*introduzione* ivi). Per il verso conclusivo cfr. J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* LXIV 6: «vidila con pietate a sé chiamarme» e P. Bembo, *Rime* CLIV 1-2: «Ben devrebbe Madonna a sé chiamarme / su nel beato e lieto asilo eterno».

Inserito già in B con la stessa continuità rispetto al componimento precedente, il sonetto si presenta come uno sviluppo del tema della morte dal punto di vista della poetessa, la quale descrive l'inferno metaforico della sua solitudine terrena. Come nella canzone XLV, la conclusione coincide con l'aspirazione al ricongiungimento con l'amato, la cui morte diventa «il fulcro di un nuovo proposito di vita, che è in effetti una promessa di eternità» (Russel 2000: 424). Il lemma «eterno», eliminato in più casi in questo e nel penultimo canzoniere, appare ora in significativa opposizione, oltre che in rima, con «inferno»: se quindi per l'amante non è più possibile godere del riflesso della luce dell'amato, così come accadeva mentre questi era in vita, l'unica e ultima speranza è ora quella di raggiungere lui e il suo «chiaro duce», ovvero Dio (significativa, in tale ottica di 'luminosità', e in antitesi dell'«atro inferno», è la terna «chiara luce», v. 9, «chiara viverei», v. 13, e «chiaro duce», v. 13, come nota Ortu 2014: 152). Tale aspirazione al rinnovamento trova il proprio culmine nell'araba fenice, allegoria dell'anima «che muore al mondo per rinascere al Sole e alla Grazia», simbolo cristiano dell'autorigenerazione dell'amore e del sé (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 851). Questa figura nella *Matraini* risulta allineata, ancor più che con Cristo (Ortu 2014: 152), con un principio di rigenerazione tutto femminile, spesso infatti associato alla Vergine, così come accade non solo nel BD («Sali dunque davanti al tuo bel Sole, / eterna, alma Fenice», *Opere*: 597), ma anche nel madrigale che chiude la sezione delle *Lettere* del canzoniere (cfr. *lettera* 18): «Spirto, ch'ovunque vuoi sempremai spiri, / deh, spira un dolce foco / nel vivo nido della mia Fenice, / tal ch'ogni suo mortale a poco a poco / ardendo mora, e di sua morte elice / nov'augel che volando al Cielo aspiri: / ecco ch'aprendo l'ale / cerca, nel fin di sé, farsi immortale». Al rapporto Sole-luna, che tanto spazio occupa nella prima parte del canzoniere, si affianca quindi una nuova simbologia basata sul parallelo Dio (Sole)-Vergine (Fenice), cui si allineano rispettivamente le figure dell'Amato e dell'Amante.

4 O caro a me di gloria ardente sprone,
e de' miei be' pensier fidato albergo,
come dolente m'hai lasciato a tergo
in quest'oscura, orribile prigion.

8 Ahi come son le mie speranze buone
cadute a terra e come in van dispergo
le lagrime, onde il sen bagno ed aspergo,
e partita è del ben mio la cagione.

11 Deh, perché a me della tua chiara luce
non lece ornarmi e da quest'atro inferno
salire al tuo bel regno alto e felice?

Ché, qual teco già vissi, anco in eterno
chiara vivrei e col tuo chiaro duce,

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA DCD DCE. Rime ricche ai vv. 6, 7; 4, 8.

3 lasciato: lasciata	4 quest': questa	8 partita: partit'
9 perché: perch'	11 salire: salir	14 Cielo: Ciel

1-8. *O ... cagione*: 'O mio caro sprone di gloria ardente, rifugio fidato dei miei bei pensieri, con quanto dolore mi hai lasciata su questa terra, in questa prigione oscura e orribile. Ahi, come sono crollate le mie speranze di bene, e come invano spargo le mie lacrime, con le quali bagno e cospargo il mio seno e [come] si è estinta la ragione del mio bene'.

1-4. *O ... prigione*: per il v. 1 cfr. I 10 e *commento*. Come in XXVII 1-5, «sprone» è collegato, nel sistema delle rime, a «prigione» (cfr. *commento* ivi). L'assonanza e la rima tra le espressioni finali dei vv. 2-3 («fidato albergo»-«lasciato a tergo», per cui cfr. *commento* al v. 6) sono controbilanciate dalla loro opposizione semantica, a sua volta marcata dal contrasto tra «ardente» e «dolente» (vv. 1-3). La prima parte della quartina esalta quindi le qualità vitali e salvifiche dell'amato ('albergo', in senso neoplatonico, di «be' pensieri» e «sprone» alla gloria, secondo un concetto ricorrente e centrale nella raccolta, come è attestato fin dal sonetto proemiale, per cui cfr. I 9 e *commento* ivi, ma cfr. anche XXVII 1); la seconda, invece, introduce il tono disforico incentrato sulla solitudine dell'amante, il quale caratterizza il resto del sonetto, a partire dalla *geminatio* degli aggettivi connotanti il 'carcere' terreno in cui la superstita è imprigionata («[...] oscura, orribile [...]»). Per la rima *albergo:tergo* cfr. *RVF* CCCXLVI 9-11: «Ella, contenta aver cangiato albergo, / si paragona pur coi più perfecti, / et parte ad or ad or si volge a tergo», nonché, della poetessa, LV 11-14.

5-8. *Ahi ... cagione*: il 'cadere a terra' (v. 5) delle speranze duplica concettualmente la precedente espressione «lasciato a tergo» (v. 3), nel senso di 'abbandonare una situazione [...] non doversene più curare' (GDLI), e, parallelamente, il riferimento all'amato mediante la perifrasi 'cagione del mio ben' (v. 8) duplica quanto espresso ai vv. 1-2. Il crollo delle speranze (cfr., oltre a XLIV 14, *RVF* CCCXXIV 6: «et mie speranze acerbamente ha spente», con riferimento alla morte, e Bembo, *Rime*, CLXII 24-25 «quanto or a me, che 'n un sol chiuder d'occhi / le mie vive speranze ha tutte extinto») ha quindi come conseguenza il pianto, la cui raffigurazione è enfatizzata dall'*enjambement* «dispergo / le lagrime» (vv. 6-7), dalla paronomasia delle parole-rima *dispergo:aspergo* (vv. 6-7) e dalla ridondanza generata dalla coppia verbale «bagno»-«aspergo» (v. 7). Per i vv. 7-8 cfr. *Tr. Cupidinis* III 115-116: «Da indi in qua cotante carte aspergo / di pensieri, e di lagrime, e d'inchioostro», L. Ariosto, *Rime, son.* XXIX 6-7: «e il viso ad or ad or e il sen di molte / lacrime bagno [...]», Bembo, *Rime* CLXII 58: «lo qual di e notte pur di pianto aspergo», L. Tansillo, *son. Questo è dunque il terren, questo è l'albergo* 7-8: «gradite queste lacrime e quest'acque, / ond'io con gli occhi e con le man vi aspergo» e, come evidenzia Ortu (2014: 153), V. Colonna, *RA* XL 3: «si largo pianto il tristo sen mi bagna».

9-14. *Deh ... Fenice*: 'Perché a me ora non è concesso di ornarmi della tua luce chiara e salire da questo inferno oscuro al tuo regno alto e felice? Perché, come un tempo vissi con te, anche per l'eternità vivrei nella luce e con la tua guida luminosa, come una nuova e alta Fenice del Cielo'.

9-11. *Deh ... felice?*: per l'interiezione iniziale in forma interrogativa cfr. XLIX 22. L'aspetto del 'riflesso' delle virtù dell'amato sulla poetessa, già espresso ai vv. 1-2, si ritrova in questa prima terzina, nella quale si ripete la formula «a me» (v. 9) del v. 1. L'irrimediabile assenza della luce dell'amato è rimarcata dall'opposizione in paronomasia «luce» vs «non lece» ('non è possibile') e da una seconda, questa volta 'ambientale', e sempre paronomastica, tra l'«*atro inferno*» (v. 10) e il «*bel regno alto e felice*» (v. 11) in cui ha sede l'amato. Per il riferimento all'inferno cfr. LII XI (e *introduzione* ivi).

12-14. *Ché ... Fenice*: «qual» ha valore di 'come'; si instaura qui una comparazione tra lo *status* positivo della vicinanza dell'amato mentre questi era in vita e la condizione di beatitudine eterna in cui la poetessa 'rinascerebbe', al pari della Fenice, grazie al riflesso non più dell'amato, ma della fonte prima di luce di cui lo stesso era emanazione, vale a dire Dio (significativa in tal senso la paronomasia delle parole-rima *felice:Fenice*, ai vv. 11-14). Il «duce», infatti, precedentemente identificato con l'amato (cfr. XIII 13), viene ora a coincidere con Dio, così come accadrà nella canzone al Padre (LXXXVI 114) e come accadeva in B XLVI, espunta in quest'ultima edizione ma presente nelle *Meditazioni Spirituali* (v. 12: «ond'a Te, Padre mio, Signore e Duce», ora in *Opere*: 246). Il concetto fa capolino anche da un passo in prosa della stessa opera meditativa («Scorgimi, onnipotente Re di tutti i cieli, et alza il mio spirito alla tua gloria, tu che sei fidentissimo duce di tutti coloro che ti vogliono seguire, acciò che finalmente io pervenga a quella felice regione, dove che gl'angeli si pascono del cibo dell'eterna e stabile verità, e ti laudi e benedica sempre in eterno», *Opere*: 262). A tal proposito non dovrà sfuggire la presenza del lemma 'eterno' in concomitanza con il riferimento a Dio, come già notato in altri casi (cfr. XXXVIII e *introduzione* ivi). Il mito della Fenice (Ovidio, *Met.* XV 391-407) diviene qui la cifra di una trasformazione immediata all'insegna della luce e collocata nell'ambito celeste, in accordo con la tradizione cristiana che la identifica con Dio stesso (si pensi ad es. a Lattanzio, *De ave Phoenix*, per cui cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2003: 851), ma anche in sintonia con l'associazione tradizionale con il continuo tramontare e sorgere del sole (cfr. anche V. Colonna, *RA* LXXXIX 65: «e 'n questa del dolor quasi fenice» e *RAD* XXXII 14: «Chi non ammira sì nova fenice?», il cui antecedente è in J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XXXV 12: «Dunque rinascerai nova fenice»). L'immagine mitologica, spesso declinata dalla Matraini come correlativo simbolico della Vergine (cfr. *introduzione*), raffigura ora nello specifico «la rinascita dell'Amante che ritrova l'Amato in un contesto divino» (Ortu 2014: 152). Per la struttura del v. 14 cfr. il sonetto successivo, XLVII 14 (*introduzione* e *commento* ivi).

Il sonetto, anch'esso presente in B (da cui è recuperato senza nessuna variazione) nel medesimo ordine con i due precedenti, sembra fare il paio con il XLVI, innanzitutto per ragioni tematiche. Tra queste, il riferimento al sole che sorge e tramonta, imparentato, come si è visto, con l'immagine della Fenice, e quello al «Nocchier», al v. 10, *analogon* metaforico del «chiaro duce» del v. 13 del sonetto precedente, a voler indicare Dio quale guida dell'anima dell'amato nel suo percorso celeste. Il punto di vista viene ora ribaltato e dall'«atro inferno» (XLVI 10) in cui versa l'amante, la «prigione» (XLVI 4) in cui vive la sua condizione terrena, il *focus* si sposta sul percorso ascensionale e verticalizzante marcato da una serie di riferimenti alla velocità e alla subitanea risalita (vv. 1-4), entrambe prerogative della condizione 'celeste' dell'anima dell'amato. Tale prospettiva crea l'occasione per una serie di paragoni oppositivi con la *vanitas* dei beni terreni, racchiusi nella metafora sapienziale e classica 'polvere ed ombra', assente nella prima edizione del canzoniere. A suggellare l'unione del dittico XLVI-XLVII, oltre a un ritmo scandito da esclamazioni e interiezioni (cfr. per esempio «Ahi, come [...]» in XLVI 5 e XLVII 1), contribuisce anche il verso finale, che per gran parte si configura come un calco strutturale di XLVI 14, rincarato dalla presenza del medesimo aggettivo («alma») e da un identico riferimento al «Cielo».

- 4 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!
- 8 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,
- 11 tu fuor d'ogni tempesta hai preso il porto
 e col celeste tuo Nocchier ti vivi,
 godendo l'aura sua lieta e tranquilla.
- 14 Ma io qual nave in mar, per camin torto
 rimasta son, con gli occhi in tutto privi
 di te, chiara del Cielo alma favilla.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima desinenziale ai vv. 1, 4.

1-11. *Ahi ... tranquilla*: 'Oh, anima bella, come subito, libera e spedita, sazia di questo bene [la vita mortale] caduco e indegno, sei salita velocemente e prematuramente dalla terra

al Cielo! Ora mi rendo ben conto di come la vita umana sia polvere ed ombra; e [così] come il sole, che, stanco del giorno, cambia percorso, tanto che subito si allontana da noi, [allo stesso modo] tu hai raggiunto il porto, fuori da ogni tempesta e vivi con il tuo Nocchiero celeste [Dio], godendo la sua aura lieta e serena'.

1-4. *Ahi ... salita!*: per «Ahi come», v. 1, cfr. XLVI 5 e, per l'intera ripresa del concetto, con riferimento alla morte del figlio, LIII 4. L'apostrofe all'amato, menzionato, con una *retardatio*, solo al v. 3, ha l'effetto di esaltare la meraviglia per la rapida salita della sua anima lungo le sfere celesti. L'intera quartina, con il suo ritmo scandito da un incalzante susseguirsi di avverbi e aggettivi, simula tale percorso ascensionale e l'accumulazione è tale da sfociare nella ridondanza concettuale («presto», «spedita», v. 1, «veloce», «anzi tempo», v. 4). Nei versi centrali (2-3) si instaura una prima opposizione tra la vanità dei beni terreni e il regno celeste.

5-6. *Or ombra*: la constatazione che apre la seconda quartina, enfatizzata dal rafforzativo «ben», è debitrice, anche per il tema della *vanitas vanitatum*, di RVF I 9, ma anche, per la struttura, di RVF CLXX 12 («Et veggi'or ben»). A questa segue la presa di coscienza della vanità e della caducità della vita e del corpo mortale (vv. 1-2, per cui cfr. RVF CCXCIV 12: «Veramente siam noi polvere et ombra»), in base alla tradizione classica e sapienziale (Orazio, *Carm.* IV VII 16; Sap II 1-5, su cui cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1305) che pure emerge negli scritti in prosa della poetessa, nello specifico in MS, «questo misero corpo (il quale ha così bella e così degna apparenza) deve finalmente restare pochissima e fredda polvere» (*Opere*: 229). Il tema, come anticipato nell'introduzione al sonetto, risulta assente nella prima edizione e sembra ora emergere di pari passo con la riflessione filosofica che interessa l'ultimo periodo di produzione della poetessa, in cui, oltre al sonetto in questione, figurava un madrigale interamente incentrato sull'argomento (B XL): «Deh leva, anima, l'ali / dalle cose mortali, / ch'alzar ti ponno a l'alta Cagion prima: / ché se polvere ed ombra, / perché a cosa celeste si assomiglia, / tanto piacere apporta a gli occhi nostri, / qual parrà meraviglia / veder la luce ch'ogni lume sgombra, / su ne gli eccelsi e sempiterni chiostrì?».

6-11. *e ... tranquilla*: il paragone si apre con un'espressione frequente nelle rime (cfr. A XCIII 1-6: «Vergine, in cui l'eterno Sol si pose / [...] / quasi raggio di sol ch'in vetro fera» e LXVIII 10), mutuata da una costruzione frequente nella *Commedia* (cfr. almeno *Purg.* XIX 10-12: «Io la mirava; e come 'l sol conforta / le fredde membra che la notte aggrava, / così lo sguardo mio le facea scorta»). Allo stesso modo in cui il sole tramonta, allontanandosi dalla terra, l'amato ha lasciato la sua vita mortale per trovare un 'porto tranquillo', guidato dal 'Nocchiero celeste'. Al paragone (per cui cfr. RVF CCCXXVII 5-6: «Come a noi il sol se sua soror l'adombra, / così l'alta mia luce a me sparita») si congiunge la metafora continuata del viaggio nel cielo come navigazione e uscita dalla 'tempesta' della vita terrena (cfr. XLV 35 e *commento* ivi). Sebbene sottintesa, emerge inoltre la metafora portante dell'amato-Sole, resa possibile dalla comparazione tra l'astro e l'anima defunta. Il riferimento a Dio quale nocchiero celeste è anche in MS («A te grido, nocchier celeste, nel tempestoso mare di questo misero mondo, là dove sono agitata dalle circostanti procelle delle molte tentazioni»), *Opere*: 268). Alla tempesta della vita terrena è quindi contrapposta una celeste *serenitas* (v. 11), così come in XXII 55-57: «Tornin dunque i be' lumi, e 'l tempo rio / scaccin dall'onde, e con dolce aura e lieta / drizzin le vele al desiato porto». Per il riferimento al «disegno», cfr. la serie di *loci paralleli* in XIV 44 e XXII 4 e 47.

12-14. *Ma ... favilla*: 'Ma io sono rimasta come una nave nel mare lungo un percorso tortuoso, con gli occhi totalmente privi di te, luminosa e alta stella del Cielo'. La congiunzione avversativa introduce una conclusione fondata sul contrasto tra la condizione dell'amato e quella dell'amante; il primo ha infatti abbandonato le 'tempeste' del mondo, mentre la secon-

da continua a versare in uno stato di smarrimento, raffigurato dal percorso tortuoso della nave, continuazione della metafora aperta nella terzina precedente: al cammino dell'amato-Sole, tutto fondato sulla verticalità e la rapida ascesa lungo le sfere celesti («salita», v. 4; «partita», v. 8; «celeste tuo Nocchier», v. 10), si contrappone quindi la turbolenta e orizzontale permanenza dell'amante nel suo *status* mortale (enfatico in tal senso l'anastrofe e la posizione in *rejet* di «rimasta son», con verbo marcante staticità, immobilità). A ciò si accompagna l'idea di una privazione radicale dell'amato-guida, concetto espresso ancora con *enjambement* («privi / di te», vv. 13-14), e significativa sospensione che ritarda in *rejet* «di te». Il «camin torto» che caratterizza la superstite, associato alla morte prematura dell'amato, è rideclinato nel compianto per la morte del figlio in LIII 6-7. La struttura del verso conclusivo risulta analoga a XLVI 14, anche se questa volta il riferimento è all'amato e non più all'amante. Infine, la «favilla», ovvero la 'luce', la 'stella', del cielo, andrà intesa come punto di riferimento (cfr. anche XXV 12) e quindi come ulteriore 'tessera' della metafora della navigazione che struttura il testo.

Il sonetto risulta pubblicato in entrambe le edizioni precedenti, anche se nell'edizione A le terzine differiscono totalmente dalle successive versioni a stampa (cfr. *apparato*). A mutare è, inoltre, nelle quartine, l'aggettivo «eletta» (v. 5), variante di quello che nella prima versione del canzoniere era l'aggettivo «eterna», secondo un *usus* pressoché costante, ossia quello della sua eliminazione all'interno del discorso amoroso, e, di contro, la sua permanenza – o la sua scrittura *ex novo* nei componimenti più tardi – nei contesti religiosi o comunque chiaramente connessi alla sfera divina (cfr. l'*introduzione* a XXXVIII e rimandi ivi). Interessante, sempre dal punto di vista delle varianti, è la sostituzione di «onde» al precedente «ombre», il quale crea un richiamo interno con la metafora della navigazione del sonetto precedente (XLVII e quindi B XXXIV), ma anche una maggiore continuità semantica con la metafora del 'mare di pianto' e del 'giungere a riva' (v. 4) che seguono nel testo. Come fa notare Ortu, ritornano nel testo il sintagma «dolce mia vita» (v. 2) e la parola-rima «sbandita» (v. 6) presenti nel sonetto che apre le rime 'in morte' (Ortu 2014: 154). La prima quartina, occupata dalla metafora topica della vita come navigazione, risalente a Petrarca ma anche a Boezio, modello essenziale per la prosa filosofica matrainiana, si arricchisce di un'ulteriore risonanza con l'iperbole del «mar del pianger», che riconduce al 'sé' addolorato e piangente un metaforico mare in tempesta. La seconda quartina e la prima terzina sviluppano quindi un accorato appello all'amato, invitato diventare una guida per la superstite e a non dimenticare l'amore che li aveva legati in vita. All'ultima terzina è infine affidata la preghiera, allo stesso, di fornire un «segno» della sua pietà, il quale forse si manifesterà nell'apparizione onirica del sonetto successivo (si noti che già nel ciclo onirico petrarchesco CCCXL-CCCXLII, il primo sonetto si conclude con una richiesta di apparizione in sogno di Laura e il secondo inscena la sua *visitatio* onirica). Solo a partire dall'edizione B la sirma è stata infatti rielaborata in modo tale da creare un collegamento con il sonetto successivo (cfr. *apparato*) e, forse non a caso, in B e in C i sonetti conservano la medesima successione.

4 Com'esser può che in tanta doglia i' viva,
rimasta senza te, dolce mia vita,
e fra sì perigliose onde smarrita,
del mar del pianger mio non giunga a riva?

8 O mia scorta celeste, eletta e diva,
puot'esser ver che sia da te sbandita
su in Ciel quella pietà che mi dea aita
e 'l cor nel pianto a' dolenti occhi apriva?

11 Tu pur m'amasti, e di virtute ardente
fu qui 'l tuo amore, al mio pur sempre uguale,
il qual ancor non hai d'avere a sdegno.

Deh, se come ti calse ancor ti cale
 di me, che vivo misera e dolente,
 mostrami di pietade un caro segno.

14

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rima inclusiva tra i vv. 4 e 8.

1 che: ch' <i>A</i>	2 onde: ombre <i>A</i>	3 del mar del pianger mio: quest'alma stanca o-
mai <i>A</i>	4 eletta: eterna <i>A</i>	giunga: giung' <i>B</i>
		7 dea: die' <i>A</i> dê <i>B</i>
8 dolenti: dolent'	9-11: I' fui pur tua, né Morte unqua m'ha tolto / de' miei cari pensier,	
de la mia fede / né cangerà Fortuna, il Tempo, o Morte <i>A</i>	11 qual: quale <i>B</i>	hai d':
debbi <i>B</i>	12-14 se [...] segno: perché almen da la tua stabil sede / quel dolce suon che	
dentro a l'alma ascolto, / per più certi sentier non m'apri e porte? <i>A</i>	12 ancor: ora <i>B</i>	

1-4. *Com'esser ... riva?*: la perifrasi usata per l'attacco interrogativo è frequente nelle rime, anche se non in posizione incipitaria (cfr. XV 9; XVII 5; XXVII 12). Per il primo emistichio del v. 2 cfr. XLVII 13 (e *commento* ivi). L'opposizione tra il dolore della poetessa e ciò che l'amato rappresentava per lei sono enfatizzate dai richiami fonici tra le parti finali dei primi due versi della quartina («[...] doglia i' viva»-«dolce mia vita»), in cui la figura etimologica fa da collante tra le due parole-rima. Il contesto dello smarrimento, incluso nel più ampio quadro metaforico della navigazione (con la variante «onde» vs la precedente «ombre» per cui cfr. *introduzione* e *apparato* ivi, nonché il precedente XLVII), risulta senz'altro memore, non solo per il tema del disorientamento morale, ma anche per la chiara ripresa delle parole-rima, dell'*incipit* dell'*Inferno* dantesco (I 1-3: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / [...] / che la diritta via era smarrita»). Tra i vv. 3-4 si sviluppano delle anastrofi che, con una *retardatio*, svelano progressivamente che la causa delle «perigliose onde» in cui la poetessa è costretta è proprio il 'mare' iperbolicamente generato dal suo pianto (per la metafora cfr. XLIII 1 e LVIII 2).

4. *non giunga a riva*: 'non abbia mai fine', cfr. *RVF* CLXIV 12: «e perché 'l mio martir non giunga a riva» (Baldacci 1957: 523) e, della poetessa, V 13 e XXVIII 14.

5-8. *O ... apriva?*: per «scorta celeste», al v. 5, ovvero 'guida' (Ferroni 1978: 247) verso il Paradiso, cfr. *Par.* XXI 23 «ubidire alla mia celeste scorta». La perifrasi compare anche in A LXXXII 13 («[...] fida mia celeste scorta»), per cui cfr. anche *commento* a XLV, stanza I) e LX 9. Nell'interrogativa che si sviluppa nella quartina si ha un dettato di non semplice scioglimento: «sbandita» (v. 6), con riferimento alla «pietà» (cfr. v. 14 e *commento*), sta qui per 'dimenticata', per via della condizione ormai celeste dell'amato. Associazione analoga è in V. Colonna, *RA* XV 5-6: «E se pietà ancor può quant'ella sòle, / ch'indi per Lete esser non può sbandita», la quale al v. 6 replica *in toto* *RVF* CCCXXXVI 2 (cfr. a proposito il sonetto XLIV, in cui questo componimento colonniano è preso a modello). Per l'interpretazione dei versi è da presupporre un'ellissi del verbo al v. 8 ('sbandito', riferito al cuore) e del 'che' ('e [sia sbandito] il cuore [che] induceva gli occhi dolenti al pianto'). Per l'espressione 'aprire gli occhi – e il cuore – al pianto', cfr. R. Nannini, *Rime, Selva quarta*, 41-42: «In amorose voci, al pianto apriva / Tacendo gli occhi, et a' sospiri il petto» e B. Tasso, *Inni ed ode, A Diana* III 1-2: «Pon freno, Musa, a quel sì lungo pianto / Ch'amor t'apre dal core».

9-11. *Tu ... sdegno*: il «pur», avversativo e rafforzativo, introduce la risposta alla domanda della quartina che precede. L'amore virtuoso (per «virtute ardente», v. 9, cfr. LXVIII 10 e, tra gli altri, G. Stampa, *Rime* CCLXXXII 1: «Quel gentil seme di virtute ardente» e T. D'Aragona, *Rime* XIX 6: «per celebrar vostra virtute ardente») e reciproco (v. 9, per cui cfr. I 9-10 e *commento* ivi) non può quindi essersi dileguato per via della morte: all'espressione dubitativa dei vv. 6-7 si sostituisce ora la negazione del v. 11, enfaticizzata dalla ridondanza del verbo avere.

11. *non ... d'avere*: 'non dovresti avere' (Ferroni 1978: 248).

12-14. *Deh ... segno*: il v. 12 risulta analogo a XLV 81 (memore di Bembo, *Rime* CXLII 181, «Se, come già ti calse, ora ti cale», con analogo significato di 'importò', cfr. Ferroni 1978: 248), con la *variatio* dell'avverbio avvenuta in quest'ultima edizione (cfr. *apparato*). La ripetizione di «ancor», che appare così una seconda volta nel giro di due versi (cfr. v. 11), mira evidentemente a marcare l'idea della continuità del legame tra le due anime espresso in quella 'pietà' già menzionata al v. 7 e della quale ora la poetessa chiede all'amato un segno tangibile (il sostantivo «pietate», al v. 14, è reso preminente dalla costruzione con iperbato che lo incastona al centro del verso, così come accade al v. 7). Tale forma di esortazione e preghiera finale ricalca, anche in riferimento al macrotesto (cfr. *introduzione*), *RVF* CCCXL 12-14: «Tu che dentro mi vedi, e 'l mio mal senti, / et sola puoi finir tanto dolore, / con la tua ombra acqueta i miei lamenti».

[A XXVIII-B XXXVIII]

Il madrigale, presente fin dalla prima edizione, è confluito nella seconda e in quest'ultima dopo alcune modifiche, fra cui l'aggiunta e la sottrazione di versi (cfr. *apparato*). Viene ora inscenato un sogno, in base a uno schema richiamante una lunga e fervida tradizione che, a partire dalla canonizzazione dei cicli onirici petrarcheschi e il successivo apporto della cultura umanistica dell'*Ad Somnum*, ebbe grande fortuna tra Quattro e Cinquecento (cfr. *introduzione* a XXVI e *commento* ivi). Forse proprio in relazione al tema, il suo contenuto si rivela «insolitamente narrativo e piano, non privo di eleganza» e il testo risulta «singolarmente lungo» per essere un madrigale (Gigliucci 2000: 720). In particolare, appare evidente l'ipirazione, almeno per l'attacco e lo schema dialogato, a uno dei testi-cardine per il tema in questione, ovvero il madrigale LXIV delle rime sannazariane, *Venuta era madonna al mio languire*, al quale vanno ad aggiungersi molteplici 'tessere' differenti, qui esplicitate nelle note di commento. Un aspetto che però merita di essere sottolineato in questa sede è di tipo strutturale: a differenza di quanto accade nella prima e nella seconda edizione, ora la *visitatio* notturna dell'amato segue immediatamente un sonetto di 'invito' dell'amante a mostrarle un segno della sua «pietate» (cfr. XLVIII 14 e *commento* ivi). L'aspetto è rimarchevole in quanto testimonierebbe una volontà ordinatrice in linea con una serie di canzonieri, non solo del primo ma anche del secondo Cinquecento, in cui il tema onirico veniva sviluppato ordendo dei veri e propri cicli narrativi. Torquato Tasso, ad esempio, nelle sue *Rime d'amore* dedica al sogno un trittico di sonetti posti in successione (numerati XXVII-XXIX nell'edizione Basile) che intitola *Ragiona co 'l suo pensiero, pregandolo che cessi da le sue operazioni e che consenta che 'l sogno gli rappresenti la sua donna, Dice che essendo vinto dal dolore gli apparve in sogno la sua donna e lo racconsolò* e *Ne l'istesso soggetto*, in cui si inscenano, rispettivamente, un'invocazione, una narrazione e una lode al sogno dell'amata, sulla scorta del modello petrarchesco di *RVF CCCXL-CCCXLII* (per l'ultimo di questi cfr. XLVIII 12-14 e *commento* ivi), in cui appunto si susseguono un invito a Laura affinché appaia in sogno, la sua *visitatio* e la lode alla stessa per le sue apparizioni oniriche. Tra gli esempi più vicini al testo della poetessa, oltre a quello già menzionato del Sannazaro, andrà riconosciuto anche quello bembiano, il cui ciclo onirico (XCIX-CI dell'edizione Donnini, cfr. Bembo 2008) funge da modello anche per l'altro sonetto incentrato sul sogno, il XXVI. Altro aspetto da sottolineare è l'avverarsi di un avvicinamento fisico velatamente alluso e filtrato dal ricorso ai figuranti metaforici propri del canone delle 'bellezze', grazie a cui si inscena un contatto dei sensi che non ha pari in quest'ultimo canzoniere e invece risulta in linea con i toni gioiosi, o ispirati a una più vivida sensualità, propri del primo canzoniere, laddove il testo figurava non a caso nella sezione 'in vita'. L'unicità del 'canto' di questo componimento, di fatto discorde rispetto alla *gravitas* e all'impostazione prevalentemente neoplatonica che ispira il macrotesto, andrà forse rintracciata nel suo essere una parentesi onirica, pertinente all'*imaginatio* della sognante e quindi non intralciante il normale percorso 'formativo' dell'anima della stessa (al pari di quanto accade con la menzione del 'canone breve' in 110-111, cfr. *commento* ivi). La collocazione del testo a questa altezza del canzoniere trova un'altra possibile ragione nella morte dell'amato, analogamente a quanto accade nel canzoniere petrarchesco, in cui Laura risulta paradossalmente più affabile e 'umana' dopo che la sua dipartita riesce «a riscattarla dalla dipendenza dall'occhio dell'amante»

(Santagata 1992: 248). Significativo è inoltre che i due componimenti onirici, il presente e il XXVI, siano dislocati in due punti molto distanti del canzoniere, mantenendo in comune un aspetto, ovvero quello di costituire delle parentesi consolatorie della lontananza dell'amato, la quale risulta temporanea nella prima parte (nella sezione della lontananza) e definitiva, per via della morte, nella seconda.

- Venut'era 'l mio Sole al mio languire,
 più che mai bello in sonno a consolarme,
 e, vinto da pietà del mio martire,
 mi dicea con parole
 5 rare nel mondo o sole:
 «Perché sì mesta in fra sospiri e pianto
 tutta la verde etade,
 senz'aver mai di voi stessa pietade,
 vi consumate tanto?
 10 Deh, prendete di mia gioia conforto,
 ch'io son vivo e non morto;
 volgete il pianto in amoroso riso!»
 E appressandomi il viso
 mi die' fra dui rubin due fresche rose,
 15 non mai nell'odorifer oriente
 viste più belle o in terren paradiso,
 la cui sì bella vista
 e 'l disusato odore
 tornâr subito al core
 20 la smarrit'alma sconsolata e trista:
 cose ch'a pena in Ciel veder si ponno.
 Deh, perché non fu eterno un sì bel sonno?

Schema metrico: madrigale ABACcDeEdFfGgHIGlmmLNN. Rima inclusiva tra i vv. 7 e 8.

Date le differenze dovute ad alcuni versi in più e in meno in A e B rispetto a quest'ultima edizione, si indica, dove necessario, anche il numero di verso corrispondente tra parentesi tonda.

1 Venut'era il mio sol: Era il mio Sol venuto A 3 e.; che A 6 in fra:
 fra' A e: e <'l> A 7 verde: vostra B 10 di mia gioia: mia vita <omai> A
 11 [manca] A 12 il: 'l B 13 appressandomi il: appressandome 'l B 14 diè fra
 dui: porse infra A (13) 15 nell'odorifer: ne l'odorifero A (14) 16 in terren paradi-
 so: lassù in Paradiso A (15) in: 'n B <in cui soavità tanta il ciel pose, A (16) B (17) /
 che altra maggior fra noi qui non si sente A (17) > 18 e 'l: e B (20) 19 tornâr:
 tornò A (20) B (21)

1-4. *Venut'era ... parole*: per l'attacco e l'espedito del discorso diretto cfr. J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* LXIV 1-7: «Venuta era madonna al mio languire / con dolce aspetto umano / allegra e bella in sonno a consolarne; / et io prendendo ardire / di dirli quanti affanni ho speso in vano, / vidila con pietate a sé chiamarme, / dicendo [...]», da cui è ripreso, al v. 3, anche il riferimento alla 'pietà', parola-chiave del sonetto precedente (cfr. XLVIII 7 e 14 e *commento* ivi), la quale è presente anche nell'altro sonetto di lode al sogno (cfr. XXVI II e *commento* ivi).

5-12. *Perché ... riso!*: per il riferimento alla giovane età della poetessa («verde etade», v. 7), verosimile nel primo canzoniere ma ormai inattuale in quest'ultimo, cfr. I 1 e *commento* ivi. Alla fonte sannazariana (cfr., per il v. 6, i vv. 7-8 «[...] A che sospire? / a che ti struggi et ardi di lontano?») si congiunge l'archetipo petrarchesco (ai vv. 6-11 riecheggia infatti il discorso di Laura di *RVF CCCXLII* 12-14: «Che val – dice – a saver, chi si sconsorta? / Non pianger più: non m'ài tu pianto assai? / ch'or fostú vivo, com'io non son morta!»), da cui il sonetto matrainiano mutua anche la lode delle parole dell'amato, ai vv. 4-5 (*RVF CCCXLII* 10-11: «[...] et col suo dir m'apporta / dolcezza ch'uom mortal non sentí mai» ma più letteralmente, la base è qui *RVF XXXVII* 86-87: «et l'accorte parole, / rade nel mondo o sole», cfr. Ortu 2014: 157). Al rimprovero morale di Laura, la quale appare per richiamare Francesco sull'inutilità del suo dolore (si è visto in *RVF CCCXLII* 12-14), visto lo stato di beatitudine in cui la stessa si trova dopo la sua morte (*RVF CCCLIX* 58-61: «[...] “Non errar con li sciocchi, / né parlar – dice – o creder a lor modo. / Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo: / quel che tu cerchi è terra, già molt'anni [...]”»), si sostituisce ora un più lieto invito alla gioia, esplicitamente menzionata come elemento di conforto (il v. 12 rovescia *RVF CCLXVIII* 9-10: «Poscia ch'ogni mia gioia / per lo suo dipartire in pianto è volta», per cui cfr. anche V. Colonna, *RE X* 4: «[...] volgendo in riso il pianto»).

7. *verde etade*: non solo ripresa dell'*incipit* del canzoniere (I 1), ma anche di *RVF CCCXV* 1: «Tutta la mia fiorita et verde etade», come nota Baldacci (1957: 522).

14. *mi ... rose*: 'mi diede due rose fra fue rubini' (il verso è analogo al v. 4 del secondo madrigale inserito nella *lettera* 11, cfr. ivi); va rimarcato l'uso insolito di «rubini» e «rose» (rispettivamente «guance» e «labbra», anche se Gigliucci ritiene invece che «i rubini alludono alle labbra e la rosa all'incarnato», Id. 2000: 719) quali «figuranti» delle «bellezze» dell'amato. Il «realismo visivo e olfattivo» del verso che segue farebbe pensare a un'offerta di rose reali (Ortu 2014: 157), come già riteneva Baldacci («da quanto segue sembra che si dovesse trattare veramente di rose; ma i *rubin* potrebbero essere le labbra dell'amato» 1957: 522); a una spiegazione simbolica ricorreva invece Flora, che, dopo aver parafrasato con «fra i due rubini (le labbra dell'amato) mi diè il colore e l'odore di due fresche rose», affermava che «Forse *rose* indica generalmente la fioritura del viso dell'amato» (Flora 1962: 188). A questa interpretazione, che riconosce una certa ambiguità alle intenzioni della poetessa, può dare sostegno il sonetto petrarchesco tenuto qui a modello: «Quel, che d'odore et di color vincea / l'odorifero et lucido orïente, / frutti fiori herbe et frondi [...]»). Sul passo matrainiano in questione si è soffermato anche Giovanni Pozzi: «Dopo che il Bembo nelle *Rime* [...] impose in modo esclusivo come figurante della bocca la coppia perla/rubino [rispettivamente indicanti 'denti' e 'labbra'] [...] rosa, che fino al Boccaccio valeva ugualmente per guancia e per labbra, ha cessato di designare queste ultime. [...] Nel Cinquecento rosa figura le labbra solo in caso di ridondanza, come [...] in Chiara Matraini che la congiunge con rubino» (Pozzi 1985: 426-427). In tale ottica, il richiamo al dato olfattivo del verso seguente si spiegherebbe con l'accostamento, anch'esso tòpico, 'rosa-profumo'-'labbra-voce' (ivi: 408).

13-20. *E ... trista*: il richiamo al dato olfattivo, suggerito, come esplicita Flora (cfr. *commento* al v. 14), dalla ripresa petrarchesca di *RVF CCCXXXVII* 1-3, a partire

dall'associazione 'labbra-rose' (probabile allusione a un bacio) e da quella, qui connessa, 'labbra-voce' e quindi 'voce-profumo' (cfr. *commento* al v. 14), farebbe pensare a un contatto fisico che sarebbe in linea con la precedente esaltazione delle parole dell'amato (vv. 4-5). Si noti l'enfasi derivata dalla metafora continuata dell'«odorifer oriente» (v. 15, per cui cfr. *RVF* CCCXXXVII 2: «l'odorifero et lucido oriente»), per il profumo, e del «terren paradiso» (v. 16) per la bellezza. I vv. 15-16 sono inoltre tra loro collegati in forma chiasmatica ai due successivi («odorifer oriente», v. 15-«odore», v. 18; «viste più belle [...]», v. 16-«la cui sì bella vista», v. 17; nel secondo caso va notato un ulteriore chiasmo interno con paronomasia dei termini dei sintagmi, «viste belle» X «bella vista»). Alla modalità consolatoria, già petrarchesca, del conforto verbale (cfr. Romani 1910; Büdel 1975; Crevatin 1987; Belleggia 2003), si congiunge qui un marcato riferimento a un contatto mediato dai sensi («vista», «odore»), i quali hanno l'effetto di risollevare nell'immediato l'anima della sognante (vv. 19-20, per cui cfr. G. Boccaccio, *Filostrato* IV CXXIV 7-8: «la confortò, e l'anima smarrita / tornò al core onde s'era fuggita»).

19. *tornâr*: 'fecero tornare' (Baldacci 1957: 522), 'fece tornare' secondo Gigliucci (2000: 720), che forse lo riferisce all'ultimo soggetto in ordine di apparizione, ovvero l'odore.

21-22. *cose ... sonno?*: il *topos* dell'ineffabile e la lode iperbolica, qui al v. 21, accompagnano spesso il racconto della *visitatio* onirica, così come accade fin dal già citato *RVF* CCCXLII 7: «vien tal ch'a pena a rimirar l'ardisco». Anche l'invocazione al sonno eterno, per via dello stato di beatitudine e il conforto che esso reca, è un *cliché* piuttosto diffuso, così come sottolinea Carrai (1990: 38-45) a proposito del sonetto onirico di L. De' Medici, *Canzoniere* CIV 12-14: «Se così me la mostri, o sia eterno / il nostro sonno, o questi sonni lieti, / lasso, non passin per la eburnea porta!» e B. Gareth, detto il Cariteo, *Endimione, son.* XVI 12-14: «Morir vorrei dormendo eternamente; / Ché, se 'l sonno a la morte è somigliato, / In tal morte io vivrei felicemente».

[V XIII-B XXXV]

Il sonetto figura, oltre che nell'edizione B, anche negli inediti vaticani (siglati V) già studiati da Rabitti, i quali attestano, e qui siede la loro importanza, uno stadio compositivo successivo ad A e antecedente a B e C. Solo una parte di essi è confluita nelle stampe degli ultimi due canzonieri e delle *Meditazioni spirituali* (cfr. la *Descrizione dei testimoni*). Tra questi troviamo il secondo sonetto inserito nella *lettera* 12, il sonetto IV, il L (ossia il presente) e l'LXXXV. Al livello tematico, prosegue, dopo la parentesi onirica, la meditazione sulla morte dell'amato e sullo stato di beatitudine che la poetessa spera di conseguire presto, guidata dal suo «ardente zelo». Al lessico ispirato a una fervida e trepidante ascesi per l'unione con Dio, che non può non richiamare, per il trasporto spirituale, molti dei versi di Vittoria Colonna, si accompagna una densa presenza di riferimenti espliciti e insistiti alla beatitudine del paradiso: il «Cielo», il «Fattor» e gli «angeli». L'amato diviene ora, come Laura e Beatrice, una guida imprescindibile per l'anima della superstita. A tal proposito andrà notato che molti dei sonetti petrarcheschi che emergono in filigrana dalla sirma provengono dalla «sequenza omotematica CCLXXXII-CCLXXXVI [...] sul motivo del ritorno immaginato di quella che anche in morte e in sogno è maestra e *domina* della vita del poeta» (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1276).

- 4 Io pur ascolto e non odo novella
della mia fida scorta che nel Cielo,
fuor del suo chiaro e bel corporeo velo,
gode il Fattor d'ogni lucente stella.
- 8 Io pur ascolto a sé mi chiami e ch'ella
tutt'accesa di puro, ardente zelo,
volga a me i suoi begli occhi, ov'ancor celo
la casta fiamma mia, lucente e bella,
- 11 e dica a me pietosa: «Ormai ti chiamo
a sentir del mio eterno, alto diletto,
e consolar le tue notti dolenti».
- 14 O felice quel dì, se al fin ch'io bramo
mi trarrà seco al desiato aspetto,
là 've si fanno gli angeli contenti.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 1, 4, 5, 8.

4 gode: si gode *VB* il [...] lucente: assisa in grembo a la sua *VB*
pur ch'a *V* 6 tutt' [...] ardente: più che mai calda d'amoroso *V*

5 Io [...] a: Aspetto
7 i suoi: que' *V*

1-4. *Io ... stella*: per l'attacco, già presente con una lieve *variatio* in XXX 5, cfr. *RVF* CCLIV 1: «l' pur ascolto, et non odo novella». I riferimenti all'amato come «scorta», ovvero guida celeste, si ripetono a breve distanza in questo giro di sonetti, essendo infatti presenti in LV 13, XLVIII 10 e LX 9. L'uscita dal «corporal velo», ossia dal corpo fisico, è quindi la ragione per cui l'anima dell'amato ora, neoplatonicamente, è giunta al proprio Fattore e gode della beatitudine di tale vicinanza (cfr. *RVF* CCCLIX 60: «Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo» e C. Magno, *Rime* CCXVI 12-13: «colma d'anni e di pregi al ciel salita / è l'alma: e si gode al suo fattor a canto»). Per il v. 4 cfr. V. Colonna, *RS* XXXVII 13: «[...] Fattor del Cielo e de le stelle».

5-8. *Io ... bella*: al v. 4 si ripete, a creare una struttura simmetrica tra le due quartine, il primo emistichio del v. 1. L'anafora esplicita la persistenza della ricerca di un segnale dell'amato da parte della poetessa, l'attesa costante e vigile di un suo richiamo, la quale sfocia in una sorta di 'allucinata' immaginazione che ciò accada: se ne esplicitano i dettagli nella rima *velo:zelo*, la quale è frequente in Vittoria Colonna (cfr., anche per gli aspetti tematici, *RAD* XLIII 5-8: «Indegna forse fui del caldo zelo / onde tu acceso apristi altero i vanni / infiammarmi a schivar l'ire e gli inganni / del mondo e sprezzar teco il mortal velo»). Per il v. 5, «[...] a sé mi chiami», cfr., oltre a *RVF* CCCXLIX 1-2: «E' mi par d'or' in hora udire il messo / che madonna mi mande a sé chiamando», anche G. Guidiccioni, *Rime* XXIII 13-14: «sazio del viver mio, non già del pianto, / aspetto ch'ella a sé mi chiami e 'nvite». Il contatto, a differenza di quanto accade nel sonetto precedente (XLIX), è ora caratterizzato da un'unione spirituale e pura, marcata, oltre che dal ripetersi in pochi versi di particelle pronominali indicanti un reciproco avvicinamento («a sé mi», v. 5, «a me», v. 7 e, ancora, «dica a me», v. 9; «mi chiami», v. 5, «ti chiamo», v. 9), anche dal doppio riferimento al «puro ardente zelo» (v. 6) e alla «casta fiamma» (v. 8) riposta negli occhi dell'amato. In tal senso sembra ricorrere il *topos* già provenzale dell'amore come spossessamento di sé (cfr. almeno B. de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, vv. 13-19: «tout m'a mo cor, e tout m'a me / [...] / ni no fui meus de l'or' en sai / que-m laisset en sos olhs vezer», 'Tolto m'ha il cuore, tolto m'ha me stesso, / [...] / più non m'appartenni da allora, / quando negli occhi suoi lasciò specchiarmi'): la 'fiamma' d'amore, nella fattispecie, non è più celata nell'intimità dell'amante, ma negli occhi stessi dell'amato, anch'essi, come è di fatto tōpico nella tradizione, origine dell'innamoramento. L'estasi dell'anima qui vagheggiata trova un *pendant* in un sonetto indirizzato a Dio non confluito in quest'ultima edizione ma presente in B e nelle *Meditazioni Spirituali* (*Alto Re delle stelle, a cui soggiace*). Nel testo in questione la metafora delle fiamme e dell'accendersi dell'anima desiderante raffigura il momento della congiunzione tra questa e il divino (vv. 6-7, «s'accenda ogn'alma entro 'l corporeo velo, / [...] con santo ed amoroso zelo»), di cui questo sonetto prefigura degli elementi, mantenendo però al centro l'amato quale tramite essenziale per l'*ascensus*. Del resto, l'aspetto della sovrapponibilità tra l'amato e Dio, per l'uso indifferenziato di un certo linguaggio neoplatonico e religioso, è già colonniano (McAuliffe 1986; Russel 1992; Bassanese 2007).

9-11. *e ... dolenti*: ancora un riferimento alla pietà dell'amato per l'amante priva di conforto a causa della sua assenza (cfr. XLIX 8 e *commento* ivi). L'aggettivo, riferito a Laura, introduceva, analogamente a questo testo matrainiano, un discorso diretto (cfr. *RVF* CCCXLII 8-12: «et pietosa s'asside in su la sponda [...] "Che val – dice – a saver, chi si sconsorta? / [...]"»); per il v. 10 cfr. *RVF* CCLXXXV 5-6: «come a me quella che 'l mio grave exiglio / mirando dal suo eterno alto ricetto», da cui sono ripresi la rima e i due aggettivi,

con un passaggio al discorso in prima persona dell'amato. Per il v. 11, cfr. *RVF* CCLXXXII 1-2: «Alma felice che sovente torni / a consolar le mie notti dolenti», in cui il v. 2 è ancora una volta rielaborato per il discorso diretto del parlante in sogno.

12-14. *O ... contenti*: in generale, per l'idea della morte e del ricongiungimento con l'amata e Dio, cfr. *RVF* CCCXLIX 9-14: «O felice quel dí che, del terreno / carcere uscendo, lasci rotta et sparta / questa mia grave et frale et mortal gonna, / et da sí folte tenebre mi parta / volando tanto su nel bel sereno, / ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna». Per il v. 14 cfr. la serie di casi analoghi di A (VI 14: «l'alma, su in Ciel, fra gli angeli contenti», per cui cfr. II, *introduzione e commento* ivi; X 19: «son gli angeli contenti»; XI 4: «ch'esser credea fra gli angeli contenti»; XII 10: «si fanno ancora gli angeli contenti»; XCVIII 3: «fai gli angeli contenti, in cui riluce», su cui agisce il modello petrarchesco del *Tr. Eternitatis* 58: «ma li angeli ne son lieti e contenti»).

Il testo, presente nella prima edizione, ma escluso dalla seconda, viene ora recuperato e inserito all'interno di un dittico (LI-LII) in cui la poetessa instaura un confronto tra il proprio stato di solitudine e quello, al contrario, sereno, degli uccelli osservati nel pieno dei loro amori primaverili. Questa 'coppia testuale' costituisce una novità della presente edizione non solo per il recupero da A di un componimento non comparso in B, ma anche per il notevole spostamento di due sonetti molto distanti in A, dove erano numerati rispettivamente LXXXIV e XXXVII. Almeno nell'attacco, il richiamo all'uccello 'vago', in quanto, al contempo «leggiadro e vagante» (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1544) è di matrice petrarchesca (*RVF* CCCLIII, *Vago augelletto che cantando vai*), ma lo sviluppo segue un corso affatto differente e riprende lo schema oppositivo dell'*imitatio* bembiana del sonetto (Bembo, *Rime*, XLVIII, *Solingo augello, se piangendo vai*). Se infatti nel testo modello il confronto si risolve in una comparazione tra il pianto e il dolore del «vago augellin» e quello del poeta («così sapessi il mio simile stato / [...] / I' non so se le parti sarian pari», vv. 6-9), nella possibilità che l'amata del primo sia viva, a differenza di Laura («ché quella cui tu piangi è forse in vita, / di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari», vv. 10-11), ora la differenziazione si fa certa e definitiva. In una stringente dialettica 'alto vs basso', 'io vs tu', schematizzata con nettezza nella sirma, si apre un confronto serrato tra lo scenario primaverile, confacente al canto gioioso dell'uccellino, al quale è dato sperare in un futuro incontro amoroso, e lo *status* privo di speranza della poetessa, il cui canto non può che cadere inascoltato da chi, al contrario degli uccelli in volo, giace «sotterra» (v. 14).

- | | |
|----|--|
| 4 | Vago augelletto mio, caro e gentile,
che dolcemente canti e sfoghi il core
mercé sperando aver del tuo dolore,
non lungi assai dal bel fiorito Aprile, |
| 8 | ma io già mai col mio dolente stile,
in ch'io piango e mi doglio, a più liet'ore
giugner non spero, o 'ntepidir l'ardore
ch'io sento, o m'oda la bell'alma umile. |
| 11 | Tu la tua amata e dolce compagnia
troverai forse in aere, in ramo, o in terra;
io la mia dove o quando, i' non saprei. |
| 14 | Te la tua sente; ma chi dolce apria
mio core e speme è spento oggi, e sotterra,
né le mie voci ascolta o' pianti miei. |

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca tra i vv. 1 e 5; rima inclusiva tra i vv. 2, 3, 6, 7; rima derivativa tra i vv. 10 e 13.

1 mio, caro: puro, almo	4 lungi: longe	9 amate e dolce: dolce, amata
10 forse: forsì	13 core: cuore	oggi, e: oggi

1-4. *Vago ... Aprile*: «vago» sta per ‘leggadro, soave’ o, ancora, ‘vagante, errabondo’ (Gigliucci 2000: 722; Forni 2003: 306); l’*incipit* petrarchesco (cfr. *introduzione*), da cui si ricalca anche l’uso di un diminutivo-vezzeggiativo di stampo già catulliano, riservato ai volatili (Gigliucci 2000: 722), è privato del riferimento al pianto e invece inserito in un contesto di gioia vitale, marcata dal contesto primaverile, di cui è metonimia il «bel fiorito Aprile» (per cui cfr. XVI 7 e *commento* ivi). Per l’associazione tra la suggestione iniziale petrarchesca e il riferimento al canto gioioso dell’uccellino contrapposto a quello del poeta, cfr. G. de’ Conti, *Canzoniere* CLXX 1-4: «Aventuroso et più di me contento, / Vago augelletto, che il tuo dolce amore / Apri cantando il giorno a tutte l’ore / Con sì soave e sì pietoso accento» (da cui forse anche il richiamo alle «liet’ore» al v. 6 del testo matrainiano). Una panoramica sulle realizzazioni di questo *incipit* nella lirica precedente, coeva e di poco successiva a questo testo è offerta da Carrai (*commento* a Della Casa 2003: 117 sgg.).

2. *sfoghi ... core*: cfr. *Inf.* XXXIII 113: «sì ch’io sfoghi ’l duol che ’l cor m’impregna» e G. A. Dell’Anguillara, *Metamorfosi di Ovidio* XIV CCCLXXXVI 7-8: «E così sfoga il tormentato core / L’altrui beltà cantando, e ’l suo dolore».

3. *mercé*: ‘pietà’, ‘ricompensa’ (Forni 2004: 306).

5-8. *ma ... umile*: l’avversativa introduce lo scarto tra la condizione della poetessa e quella dell’«augelletto»: da una parte il canto dolce del primo (v. 2), dall’altra il «dolente stile» (v. 5) della seconda; da una parte la speranza del primo di vedere ricompensato il proprio dolore, dall’altra l’assenza totale di speranza della seconda. Da notare l’antitesi in parallelismo dei versi 3 e 7, «mercé sperando»-«giunger non spero», in cui un chiasmo sottolinea la dicotomia tra la ricerca temporanea dell’animale e la frustrazione della poetessa per una scomparsa ormai irrimediabile e definitiva («mercé sperando [...] / non lungi [...]», vv. 3-4 X «già mai [...] / [...] a più liet’ore / giunger non spero», vv. 5-7). Nel momento in cui il *focus* si sposta sulla poetessa è possibile ravvisare un innalzamento della *gravitas*, misurabile dai due *enjambement* tra i vv. 7-8 e 8-9 che si contrappongono alla sintassi della prima quartina, sostanzialmente piana. L’impossibilità che il proprio canto venga ascoltato dall’amato è descritta mediante una moltiplicazione di immagini giustapposte («[...] o ’ntepidir l’ardore, [...] / o m’oda [...]», vv. 7-8), in cui si prolunga l’ellissi del verbo-chiave («non spero»). I vv. 5-7, anche per il riferimento alla vanità della speranza, seppure in una chiave diversa, si possono ricollegare a *RVF* I 5-6: «del vario stile in ch’io piango et ragiono / fra le vane speranze e ’l van dolore». Per il v. 5 cfr. I. Morra, *Rime* X 1: «[...] stile amaro, aspro e dolente» (Forni 2004: 306).

8. *bell’alma umile*: cfr. *RVF* CLXXXIV 1: «Amor, Natura, et la bella alma humile», in rima, come nel sonetto matrainiano, con *:stile*.

9-11. *Tu ... saprei*: si intensifica nella sirma il gioco del raffronto, che qui assume dei toni ancora più netti; la possibilità di trovare la «dolce e amata compagnia» (v. 9, cfr. il «dolcemente canti», v. 2) dell’uccellino si contrappone all’impossibilità che questo accada per la poetessa, mediante una forte contrapposizione in parallelismo tra gli attacchi dei vv. 9 e 11 («Tu la tua» vs «io la mia») e l’elenco dei luoghi possibili dell’incontro (v. 10). Tale evento, per quest’ultima, risulta non più immaginabile nel tempo come nello spazio, globalmente intesi («[...] dove o quando, i’ non saprei», v. 11) e l’amato risulta ‘scomparso’ finanche dal

verso poetico («la [...] [compagnia]») è infatti oggetto sottinteso al v. 11). Per i vv. 9-10 cfr. ancora il testo petrarchesco preso a modello, *RVF* CCCLIII 10: «ché quella cui tu piangi è forse in vita», da cui si ha inoltre la ripresa letterale di «forse», e Bembo, *Rime* XLVIII 2-6: «la tua perduta dolce compagnia / [...] / Ma tu la tua forse oggi troverai; / io la mia quando? [...]» (Forni 2004: 307). La *variatio* «forsi» di A, forma non petrarchesca (cfr. *apparato*) ma diffusa nella lirica cortigiana (A. Tebaldeo, *Rime* CLVI 14: «ché forsi meglio troverei mercede!»), risulta modificata nella versione più vicina alla fonte in quest'ultima edizione.

12-14. *Te ... miei*: un chiasmo oppone ancora la situazione dei due soggetti del testo (vv. 12-13, «te la tua [tua amata ti] sente» – con inizio analogo a quello del v. 9 – X «chi [il mio amato] [...] apria / mio core e speme»), mentre una serie di allitterazioni enfatizza ulteriormente il gioco oppositivo tra le due diverse condizioni («te la tua sente», v. 12; «speme, è spento», v. 13). Dal confronto tra un 'prima' e un 'ora' («chi [...] apria [...] / [...] è spento oggi», vv. 10-11) emerge l'amara constatazione di un'ineluttabile assenza, di un amato «sotterra» contrapposto, in una dialettica alto-basso, all'amata che l'uccellino potrà trovare sulla superficie terrestre o addirittura sui rami o nel cielo. La presa di coscienza dell'impossibilità del contatto, già anticipata ai vv. 7-8, si chiude, quindi, circolarmente, con la constatazione dell'impossibilità dell'ascolto delle voci e del pianto della superstite (v. 14).

13. *core*: per la forma monottongata, in alternativa a quella precedente, dittongata (cfr. *apparato*), si veda II 3-4 e *commento* ivi.

[A XXXVII-B XXXVI]

Presente in A, ma assente in B, il sonetto fa coppia con il precedente solo a partire da quest'ultima edizione, probabilmente per l'analogo accostamento tra l'io poetante e il *cliché* ornitologico (cfr. *introduzione* a LI). Il confronto con gli amori sereni e gioiosi, prima raffigurati in maniera esclusiva nell'immagine dell'«augelletto», si dilata ora all'interesse delle varie componenti del mondo naturale, immerse nella «resurrezione ciclica del cosmo e della primavera» e questa «letizia universale» (Contini 1970: 617) finisce, come nella tradizione trobadorica, poi filtrata dal modello petrarchesco (*RVF CCCX*, *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*), con il porsi in contrasto con l'infelicità dell'amante. Il riferimento conclusivo alla tristezza della poetessa, metaforizzata da un inverno interiore, diviene quindi il corrispettivo rovesciato della primavera gioiosa tratteggiata nelle quartine. Se i motivi tematici e l'andamento bipartito non possono che farsi risalire a *RVF CCCX*, è anche vero che, in questo gioco di travestimenti metaforici facenti leva sulle stagioni, la solitudine-inverno dell'amante sia da intendere come conseguenza della scomparsa del Sole-amato, figura cardine e principio 'vivificatore' del canzoniere matrainiano, in concorrenza dell'astro solare soprattutto nella prima parte della raccolta (cfr. II 9-14 e VII 9-14). Per questo aspetto saranno da considerare anche le suggestioni offerte dal «sonetto di disarmonia tra Io e natura», ovvero *RVF IX*, *Quando 'l pianeta che distingue l'ore* (cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 40). I due modelli petrarcheschi si fondono e attivano quindi soluzioni nuove: al livello strutturale, il modello oppositivo fronte-paesaggio naturale primaverile vs sirma-intimo dolore del poeta si fa più netto e schematico; inoltre l'assenza del Sole-amato, oltre porsi in contasto con la gioiosa primavera, diviene generatrice di un'oscurità che oltrepassa il dato 'stagionale' fino a sfociare in un «tristo averno», non diverso dall'«atro inferno» tratteggiato in XLVI 10 (cfr. *introduzione* e *commento* ivi).

- 4 L'aura soave mormorando torna,
la terra ornando di novelli fiori
e, spargendo lontan soavi odori,
le rive e' colli di be' rami adorna.
- 8 Né 'l bel lume del cielo oltra soggiorna
a far noti di sé gli antichi onori;
cantan gli augelli i lor felici amori,
ogni cosa s'allegra e lieta torna.
- 11 Ma da me, lassa, un lagrimoso verno
non parte mai, ché, lunge al mio bel Sole,
oscura e mesta i' vivo in tristo averno;
- né trovo scampo alle mie doglie sole,
ché sì fiero è 'l martir nel core interno,

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima identica tra i vv. 1 e 8; rime inclusive tra i vv. 9 e 11; 12 e 14; rima equivoca tra i vv. 10 e 12.

1 soave: gentil <che> A 2 la terra ornando: ornando i prati A 3 lontan: <da> lontan A
 4 e': e <i> B be': bei B 5 cielo: ciel A 'l: il B 8 ogni: <ed> ogni A
 s'allegra e lieta torna: allegra <omai> ritorna A 11: lo provo ognor ne l'amoroso inferno A
 13 fiero: fero A il: 'l B 14 Rigion [...] console: Tempo né Rigion frenar lo puole A
 può: pò B

1. *L'aura ... torna*: il riferimento implicito è, per le caratteristiche della soavità e del 'mormorare', a Zefiro, per cui cfr. *RVF CCCX 1* («Zephro torna, e 'l bel tempo rimena») da cui è tratto anche il «torna».

2-4. *la ... adorna*: la serie degli infiniti petrarcheschi (*RVF CCCX 3*: «et garrir Progne et pianger Philomena»), fortemente sostantivati, tanto da sottolineare il carattere «perpetuo» dell'azione descritta (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1359), viene ora emulata mediante una successione di gerundi (all'origine di un omoteleuto), i quali sottolineano il progressivo risveglio del paesaggio, colto nell'*hic et nunc* del suo mutamento primaverile, di cui questa quartina descrive gli effetti. Per i vv. 3-4 cfr. *RVF IX 4-6*: «che veste il mondo di novel colore / [...] / le rive e i colli, di fioretti adorna».

5-6. *Né ... onori*: il riferimento all'aspetto planetario è già petrarchesco (*RVF CCCX 6*: «Giove s'allegra di mirar sua figlia»), sebbene ora al centro non si trovino più Venere e Giove bensì il sole, colto in una situazione di dinamicità, ossia nell'atto del suo dileguarsi, con una descrizione analoga a II (1-4: «Con giusta meta il sol librava intorno / al secondo equinozio, e 'l tempo e l'ora / già dell'ugual balance uscivan fora / per fare al novo di lieto ritorno»). La rima *torna:adorna:aggiorna* ripete, con delle variazioni, la sequenza rimica dello stesso *RVF IX 2-7* (*ritorna:adorna:s'aggiorna*).

7. *cantan ... amori*: cfr. *RVF CCCX 12*: «et cantar d'augelletti, et fiorir piagge». Evidente l'analogia con l'amore felice e il canto dell'«augelletto» di LI (cfr. *commento e introduzione* a LI e al presente sonetto).

8. *ogni ... torna*: l'«ogni cosa», universale e riassuntivo, è suggerito sempre da *RVF CCCX 8*: «ogni animal d'amar si consiglia».

9-10. *Ma ... mai*: l'epifora di «torna», che apre e chiude rispettivamente la prima e la seconda quartina (vv. 1-8, da notare, nell'*apparato*, la presenza di un precedente «ritorna», in A, modificato in B e C), generando una rima identica e strutturando ad anello la prima parte del testo, si contrappone allo *status* della poetessa, marcato dall'avversativa forte, a inizio sirma, come nel testo modello (*RVF CCCX 9*: «Ma per me, lasso, tornano i più gravi»). Per quest'ultima, a differenza di quanto accade alla natura, non si realizza la medesima ciclicità tra le stagioni, poiché tutto il suo spazio interiore è invaso da un perenne inverno che «non parte», ovvero non la abbandona, mai (da notare l'enfasi dell'espressione collocata in *rejet* al v. 10).

11-12 *ché ... sole*: si noti lo stridore generato dalle ripetizioni di nessi con 's' preconsonantica («oscura», «mesta», «tristo», v. 11, «scampo» v. 12), evocante al livello fonico la condizione narrata. L'intero v. 11 ha subito una modifica radicale rispetto ad A: da sottolinea-

tura della sofferenza dovuta all'innamoramento, metaforizzata dall'inferno amoroso (cfr. *appurato*), si passa ora delineare un dolore dell'anima non direttamente connesso alle passioni negative generate dal turbamento dell'amante, bensì alla solitudine e allo smarrimento originati dalla morte dell'amato, come in XLVI 10.

13. *ché ... interno*: la ricomparsa del marcatore causale «ché» introduce, in forma conclusiva, un'ulteriore descrizione dello stato d'animo della poetessa (cfr. v. 10). Per la prima parte del verso cfr. G. Stampa, *Rime* CCXLIII 22: «E sì fiero il martir m'assale e punge», e, per la seconda, T. Tasso, *Rime* MCXVII 12: «Deh! perché non mi leggi il core interno».

14. *che ... console*: ritorna il «che», questa volta consecutivo, a creare una ripresa anaforica, prima di essere replicato ulteriormente nel secondo emistichio, con ripetizione della velare («ch'io mi console»). Il riferimento in questo caso è al tradizionale concetto della Ragione come freno alle pulsioni di Amore e ai dolori dell'anima, per cui cfr. almeno Dante, *Vita Nova* 1, 10: «che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio della Ragione in quelle cose là dove cotale consiglio fosse utile a udire» e il petrarchesco «frenum rationis» (*Fam.* VIII 7, 10). Sul tema si veda XIV 57 e *commento* ivi.

Dedicatario del sonetto è Federigo Cantarini, figlio della poetessa, la cui morte risulterebbe a un periodo incluso tra 1571 (anno in cui lo stesso fa testamento designando come erede non la madre, alla quale era stato avverso per economici, ma il cugino Carlo, cfr. Rabitti 2007: 10) e il 1595, data della stampa di B, in cui il sonetto compare per la prima volta. Nella sezione in cui viene affrontato il tema della morte dell'amato si apre quindi una breve parentesi dedicata al compianto del figlio morto, alla quale fa da controcanto, tra le *Lettere* che aprono il canzoniere, un'epistola dedicata al ragazzo ancora giovane, contenente degli ammaestramenti morali che si rifanno all'*Orazione* a Demonico di Isocrate, opera che la poetessa aveva tradotto dal latino, dando alle stampe il volgarizzamento nel 1556 (si veda la *lettera* 10). I moduli del compianto per l'amato defunto vengono riadattati per l'occasione senza particolari stravolgimenti e il testo sembra porsi in un certo senso a 'chiusura' del ciclo del pianto; a questo seguirà infatti una nuova sezione dedicata a una più matura e distaccata riflessione sul tempo (LV), che necessariamente ha come esito, nei testi successivi, l'appello, prima mediato (LVI), e poi diretto, a Dio (LVII), ultima e unica salvezza dell'anima. Come fa notare Baldacci, che tuttavia individua, erroneamente, come destinatario, il figlio dell'amica di Chiara, Cangenna, il sonetto è vicinissimo, tanto da essere addirittura considerato un plagio (Baldacci 1957: 524), al testo scritto da Annibal Caro per la morte del Guidiccioni (*Guidiccion, tu sei morto, tu che solo*), avvenuta nel 1541 (cfr. Jacomuzzi, *commento* a Caro 1974b: 355-356). Una serie di elementi tematici e formali, soprattutto all'altezza della prima quartina, nonché la ripresa di alcune parole-rima, rendono effettivamente possibile tale accostamento.

4 Tu dunque, figlio, sei morto, che solo
eri qui della mia vita conforto,
e del mio legno travagliato il porto,
e d'ogn'orrida mia tempesta il polo?

8 Ahi come presto al Cielo alzato a volo
ti sei, lasciando me per questo torto
camin, dov'or dubbiosa e stanca porto
questa mia vita fral carica di duolo.

11 Ma poiché così piacque al tuo Fattore,
pregal che tempri almeno il dolor mio,
che col pianger non turbi il tuo diletto;

14 e vien talor con filiale amore
a consolarmi, onde quest'aspro e rio
dolor volghi in più caro e santo affetto.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima equivoca tra i vv. 3 e 7.

7 dov':ond'
larmi: consolarme

10 almeno: almen
14 volghi: volgh'

11 pianger: pianto

13 conso-

1-4 *Tu ... polo*: 'Dunque, figlio, tu che eri il solo conforto della mia vita, il porto della mia barca travagliata, il polo di ogni mia tempesta, sei morto'. L'attacco di questa prima quartina è caratterizzato da una particolare alterazione dell'ordine sintattico, con molta probabilità asservita alla *gravitas* richiesta dalla materia trattata. L'iperbato al v. 1 colloca in una posizione di assoluta preminenza l'apostrofe della madre al figlio scomparso e solo successivamente si affollano, in una sorta di litania funebre, delle perifrasi descrittive che elencano ciò che il compianto rappresentava per la poetessa, rese in forma di parallelismo mediante l'anafora «e» e la paronomasia delle parola-rima (v. 3 «e [...] porto»; v. 4 «e ... polo»). Per l'intera quartina cfr. A. Caro, *Rime* XXX 1-4: «Guidiccion, tu sei morto? tu che solo / vivendo, eri mia vita e mio sostegno? / Tu ch'al mio errante e combattuto legno / fosti ad ogni tempesta il porto e 'l polo?». Oltre a tale vicinissimo modello, da cui paiono ripresi l'*incipit*, la metafora della navigazione e la dittologia «porto [...] polo», ora scissa tra le parole-rima dei vv. 3-4, si veda, per i vv. 1-2, il sonetto scritto da Bembo per la morte del fratello, in cui analoga è anche l'alterazione dell'ordine sintattico dei componenti (CIII 1-2: «Adunque m'hai tu pur, in sul fiorire / morendo, senza te, frate, lasciato»), apparentato, per una serie di aspetti, alla canzone *Alma cortese, che dal mondo errante*, già servita da modello per la matrainiana XLV (cfr. *introduzione* e *commento* ivi). Per il v. 2 cfr. A XXVIII 10: «Deh prendete, mia vita, omai conforto» e RVF CCCLIX 1-2: «Quando il soave mio fido conforto / per dar riposo a la mia vita stanca».

3. e ... *porto*: con riferimento a Dio, cfr. LIX 10 e G. Giraldi Cinzio, *Le fiamme* CCXX 14: «drizzi a buon porto il travagliato legno».

4. e ... *polo*: cfr. XLVII 9 e LXV 2-3. Il lemma «polo» è in rima anche nel testo successivo (cfr. LIV 9 e *commento* ivi) e si collega, per il contestuale riferimento alla tempesta, a RVF LXXIII 48-51: «a' duo lumi ch'à sempre il nostro polo, / così ne la tempesta / ch'i' sostengo d'Amor, gli occhi lucenti / sono il mio segno e 'l mio conforto solo», sebbene ora in un contesto non amoroso. Indica, come di consueto, l'idea dell'amato come «fondamentale punto di orientamento» (Baldacci 1957: 524).

5-8. *Ahi ... duolo*: la successione di *enjambement* nella quartina pone in rilievo la 'risalita' dell'anima del defunto («alzato a volo / ti sei») e il suo conseguente distacco dalla condizione di dolore e smarrimento della madre superstite («torto / camin», vv. 6-7; «porto / questa», vv. 7-8). Sia l'attacco, che esprime sorpresa per la scomparsa improvvisa («Ahi come presto [...] / [...] sei veloce salita»), sia il riferimento al «torto / camin» della superstite (emulo del «viaggio torto» di RVF CCLXXXVII 6, cfr. Baldacci 1957: 525) ricorrono anche nel compianto per l'amato di XLVIII (vv. 1-4 e 12). L'inizio della quartina riprende concettualmente il sonetto del Caro già citato per l'apertura (*Rime* XXX 5-6: «Ben ne volasti al Ciel: ma da tal volo / quando ne torni? [...]»). Per la clausola del v. 5 cfr. RVF CCCXLV 13: «con li angeli la veggio alzata a volo» (Baldacci 1957: 525).

8. *questa ... duolo*: cfr. LIV 13-14 e P. Bembo, *Rime*, CXXXV 6: «de la fral vita mia possa quietarmi».

9. *piacque*: 'volle', cfr. RVF CXIX 91: «"Sì come piacque al nostro eterno padre [...]» e *Tr. Mortis* I 70: «"Come piace al Signor che 'n cielo stassi [...]»

9-11. *Ma ... diletto*: l'avversativa che apre la sirma oppone alla disperazione per la morte la preghiera della madre al figlio affinché questi lenisca il suo dolore e giunga a consolarla (vv. 12-14). Per il v. 9, cfr. LXXXVII 1. Per i vv. 9-10 cfr. C. Magno, *Rime*, XXIX 124-125: «pregalo umil ch'a la tua dolce prole / tempri l'aspro dolor di tua partita». Anche il sonetto del Caro in morte del Guidiccioni si chiude, a partire dal v. 9, con un analogo invito all'anima defunta (*Rime* XXX 9-14: «Deh, porgimi dal ciel, angelo eletto, / tanto di sofferenza o pur d'oblio, / che 'l mio pianto non turbi il tuo diletto. / O talor scendi a consolarmi; ond'io / con più tranquillo, o men turbato affetto / consacrì le tue glorie e 'l dolor mio»).

11. *che ... diletto*: tradizionale l'idea che il pianto del supestite turbi la pace del defunto (così come nel modello del Caro, *Rime* XXX 11, «che 'l mio pianto non turbi il tuo diletto»); cfr. *RVF* CCCLIX 14-17: «[...] Et ella: "Le triste onde / del pianto, di che mai tu non se' satto, / coll'aura de' sospir", per tanto spatio / passano al cielo, et turban mia pace [...]»». Analogamente a Laura, nel *De consolatione Philosophiae* (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1567), testo cardine della cultura della poetessa, la Filosofia si addolora per la «mentis perturbatio» del filosofo (I 1).

12-14. *e ... affetto*: molti degli elementi ripresi dal Caro (*Rime* XXX 12: «O talor scendi a consolarmi; ond'io», da cui pare tratto anche l'avverbio «onde» che segue; per le terzine cfr. il *commento* ai vv. 9-11) richiamano un doppio collegamento con alcuni sonetti onirici petrarcheschi, nella fattispecie *RVF* CCLXXXIII 9-10: «Ben torna a consolar tanto dolore / madonna, ove Pietà la riconduce» e, per il riferimento al legame parentale del protagonista della *visitatio*, ancora dello stesso 'ciclo onirico' petrarchesco, *RVF* CCLXXXV 7-9: «spesso a me torna co l'usato affecto, / et di doppia pietate ornata il ciglio: / or di madre, or d'amante; or teme, or arde». Il «dolor» (v. 14), enfatizzato dalla sua posizione in *rejet*, si configura ovviamente come un concetto-chiave, tanto da comparire per la terza volta (cfr. i vv. 8 e 10). Per la coppia di aggettivi riferiti al dolore, cui si contrappone la coppia positiva finale («caro e santo», v. 14), cfr. G. Giraldi Cinzio, *Le fiamme* CCXXXIX 53-54: «sol martir aspro e rio / e 'ncredibil dolor nel cor mi piove».

14. *volghi*: per la forma del congiuntivo cfr. XV 14 e *commento* ivi.

La morte, in questo testo che fa la sua prima comparsa in quest'ultima edizione, diviene oggetto di una riflessione più distaccata e improntata a un progressivo abbandono dei beni terreni. Come afferma Russel, il sonetto apre «la prospettiva di un lungo tragitto esistenziale che abbraccia anche un futuro calcolato in perdita [...]». È la sua una meditazione cupa, ma poeticamente felice. Alla trita allegoria petrarchesca è dato infatti nuovo vigore da quel caricare la nave del peso dei disinganni incorsi negli ultimi anni di vita [...]. Per cui, al momento di maggior pericolo, al pilota di questa barca incombe la necessità di gettare fuori bordo tutti i pesi più ingombranti: il che significa liberare se stessa a poco a poco da ogni attaccamento umano che la distrae dal fine ultimo» (Russel 2000: 422). Seguendo il filo tracciato a più riprese nei testi precedenti, si fa ora esplicito il conflitto tra debolezza – raffigurata nella consueta metafora della «conquassatam vitae naviculam» (Bettarini *commento* a Petrarca 2005: 1076) che vede nella prima quartina la poetessa in balia della Fortuna e delle sue avversità – e la volontà, che sembra prendere il sopravvento in chiusura, in corrispondenza dell'ultima terzina. La struttura, attraverso la ripetizione della congiunzione causale «poiché» all'inizio delle quartine e della prima terzina, segue le orme di una progressiva consapevolezza della vanità del mondo e dell'irrimediabilità della morte, il cui antidoto è quindi un metaforico 'spogliarsi' dalle 'zavorre' che ostacolano il percorso di salvezza dell'anima. L'assenza ormai definitiva dell'amato-*'stella'*, con la sua funzione di guida, ha come corollario, nell'*explicit*, la *'cacciata'* definitiva della Speranza, generatrice di vane illusioni e ostacolo a una presa di coscienza profonda della vanità della vita mortale. Suggestioni sembrano provenire dalle *Rime amorose* della Colonna (LIII, *Provo tra duri scogli e fiero vento*) nonché dalla sestina di Bernardo Tasso *Tempo ben fora omai da' duri scogli* (I, XXIX). Al livello tematico questo sonetto sembra porsi come cerniera tra il precedente, cui lo legano la parola-rima *'polo'* e la metafora della navigazione, e il successivo, la cui amara riflessione sul tempo sembra qui anticipata nella terzina finale.

4 Poiché fra l'onde irate e fra li scogli
veggio trônco il mio legno, arbore, e sarte,
sotto venti contrarî, e in ogni parte
mostrar Fortuna i suo' sfrenati orgogli;

8 poiché conviene al fin pur ch'io mi spogli
d'ogni mia cara merce a parte a parte,
né mi giovi 'l saper, l'ingegno, e l'arte,
per schivar tanti miei gravi cordogli;

11 poiché la stella mia qui del mio polo
più non riveggio, e sol di morte l'ombra
alla vista de gli occhi s'attraversa,

fuggi, Speme, da me, fallace, e sgombra
tosto da questo cor colmo di duolo,

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rima inclusiva tra i vv. 2, 3, 6 e 7 e tra i vv. 10 e 12.

1-4. *Poiché orgogli*: attacco analogo a XII 1; il «poiché» apre anche i vv. 5 e 9 (cfr. ivi e *introduzione* al testo). Per il v. 1, in generale, cfr. B. Tasso, *Rime* I, XXIX 16: «E fremer l'onde irate, e i duri scogli» e per il v. 2 cfr. V 14 (*introduzione* e *commento* ivi). Il riferimento ai «venti contrari» è anche in A X (vv. 76-77: «Come nocchier già stanco / da la tempesta e da' contrari venti») e, in quest'ultima edizione, in XXIV 6, XXV 1 e LXXI 10. In generale, per la quartina e per la rima *scoglio:orgoglio*, ora al plurale, cfr. *RVF* CCXXXV, *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio*, di cui cfr. il v. 9 («Ma lagrimosa pioggia et fieri venti») con il v. 3 del presente sonetto, cui per altro si associa anche *RVF* CCLXXII 11 («veggio al mio navigar turbati i venti»), dove il motivo della navigazione si allinea a una rassegnata riflessione sul tempo. Dal sonetto in questione sembra essere tratto il riferimento alla fortuna rovinosa del v. 4, congiuntamente a molta parte del v. 2 (*RVF* CCLXXII 12-13 «veggio fortuna in porto, et stanco omai / il mio nocchier, et rotte arbore et sarte»).

5-8. *poiché ... cordogli*: il riferimento alla «merce» di cui è necessario sbarazzarsi costituisce probabilmente una continuazione dell'allegoria della nave, così come nella fonte petrarchesca già citata nella nota ai vv. 1-4 (*RVF* CCXXXV 5-6: «né mai saggio nocchier guardò da scoglio / nave di merci preziose carcha»). Nel caso specifico, l'immagine si carica di un *surplus* di senso, in quanto la liberazione della nave dal suo carico diviene la cifra simbolica di una liberazione dalle «zavorre» terrene che rendono accidentato il percorso di redenzione spirituale. Rovesciato è quindi anche il richiamo alla barca di «[...] buone merce carca» di *Par.* XI 123, avente una connotazione positiva (la sua «merce» simboleggia appunto i «meriti» utili ad «acquistarsi il cielo», come nota Chiavacci Leonardi, *commento* a Alighieri 1991-1997 III: 325). Il dolore è infatti tanto forte da rendere vano il tentativo di opporgli i beni dell'intelletto e lo sforzo della volontà (per il v. 7 cfr. *RVF* CLXXXIX 13: «morta fra l'onde è la ragion et l'arte»). Al metaforico «mi spogli» (v. 5) fa da eco lo «schivar» del v. 8. Per lo schema rimico *parte:[a parte a] parte* cfr. XXXI 3-4 e *commento* ivi. L'impossibilità di agire secondo la volontà qui denunciata trova un *analogon*, rovesciato in positivo, nel sonetto al Padre (LIX 13).

9-14. *poiché ... persa*: «dal momento che non vedo più qui la stella del mio polo, e la vista dei miei occhi è attraversata solo dalla morte, fuggi da me, Speranza fallace, e libera presto questo cuore pieno di dolore, la cui vita è quasi del tutto finita».

9-11. *poiché ... attraversa*: al v. 9 è da notare la reiterazione di particelle grammaticali riferite all'*hic et nunc* del presente della poetessa e della sua sfera di possesso («[...] mia qui [...] mio»). Ancora, a continuazione della metafora della navigazione, si hanno agli occhi-polo dell'amato, guida per la poetessa-navigante. Per questi, alla suggestione del sonetto petrarchesco *La vita fugge et non s'arresta una hora*, già citato nella nota alla prima quartina, in cui è chiara l'idea della morte (*RVF* CCLXXII 12-14: «veggio fortuna in porto, et stanco omai / il mio nocchier [...] / e i lumi bei che mirar soglio, spenti»), si congiunge quella di *RVF* LXXIII (46-51: «Come a forza di venti / stanco nocchier di notte alza la testa / a' duo lumi ch'a sempre il nostro polo, / così ne la tempesta / ch'i' sostengo d'Amor, gli occhi lucenti / sono il mio segno e 'l mio conforto solo»). Come parola-rima, e in un contesto analogo, «po- lo» ricorre anche nel sonetto precedente (LIII 4). La preclusione alla vista degli occhi-fari

dell'amato (significativa la ripetizione in poliptoto ai vv. 10-11, di «più non riveggio»-«vista») si traduce quindi in un'esclusiva visione di morte, la cui persistenza giunge finanche a sovvertire la tradizionale dinamica dell'innamoramento (vv. 10-11 «[...] morte / alla vista de gli occhi s'attraversa»): non è Amore ad attraversare gli occhi dell'amante, prima di giungere al suo cuore, come prevederebbe la consueta fenomenologia amorosa, ma, appunto, la morte.

12-14. *fuggi ... persa*: l'imperativo che apre l'ultima terzina si configura come una conclusione maturata progressivamente nel testo (cfr. J. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni XXXI* 1: «Fuggi, spirto gentil, fuggi lo strazio», ricalcante uno schema ottativo frequente nella lirica quattrocentesca, come nota Girardi 1999: 105). L'enfasi sulla fallacia della speranza è ottenuta anche grazie all'iperbato che divide il sostantivo dall'aggettivo; il dolore dell'amante è inoltre reso fonicamente da una serie di allitterazioni al v. 13, le quali creano un legame con l'inizio del verso successivo («*tosto da questo cor colmo di duolo / con [...]*») in cui l'assenza di speranza trova un parallelo nel cuore che, addolorato, ha quasi del tutto perso il suo anelito vitale. Ulteriore spiegazione possibile, e forse sovrapponibile a questa, sarebbe anche quella di un cuore quasi privo di vita, inteso come sineddoche di un percorso esistenziale ormai in gran parte vissuto, che richiamerebbe l'idea della *fuga temporis* (per cui cfr. *introduzione* a LV).

Il sonetto, già edito in B, viene ora ricollocato in un punto nevralgico del canzoniere, in cui si attiva il passaggio dalla fase del pianto per l'amato defunto a quella finale, dove ha luogo l'ultima tappa di un *iter* spirituale che trova in Dio il proprio fine ultimo. Grazie Colli ha dedicato al testo un apposito studio, ritenendolo un esempio di «ricodificazione artisticamente creativa» dell'ipotesto petrarchesco (Colli 1987: 39), già riconosciuto da Baldacci in *RVF* CCCLXI, *Dicemi spesso il mio fidato specchio* (Baldacci 1957: 525). A partire dal modello petrarchesco, viene qui sviluppata una riflessione amara sullo scorrere del tempo, la quale si distacca dai toni trionfalistici che avevano segnato la conclusione della prima parte del testo (XXXVI, 3-4: «però ch'un valoroso animo e forte / rende al Tempo ed a Morte oltraggio e scorno»; XL, 1-2: «Tempo non moveram non che mai sterpe / dal cor mio le radici ampie e profonde», cfr. *introduzione* ivi). Da una prospettiva incentrata sul canto poetico, e la possibilità che questo ha di vincere sul tempo, l'accento è ora spostato sull'io poetico, concepito nella sua piena caducità fisica; dopo la morte dell'amato, il Tempo diviene quindi un pensiero che «punge» (v. 10) e si attualizza ancor di più dopo la morte dell'amato, avente il potere di «rendere ogni cosa mortale» (Ortu 2014: 158). Il sonetto si struttura su una tensione, costruita nelle quartine, tra la manifestazione di una verità, quella dell'inesorabile scorrere del tempo, rinvenuta nell'immagine riflessa dallo specchio (oggetto centrale nella sua ambivalenza, rivelatore del 'vero' ma anche simbolo di vanità, cui si ricollegherebbero i riferimenti dei vv. 2 e 8 al «meglio» e alla «beltà», cfr. Colli 1987: 39), e il «pigro sonno» della volontà, da intendersi come «incapacità di riscuotersi e uscire dall'immobilità interiore» (ivi: 41). A una condizione 'statica' e incentrata sulla vista, nelle quartine, segue una presa di coscienza del sopravvenire della vecchiaia, la quale si risolve in uno sprone alla mobilità e alla ricerca di un «securò albergo» (v. 11), luogo simbolico in cui viene convogliato «il raggiungimento di una visione totalizzante e spiritualmente appagante» (ivi: 42). La constatazione della caducità del corpo mortale non porta a un immediato risveglio dal lungo torpore, ma lascia l'io bloccato in uno stato di sospensione 'contemplativa' dei segni evidenti del tempo. E proprio il Tempo, parola-chiave che definisce la circolarità del sonetto (ricorrendo ai vv. 1 e 12), diviene, attraverso la 'misurazione' dello specchio, la cifra più evidente della precarietà del corpo e dei beni materiali, la quale deve quindi necessariamente risolversi nello sprone a «non tardar» nell'intraprendere un cammino incentrato sul *contemptus mundi*. Un monito finale è condensato nella metafora del pellegrino che «sorpreso dal buio della notte ancora in viaggio, pare prospettare una conclusione disforica della propria esperienza terrena, che, ostacolata dalla paralisi morale, non ha saputo raggiungere la pienezza della spiritualità» (ivi: 42).

«Deh, come il Tempo se ne fugge e vola
di noi sempre se ne porta il meglio»
dicemi spesso il mio fidato specchio
«e com'ogni mortal cosa ne invola!»

4

Né dal pigro mio sonno anco una sola

8 volta, doppio molt'anni, i' mi risveglio,
ben ch'io mi veggia il crin canuto e veglio,
e fuggir la beltà che ne consola.

11 In questo parla con la mente e dice
un pensier che di tema il cor mi punge:
«Non tardare a trovar sicuro albergo,

14 ché chi col Tempo i passi non aggiunge,
qual pellegrino stanco ed infelice,
a mezza notte il dì si trova a tergo».

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rime inclusive tra i vv. 1, 4; 5, 8; 6, 7.

1 il: 'l 4 com': come 11 tardare: tardar

1-4. *Deh ... vola*: risuona nell'*incipit* l'eco del sonetto già presente, per alcune suggestioni, in LIV, ossia *RVF CCLXXII, La vita fugge, et non s'arresta una hora* (cui lo lega anche l'assonanza della parola-rima). Da questo è ripreso il verbo-chiave, che ora reduplicato in una *geminatio* con il sinonimico «vola» (per cui cfr. anche *RVF CXXVIII 97*: «Signor', mirate come il tempo vola») ed è enfattizzato, nell'idea della dinamicità e dell'inafferrabilità, dalla coppia pronominale che lo accompagna («se ne fugge»). A questa corrisponde, in parallelo, il successivo «se ne porta» (v. 2) e l'eco finale di «ne invola», al v. 4 con una rima inclusiva che suggella la circolarità della quartina. Tale circolarità è inoltre ottenuta, come nota Colli, dalla specularità dell'elemento esclamativo (Colli 1987: 42). L'incalzare della riflessione sulla *fuga temporis*, motivo classico (Orazio, *Carm.* II XIV 1-4; Ovidio *Am.* I 8, 49-50; Virgilio, *Georg.* III 66-68) e scritturale (Sir XI 20, per cui cfr. Bettarini, *commento a Petrarca* 2005: 1239), emula il ritmo vorticoso di *RVF CCLXXII* (1-4: «La vita fugge, et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran giornate, / et le cose presenti et le passate / mi danno guerra, et le future anchora»), da cui sembra essere ripresa la successione coordinativa nei vv. 2 e 4 («e di noi [...] / [...] / e com'ogni mortal cosa [...])»). Solo al v. 3 viene ad incastonarsi lo scoperto richiamo all'*incipit* di *RVF CCCLXI* 1: «Dicemi spesso il mio fidato specchio», dal quale, oltre al tema generale, è ripresa la rima con i provenzalismi *specchio:veglio* (vv. 1-7).

5-8. *Né ... consola*: per il v. 5 cfr. *RVF CCCLXI* 8: «d'un lungo et grave sonno mi risveglio»; ora, invece, il tardare nella presa di coscienza (che prefigura il «Non tardare» del v. 11) viene enfattizzato dall'*enjambement* ai vv. 5-6 («anco una sola / volta») e il «fuggir» della bellezza (v. 8) si configura come un processo parallelo e inarrestabile alla fuga del tempo (con ripresa letterale del verbo del v. 1). Ortu ravvisa nell'accento alla pigrizia (v. 5) una «malcelata ironia» la quale più avanti diviene «amarezza nel constatare i segni del tempo» (Ortu 2014: 159). Il sonno, «lungo et grave» è però in un certo senso 'pigro' già in Petrarca (*RVF CCCLXI* 8) il cui il v. 4 («non ti nasconder più: tu se' pur vèglio») si combina al «canuto et bianco», riferiti al «vecchierel» (*RVF XVI* 1) dando origine alla dittologia matrainiana «canuto e veglio» (v. 7).

9-14. *In ... tergo*: «in questo» (v. 9) sta per 'intanto', 'nel mentre' (Baldacci 1957: 525); il «pensier», primo scalino di un accidentato percorso di riaffermazione della volontà, sostituisce la «parola» del passo analogo di *RVF* CCCLXI 11: «e 'n mezzo al cor mi sona una parola» (per cui cfr. anche il v. 10). Da notare il ripetersi della rima di XLVI 2-3, *albergo:tergo*. L'invito, rivolto a se stessa, a non tardare viene reso in forma letterale e, successivamente, si espande in un paragone (vv. 12-14) in cui la prima parte costituisce già di per sé un'affermazione dal sapore proverbiale. Baldacci parafrasava il v. 12 con 'chi non procede a pari con la realtà' (1957: 525) e Ortu sintetizza il senso del passo con il più popolare «chi tardi arriva male alloggia» (2014: 159). Complessa è l'interpretazione del verso conclusivo, che Baldacci parafrasa con «va ramingo nel punto culminante della notte» (1957: 525). Tale lettura, sebbene, come vedremo, non sia del tutto esaustiva, pare però più efficace di quella proposta recentemente da Ortu (2014: 159), «chi non trova a mezza notte albergo, si trova all'alba a tergo», in quanto risulta più logicamente immaginabile che la 'ricerca' di tale albergo simbolico debba affrettarsi prima che sopravvenga la notte a cogliere alla sprovvista il viaggiatore (per cui una parafrasi possibile sarà 'chi non cerca albergo finché è ancora giorno [il dì], a mezza notte si trova a tergo [ramingo]'); altra possibilità sarebbe quella di considerare «a mezza notte il dì» come 'il giorno, a mezzanotte', interpretando il «dì» come durata totale giorno-notte, in accordo con la proposta di Baldacci, con il quale concorda anche Colli, quando fa riferimento all'«angosciosa metafora del pellegrino [...] sorpreso dal buio della notte ancora in viaggio» (Colli 1987: 42). Tra gli echi petrarcheschi qui ravvisabili in filigrana, ovvero *RVF* CLXXXIX 2: «per aspro mare, a mezza notte il verno» e *RVF* CCCLIII 3-4: «vedendoti la notte e il verno a lato / e 'l dì dopo le spalle e i mesi gai» (Baldacci 1957: 525), proprio quest'ultimo viene forse in soccorso per fornire elementi utili a risolvere l'*impasse* interpretativa. Sulla base del verso dei *fragmenta*, «il dì» potrebbe infatti essere letto non come complemento di tempo ma come complemento oggetto, per cui sarebbe da intendersi che il pellegrino, non cercando il proprio riparo con la dovuta prontezza, si troverebbe improvvisamente colto dalla notte (appunto a mezzanotte) con 'il dì alle spalle', vale a dire già concluso. Questo aspetto peraltro si allineerebbe alla diffusa metafora della vita come un solo giorno, già Agostiniana (*Conf.* I VII 11) e quindi petrarchesca, per cui cfr. almeno *RVF* CCCLVIII 14: «et mia giornata ò co' suoi pie' fornita» (cfr. inoltre Bettarini, *commento* ivi e rimandi). Non sarà quindi improbabile l'ipotesi che il petrarchesco «e 'l dì dopo le spalle» abbia costituito la base per la *variatio* sinonimica «il dì [...] a tergo» qui operata.

Dall'idea della caducità del corpo mortale scandita dallo scorrere del tempo nel sonetto LV, lo sguardo si sposta ora su un versante diametralmente opposto, ossia quello dell'anima. In una forma circolare se ne ripercorre neoplatonicamente l'origine, al cui centro è posto Dio, e il fine, coincidente con la sua stessa origine. Proprio in senso neoplatonico andrà quindi letto il 'rassemblare' ovvero il tendere al simile, che apre e chiude il testo («assembri», ai vv. 4 e 14). Il principio della somiglianza dell'anima a Dio, già petrarchesco (cfr. *RVF* XXIII 121-128), costituisce infatti l'idea-guida del sonetto, il quale si struttura intorno a questo succedersi di *descensus* e *ascensus*. Il percorso tracciato tra i vv. 1, 4 e 14, in cui si espongono la 'creazione a somiglianza di Dio' e il 'ritorno a Dio, in quanto simile' (da notare il chiasmo tra i vv. 4 e 14 «ch'assembri al sommo tuo Fattore ardente» X «anderai lieta a cui [a Dio] più d'altro assembri»), ricalca il movimento ciclico di emanazione dall'origine e di ritorno alla sede prima.

Da Dio concetta nell'eterna Mente
fosti, e d'immense grazie alte adornata,
Anima bella, e tal fosti formata,
4 ch'assembri al sommo tuo Fattore ardente;

qual di fiamma purissima e lucente
ti cinse, e di terrena ombra velata
ti fece poi, di cui tutta ingombrata
8 ti stai (ben ch'a bell'opre atta e possente)

dove, immersa la vista in queste oscure
tenebre sensitive, erri e vaneggi
11 né te stessa o 'l tuo bene unqua rimembri.

Ma s'a te volgerai le luci pure,
sì ch'esempio di Dio chiaro ti veggi,
14 anderai lieta a cui più d'altro assembri.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE.

2 d'immense [...] adornata: dell'aura sua santa ispirata
9 dove: dov' 12 s'a: se a

3 formata: creata

1-4. *Da ... ardente*: Dio, fonte unica e prima dell'origine dell'anima, al v. 1, è posto in rilievo da uno sdoppiamento dell'espressione 'eterna mente [di] Dio' in due complementi, rispettivamente di origine («Da Dio») e di luogo («nell'eterna Mente»). La gerarchia del movimento di emanazione è inoltre modulata sintatticamente dalla *retardatio* del verbo («fosti») posto in *rejet* al v. 2 e di quella del soggetto («Anima bella»), ancora in *rejet*, e ulteriormente spostato in avanti, al v. 3, cui segue una ripetizione del precedente «fosti». Per il v. 2 cfr. Il 5. Il legame tra l'anima, destinataria dell'apostrofe, e la Mente eterna da cui essa ha origine (interessante il ricorrere dell'aggettivo in corrispondenza con Dio, a differenza di quanto accade in molta parte delle rime in vita, in cui esso, se riferito all'amato, viene variamente sostituito, per cui cfr. almeno l'*introduzione* al sonetto XXXVIII) è sottolineato da una serie di ripetizioni lessicali e foniche (si pensi all'eponalessi «fosti [...] / [...] fosti», ai vv. 2-3, ma anche alle allitterazioni «Da Dio concetta nell'eterna Mente», v. 1; «fosti formata / [...] Fattore», vv. 3-4; «assembri al sommo tuo Fattore ardente», v. 4). Si confronti il lessico di questa prima parte, per il riferimento alle 'grazie' di cui l'anima è adornata (v. 1) e alla 'fiamma' d'amore della seconda quartina (v. 5), con un passo del BD: «la purissima Vergine [...] tanto *infiammata* del divino amore [...] non attendeva ad altro che a compiacersi nel pensare al suo Creatore che l'aveva creata et *adornata* di tante singolarissime *grazie*» (*Opere*: 568).

1. *concetta*: 'concepita', in senso creazionistico, cfr. L. De' Medici, *Capitoli* III 31-32: «Te conosciam della tua natura, ch'era / in te, da te concetta [...]», riferito a Dio.

4. *ch'assembri ... Factor*: l'idea della somiglianza della creatura con il creatore, la cui suggestione è rintracciabile in *RVF* XXIII 121-123: «L'alma ch'è sol da Dio facta gentile, / [...] / simile al suo factor stato ritene», già parte del Genesi (I 26-27), è discussa da Agostino in molti passi delle *Confessioni*, di cui si veda in particolare quello dedicato alla creazione della *creatura spiritualis* (*Conf.* XIII II 2): «similis abyssu, tui dissimilis, nisi per idem verbum convertetur ad idem, a quo facta est, atque ab eo inluminata lux fieret, quamvis non aequaliter tamen conformis» (cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 122). Su questo punto si vedano anche LXII 2 e LXX 9-11 (e *commento* ivi). Per il verbo cfr. P. Bembo, *Asolani* II xvi 17: «che l'alma non gli assembri a mano a mano».

5-8. *qual ... possente*: la cura del Dio-creatore verso il 'creato', evocata dal ripetersi dell'accusativo (vv. 6-7 «ti cinse [...] ti fece»), sottolinea il tocco 'divino', enfatizzato dalla serie di *enjambement* cui fanno da contrappeso i riferimenti alla *gravitas* della corporeità terrena (vv. 6-7, «ti cinse / e di terrena ombra velata / ti fece, di cui tutta ingombrata»), posti in rilievo dall'*enjambement* che pone in *rejet* «ti stai» (v. 8), verbo medio (cfr., per un caso analogo, *RVF* CCCXLVII 2 e Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 1526) che blocca, nel ritmo come nel senso, il 'dinamismo' insito nella descrizione dell'azione divina. Il dato spirituale, però, continua ad alternarsi a quello terreno già nell'inciso del v. 8, indicato tra parentesi, che controbilancia la staticità dovuta alla condizione 'umana' con un'avversativa che sottolinea il permanere di una innata propensione, 'in potenza', alle «bell'opre», ossia alla tensione costante verso l'origine prima.

9-11. *dove ... rimembri*: il «dove», già usato con funzione conclusiva all'interno di discorsi di carattere filosofico (cfr. XIV 105), approfondisce e descrive l'aspetto dell'erranza terrena dell'anima, dimentica del suo 'bene'. L'effetto disforico generato dall'allitterazione del nesso *s*+consonante, al v. 9 («[...] vista [...] queste oscure») rimarca la 'negatività' (si noti la negazione rafforzata «né [...] unqua», v. 11) di tale condizione di mancanza di luce (in opposizione alla «fiamma purissima e lucente», al v. 5), resa in forma ridondante con due elementi sinonimici («oscuere / tenebre») posti per di più in *enjambement* ai vv. 10-11. La ditologia «erri e vaneggi» (v. 10) sottolinea l'idea di una percezione deviata dai sensi, causata dalle «tenebre sensitive» che allontanano dall'essenza spirituale (l'anima è appunto dimentica

di se stessa, oltre che del suo 'bene'). L'espressione «tenebre sensitive», di fatto un *hapax*, per quanto è stato possibile appurare, nella lirica del tempo, andrà forse associata al concetto, di certo più frequente, delle 'potenze sensitive', di cui gli esempi sarebbero numerosissimi. In punti delle MS la Matraini tratta l'argomento; in particolare, in uno di questi si sofferma sulla superiorità delle potenze intellettive su quelle sensitive, affermando che «un intelletto è, senza comparazione alcuna, più atto a ricevere piacere e diletto che tutte le sensitive potenze di qualsivoglia corpo che si ritrovi» (*Opere*: 259). Coerentemente con questo passo in prosa, il richiamo dell'associazione corpo-ombra (al v. 6) potrebbe quindi motivare il parallelo accostamento tra sensi (del corpo) e tenebre nel sintagma in questione.

12-14. *Ma ... assembri*: l'avversativa finale giunge come un'esortazione e una speranza di salvezza. Solo concentrando su di sé la sua vista, 'accecata' dalle tenebre dei sensi (vv. 9-11), l'anima potrà 'riconoscersi' e quindi vedere rispecchiato in se stessa Dio, di cui lei è 'esempio' (v. 13, cfr. IV 12 e *commento*), tanto che le «luci pure» e gli aggettivi «chiara» e «lieta» si oppongono ora all'oscurità, all'erranza e al vaneggiare della terzina precedente. A sottolineare questo gioco di rispecchiamenti e rifrangenze 'intellettive' dell'*ascensus* neoplatonico anche il chiasmo «ch'esempio di Dio [...]» X «a cui [a Dio] più ch'altro assembri», i cui due estremi sono inoltre allitteranti. L'idea che l'anima si 'riconosca' in Dio è già parte della strofa petrarchesca cui è ispirata la prima quartina del sonetto (*RVF* XXIII 128), dove essa «si specchia» appunto nel «suo Factor». Analogo svolgimento del tema dell'incontro dell'anima con Dio, in cui tra l'altro è ripreso il verso petrarchesco che qui fa da sottotesto a LXII 2 e LXX 11 (cfr. *commento* ivi), è in V. Colonna, *RS* XXXVII *L'Occhio divin, che sempre il tutto vede*.

Il testo figura in tutte e tre le edizioni a stampa ed è confluito, occupando il terzo posto, tra i testi in versi che intervallano le prose delle *Meditazioni Spirituali*. Esso riveste un'importanza particolare nell'economia del macrotesto, in quanto inaugura la fase spirituale del canzoniere, la quale si amplifica notevolmente rispetto ad A, dove questo sonetto era il XCIV su un totale di 99 componimenti. Siamo infatti in un punto della raccolta in cui i travasi dall'opera filosofico-religiosa si infittiscono (dalle *Meditazioni Spirituali* provengono anche, come vedremo, LIX e LXIII, oltre che la successiva canzone al padre, LXXXVI, la penultima del canzoniere). Nell'opera filosofica il sonetto è preceduto da una prosa introduttiva in cui le parole dell'anima smarrita e consapevole del proprio 'errore' esibiscono dei punti di tangenza con le quartine del testo in versi che segue: «quivi con dolenti e lamentevoli voci ti doglia de' tuoi falli, della tua ingratitudine e di tutte le offese ch'hai fatte al tuo divino e benignissimo Creatore, pregandolo come Padre tuo clementissimo et onnipotente, che voglia nel tuo aiuto e nella tua difesa, in questa misera e travagliata vita, mandarti soccorso» (*Opere*: 218). Dopo un lungo e sofferto ravvedimento esistenziale, segnato, appunto, dalla lacerazione dovuta alle passioni 'vane' e dalle illusioni, ovvero le 'ombre' e 'sogni' da esse generate, si ha ora la prima vera invocazione a Dio, ultimo fine e prospettiva cui la poetessa si orienta. L'«infelice guerra», oltre, in generale, alle tribolazioni e agli affanni terreni, indicherebbe dunque nello specifico la passione amorosa, le cui 'radici', tematizzate nel sonetto di chiusura della prima parte (XL), possono ora essere del tutto estirpate (v. 9). Al di là delle evidenti fonti petrarchesche, ovvero, come l'*incipit* rivelerebbe, il proemio dei *fragmenta* e il sonetto XXXII, *Quanto più m'avicino al giorno extremo*, in cui parallelamente si inscena la presa di distanza dalla *vanitas* (ora ripresa ai vv. 1 e 11), modello essenziale sembra qui anche il sonetto sannazariano XCV, *Le dubbie spemi, il pianto e 'l van dolore*. Rispetto a questo, degna di nota è la variante «ultim'anni» (laddove in Sannazaro si ha «miglior anni», presente senza variazioni nella versione A, cfr. *apparato*), significativa in quanto traccia di un adeguamento all'età ormai avanzata dell'autrice (tema del sonetto LV) durante la stesura degli ultimi due canzonieri.

4 Fra le dubbie speranze e il van dolore,
 d'ombre e sogni gran tempo invan nodrita,
 fuor del dritto sentier l'alma smarrita,
 vagando, andata è dietro al cieco errore.

8 Ma Tu del Cielo eterno, alto Motore,
 la cui somma pietà larga e infinita,
 precorre a nostre offese in darci aita
 tra' a miglior corso il disviato core,

11 e sveli omai dell'alma ogni radice
 della speranza debole e fallace
 che mi fe' vaneggiar fra tanti affanni;

14 sì che, se al cominciar dell'infelice
guerra pers'il camin d'ogni mia pace,
almen ritorni a Te ne gli ultim'anni.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca tra i vv. 2 e 3; rima inclusiva tra i vv. 11 e 14.

1 il: 'l *AMB* 2 nodrita: nudrita *A* 4 vagando [...] cieco: lungi a me stessa, è stata in
lungo *A* | longe a se stessa è stata in lungo *M* 6 larga e infinita: larga, infinita *A* | larga
e 'nfinita *M* 8 miglior: miglior *A* disviato core: deviato cuore *M* 11 fe': fea
M fra: con *B* 12 se al: s'al *AMB* 13 pers'il: persi il *A* | persi 'l *M*
14 ne gli ultim'anni: ne' miglior anni *A* | ne' migliori anni *M*

1-4. *Fra ... errore*: per il v. 1 cfr. *RVF* I 6: «Fra le vane speranze e 'l van dolore», tuttavia filtrato da J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XCV 1: «le dubbie spemi, il pianto e 'l van dolore»; la menzione della speranza ritorna, amplificata, al v. 10, in cui l'aggettivo «fallace» richiama «dubbie», e, ancora, sul dolore, torna il v. 11 («tanti affanni»), in cui «vaneggiare» richiama l'aggettivo «van» del v. 1. L'idea dello smarrimento (si noti l'allitterazione «*alma smarrita*») replica in parte i toni del sonetto precedente (vv. 9-10) ed è enfatizzata dall'inciso, a inizio verso, di «vagando» (per «smarrita», riferito all'anima e in posizione di rima, cfr. LVII 3 e LIX 3). Per il v. 2 cfr. *RVF* CCLVIII 9: «L'alma, nudrita sempre in doglia e 'n pene». Si confrontino inoltre i vv. 3-4 con V. Colonna, *RA* XXII 5-8: «qual dura legge ha poi l'alma sbandita / [...] / ond'or cammina in cieco error smarrita», cui va congiunto il già citato sonetto del Sannazaro (v. 4: «m'hanno a me tolto, e posto in lungo errore»), e il v. 3 con *RVF* VII 3: «ond'è dal corso suo quasi smarrita» oltre al matrainiano XLVIII 3.

2. *nodrita*: per la forma verbale cfr. IV 12 e *commento* ivi.

5-8: *Ma ... core*: il riferimento è a Dio «che muove, attraendoli a sé, i cieli» (Baldacci 1957: 526), la cui immensa pietà si esplica ancor prima che gli si faccia offesa (cfr. anche Baldacci, *ivi*). Il concetto è espresso in maniera analoga, e in parte letteralmente identica, nei temi e nell'*elocutio*, alla seconda quartina del sonetto di Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XCV 5-8: «Ma tu, del cielo eterno alto motore, / la cui pietà precorre a nostre offese, / per quel non finto amor che in noi ti accese, / drizza a buon corso il disviato core». Gli aggettivi positivi mobilitati ai vv. 5-6, «eterno» e «infinita», sottolineano proprio la stabilità divina contrapposta all'inconsistenza e alla caducità del mondo, sottolineate precedentemente dalle speranze «dubbie», dal dolore «vanno», dalle «ombre» e dai «sogni». Al cammino deviato rispetto al «dritto sentiero» (v. 4) si oppone ora un «miglior corso» (v. 8). Per il v. 7 si confronti la ripresa letterale del verbo in un altro passo di MS: «[...] ma sono ancor certissima che maggior è la tua misericordia che tutti li peccati del mondo; e che con essa *precorsi alle nostre offese*, qualora t'adimandiamo mercede» (*Opere*: 257, il corsivo è aggiunto). La presenza di gran parte del verso sannazariano pone in evidenza un rapporto di reciproca osmosi tra la poesia e la prosa.

8. *miglior*: per la forma cfr. IV 12 e *commento* ivi.

9-11. *e ... affanni*: l'invito ad estirpare dall'anima le 'radici' della speranza (in contrasto con XL) e del conseguente dolore (per cui cfr. *commento* ai vv. 1-4), si rifà a una metafora vegetale già lontanamente evocata nel «nudrita» del v. 2. Per il verbo 'svellere' cfr. *RVF* XVII 13-14: «l'anima esce del cor per seguir voi; / et con molto pensiero indi si svelle». Per i vv. 10-11 cfr. *RVF* XXXII 10-11: «perché co'llui cadrà quella speranza / che ne fe' vaneggiar sí lungamente» oltre che, più lontanamente, *RVF* I 12: «et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto».

12-14. *sì ... ultim'anni*: l'ultima terzina riassume il pentimento e la promessa di un nuovo percorso, nel chiasmo che oppone un 'prima', lontano da Dio a un 'ora', il tempo della vecchiaia, quello del ritorno a Dio («Al cominciar [...] persi il cammin» X «ritorni a te [...] negli ultim'anni»), in cui ancora una volta compare la metafora del 'cammino', al v. 14. Come si nota già nell'*apparato* delle varianti, il riferimento all'età avanzata, gli «ultim'anni», è una novità di B e C, quando invece nell'edizione A, il riferimento, seppure con delle variazioni linguistiche, era a un più giovanile «migliori anni» (cfr. *apparato* e *introduzione*), come in J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XCV 11: «almen si volga a te ne' miglior anni».

Il sonetto, presente anche nell'edizione B, prende avvio dal petrarchesco *R/F* CLXXXIX, *Passa la nave mia colma d'oblio*. Dallo stesso testo è ripresa quindi l'allusione, qui esplicita ma taciuta nel modello petrarchesco, al canto ammaliante delle sirene, causa dell'errore e dell'abbandono alle passioni, così come già esprimeva la prosa che anticipava il sonetto *Padre del Ciel, doppo molt'anni e molti* (il LIX in questa raccolta) in MS: «la qual [la vita mortale] è veramente un esilio di tutti i beni, un camino senza riposo e un mar di miserie dove (a guisa di nave disarmata) si sta in continuo naufragio, tra i canti lusinghevoli delle false Sirene che t'intertengono per guidarti alla morte» (*Opere*: 218). La metafora della navigazione, già presente in più punti del canzoniere, viene anche ora a legarsi a tali figure mitologiche, dando corpo all'intero testo. In forma narrativa viene descritto l'intervento di Dio che, liberando il campo dalle nebbie dell'«errore», ha tratto in salvo dalla tempesta la nave-anima in balia del cieco desiderio e delle passioni. Il contesto generale richiama *R/F* LXXX e in particolare, per il riferimento a Dio «salvatore» del navigante, i vv. 13-18: «Chiuso gran tempo in questo cieco legno / errai, senza levar occhio a la vela / ch'anzi al mio dì mi trasportava al fine; / poi piacque a lui che mi produsse in vita / chiamarme tanto indietro da li scogli / ch'almen da lunge m'apparisse il porto», ora invocato con il più confidenziale allocutivo «Tu». Nella situazione di *impasse* del sonetto LIV, l'io viveva quindi immerso nella «tempesta» del mondo, in una solitudine disperante contro la quale nessun potere avevano «sapere, ingegno e arte» (LVI 7). Ora, di fronte all'intervento divino, «il cuore, l'opera e l'ingegno» divengono la terna rappresentativa di una piena consacrazione a Dio, cui la poetessa si affida in maniera totale.

4 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,

8 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.

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

14 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.

Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca tra i vv. 9 e 12.

2 in questo: questo	3 stava: stav'	4 suo: mio	6 mandasti: mandast'
7 dalle: de le	8 vedeva e 'l: vedea né il	9 dunque: adunque	12 stian: sian

1-4. *Mentre ... desio*: cfr. *RVF* CLXXXIX 1 e l'*introduzione* al sonetto; il modello viene forse filtrato da V. Colonna, *RA* LXXXIX 1: «Mentre la nave mia, lungi dal porto». Per il «mar di pianto» cfr. XLIII 1 e *commento* ivi, ma cfr. ancora *RVF* CLXXXIX 9: «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni». Per l'immagine delle sirene cfr. *introduzione* ma anche XLV 40 e *commento* ivi.

5-8. *Tu ... mio*: il 'brancolare nelle nebbie' simboleggia l'ostacolo 'terreno' che impedisce all'anima di vedere se stessa (per cui cfr. LVI 10-11) e di riconoscere gli errori. Per il riferimento alla pietà del v. 5 cfr. LVII 6. Le 'nebbie' metaforiche, cui vengono contrapposte la grazia e la bontà divina (e, spesso, l'ascesa al Sommo Bene, per cui cfr. XIV 38 e *commento* ivi; ma anche XXXI 12-14, *commento* ivi), sono presenti anche in MS: «Laonde non ti devi, con ragione, se non di te medesima solamente dolore. Però che, se più adentro con l'occhio dell'intelletto (*non adombrato dalle oscure e folte nebbie delle tue proprie passioni e dalla fosca caligine della tua cieca ignoranza*) riguardassi, vederesti finalmente che, ancorché grandi siano stati gli tuoi infortuni, le tue disgrazie e gli tuoi dispiaceri, et innumerabili le passioni e l'ingiurie che dal principio del nascimento di questo tuo infelice corpo fino a quest'ora hai ricevute, che le rare e divine grazie, che dalla divina bontà ti furon date, di gran lunga trapassano, sì di numero come che di grandezza, le molte e lunghe avversità che patite hai» (*Opere*: 216, il corsivo è aggiunto). L'espressione «Tu solo» (v. 5) e il successivo «a te solo» (v. 13) sembrano rievocare l'inno liturgico *Gloria in excelsis deo*, del quale replicano appunto l'anafora di chiusura e il richiamo di «Altissimus», seppure non in forma di superlativo, al v. 5 («Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris. Amen»).

9-11. *Grazie ... porto*: la terzina, chiudendo l'aspetto narrativo, è ora dedicata alle «grazie» e ai «prieghi», anticipati rispetto ai relativi verbi. Da notare la magniloquenza conferita a «infiniti / prieghi» (vv. 9-10) grazie all'espansione dell'*enjambement* e al rincaro dovuto ai vari richiami fonici (vv. 10-11, «prieghi»-«porgo»-«porto», questi ultimi due in paronomasia). Le «aure alme e seconde» accompagnano l'anima nella risalita al sommo bene, al 'porto' e al rifugio contro il 'mare degli errori', gli 'scogli' e le 'onde' anche in XIV (in particolare cfr. i vv. 105-112 e *commento* ivi).

12-14. *Fa' ... assorto*: una preghiera chiude anche la seconda terzina, in cui la dedizione totale a Dio (in un rapporto di esclusività marcata dalla posizione in *rejet* di «a Te solo») diviene l'unico e valido antidoto affinché non si venga sommersi dalle «onde» (per tale accezione di 'assorto' cfr. anche T. Tasso, *GL* I iv 1-4: «Tu magnanimo Alfonso, il qual ritogli / al furor di fortuna e guidi in porto / me peregrino errante, e fra gli scogli / e fra l'onde agitato e quasi absorto», nonché il terzo componimento di chiusura della *lettera* 18, v. 13), sineddocalche di quella tempesta metaforica implicitamente descritta nella prima quartina. Significativa, in tal senso, la variante col verbo rafforzato («stian», v. 12) che sostituisce il precedente «sian» (cfr. *apparato*). Per il v. 13 cfr., oltre all'*introduzione* al presente sonetto, anche LIV 7 e LIX 13 (e *commento*). Il maschile finale, «assorto», risulta problematico in quanto non collegato alla poetessa, soggetto femminile dell'ultima terzina. Tale concordanza *ad sensum*, dovuta al vincolo della rima, dovrebbe indurre a collegare il verbo non tanto ai vicini «cor» o «ingegno», quanto, con più probabilità, vista anche la continuazione della metafora navale, al più lontano «legno» (v. 10).

Il testo, così come il LVII, è apparso in tutte le edizioni a stampa del canzoniere nonché nelle *Meditazioni Spirituali*, dove è il primo dei componimenti poetici che intervallano i discorsi in prosa. A precedere il sonetto in questione, in particolare, si ha il seguente passo: «“Quando risguardo, Signore, con l’occhio dell’intelletto la grandezza della tua divina maestà ne la luce inaccessibile della tua somma sapienza, e considero la tua insuperabil fortezza con la terribilità del tuo giusto giudizio, e scorgo nel profondo dell’oscurissime tenebre della mia cieca ignoranza l’abisso delle pene ch’io merito per l’offese che io t’ho fatte, spaventata dall’orrore dell’ira tua, tutta tremo; e non ardisco d’alzar la fronte dinanzi al tuo divino conspetto per domandarti mercede delle commesse colpe, fra le quali io son vissuta dal mio nascimento insino a quest’ora presente. Ma quando poi considero ancora la tua somma bontà e l’opere mirabili ch’hai fatte per salvarme, presumo di salire a te fino al trono della tua divinissima gloria” [...] E doppo le dette cose, meco si tacque, ond’io già conoscendo esser l’aurora sopra del nostro orizzonte levata, lasciata il pigro letto, con questi seguenti versi (secondo che dallo spirito di Dio mi furon dettati) così a dire incominciai» (*Opere*: 219). L’anima, spesso detta «superior porzione», ‘sentinella’ dello *status* della persona, ovvero della parte ‘mortale’ dell’autrice, offre un’analisi impietosa della condizione in cui la stessa versa, debitrice del pieno clima controriformistico in cui si inserisce. Tale momento di dolorosa contrizione trova il proprio *pendant* poetico in un testo filtrato dal modello bembiano (*Rime* XCVI, *Se tutti i miei prim’anni a parte a parte*) e da quelli di RVF LXII e CLXXXIX; quest’ultimo sonetto, in particolare, funge anche come modello per il sonetto precedente di quest’ultimo canzoniere matrainiano, *Mentre la nave mia colma d’oblio* (cfr. LVIII 1-4), con cui già in B il presente sonetto risultava ‘in coppia’, sebbene con un ordine inverso. La *mutatio vitae* qui auspicata ritorna sulla serie delle metafore del ritorno a Dio come percorso verso il giusto ‘sentiero’, lemma che ricorre identico, due volte, ai vv. 4 («buon sentier») e 6 («dritto tuo sentier»), così come si ripete, ancora doppiamente, il riferimento alla ‘nuova vita’, anche in questo caso con la sola *variatio* degli aggettivi (v. 7, «meglior vita» e v. 14, «lodata vita»). A ciò si accompagna in parallelo il poliptoto di ‘volgere’ («vòlti», v. 4, «volgi», v. 13), verbo che condensa e racchiude l’idea della *mutatio* qui auspicata.

4 Padre del Ciel, doppo molt’anni e molti
che senza ’l lume tuo da Te son gita
per quest’ombra mortal chiusa e smarrita,
prego che a buon sentier l’anima vòlti;

8 e fa’ sì ch’e pensier fallaci e stolti
che m’han dal dritto tuo sentier partita,
a più lodate imprese, a miglior vita
stian sempre, col tuo aiuto, ognor rivolti.

Trae dalli scogli a più sicura parte,

11 Signor, la vela del mio stanco legno,
tal ch'io stia lunge da Cariddi e Scilla.

14 Raccogli in Te l'alte speranze sparte,
e volgi questi studi e quest'ingegno
a più lodata vita e più tranquilla.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima derivativa tra i vv. 4 e 8; rima inclusiva tra i vv. 9 e 12.

2 'l'il <i>A</i> gita: ita <i>A</i>	4 che a: ch'a <i>AMB</i>	5 e pensier: i pensier <i>AMB</i>
6 che [...] dritto: ond'<io> mi son dal <i>M</i>		7 lodate: onorate <i>A</i> miglior: miglior
<i>AB</i> 9 Trae: Trai <i>AB</i> dalli: da gli <i>AM</i>		11 tal ch'io: sì ch'io <i>M</i> sì che <i>B</i>
14 lodata: sicura <i>M</i>		

1-4. *Padre ... vòliti*: per il v. 1 cfr. *RVF* LXII 1: «Padre del ciel, dopo i perduti giorni» e, per il v. 2, cfr., sempre dallo stesso sonetto petrarchesco, il v. 5: «piacciati omai col Tuo lume ch'io torni». Dal sonetto modello è quindi eliminato il riferimento all'amore terreno, del quale prende ora posto un personale *miserere* connesso alla condizione mortale dell'io (per l'analogo processo di riformulazione presente nella riscrittura del sonetto petrarchesco nel *Petrarca spirituale* del Malipiero cfr. Quondam 1991: 238). Per il secondo emistichio del v. 1 cfr. *RVF* XXX 3: «non percossa dal sol molti et molt'anni» e maggiormente, per il contesto, P. Bembo, *Rime* I 1-2: «Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra / ch'i' hebbi a sostener molti e molt'anni» (per la ripresa del sonetto nei proemi matrainiani cfr. I, *introduzione*). La sequenza di aggettivi e pronomi di seconda persona crea un gioco parallelo di allitterazione fonica («lume tuo da te») ma anche di divaricazione, data dalla cesura di verso che li separa, allo stesso modo in cui la separazione da Dio costituisce l'idea chiave del verso. Per la rima *smarrita:vita* (vv. 3-7) cfr. XLVIII 1-4.

5-8. *e ... rivolti*: la rima inclusiva *vòliti:rivolti* (vv. 4-8) crea un collegamento tra l'immettersi nel 'buon sentiero' dell'anima e il parallelo 'rivolgere' i pensieri, prima deviati, a Dio (per cui cfr. MS: «onde [l'anima] in te si riposi, Dio mio, e te solo contempli, senza l'oscure nebbie de' terreni pensieri», *Opere*: 268). A tal proposito è da sottolineare la ridondanza generata dalla ripetizione a inizio e fine verso di «sempre» e «ognor» (v. 8), in cui è incastonato l'inciso «col tuo aiuto», ultimo appello a Dio, il cui possessivo ritorna ai vv. 2 e 6. Per il v. 7 cfr. *RVF* LXII 6: «ad altra vita et a più belle imprese». Letterali i richiami tra «dritto tuo sentier», v. 6, e «buon sentier», v. 4, e tra «meglior vita», v. 7, e «più lodata vita», v. 14.

7. *meglior*: per la forma cfr. IV 12 e *commento* ivi.

9-11. *Trae ... Scilla*: la terzina, con la *variatio* dell'imperativo inserito in un contesto di preghiera, è costruita sulla rielaborazione dei versi bembiani del sonetto XCVI 5-6: «e da' tuoi scogli a più sicura parte / girar la vela del mio stanco legno», ai quali si affianca il riferimento geografico di *RVF* CLXXXIX 2-3: «per aspro mare, a mezza notte il verno / enfra Scilla et Caribdi [...]», per indicare i luoghi tradizionalmente più pericolosi per i naviganti, come già in *Aen.* III 420-421 (cfr. Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 871).

12-14. *Raccogli ... tranquilla*: per il v. 12 cfr. Bembo, *Rime* XXII 7: «et raccogliendo i miei pensieri sparti»; per il v. 13 cfr. ancora il sonetto bembiano XCVI 7: «e volger questi studi e questo ingegno». Cfr. «più lodata vita», v. 14, con «meglior vita», v. 7. L'espressione al v. 13 sembra richiamare LIV 7, per rovesciare l'impossibilità di agire secondo la ragione e la volontà, lì denunciate, e dare invece avvio al nuovo proposito di *mutatio vitae*. La dedizione spirituale, come qui si può evincere, va di pari passo con l'impegno intellettuale anche in LXXIV (cfr. in particolare il v. 7).

Il componimento, presente, con pochissime variazioni, anche nell'edizione B, è stato definito «sonetto della grazia», in cui «viene sperimentata una nuova dolce serenità, quasi una rinascita dettata dalla mutata sensibilità spirituale» (Ortu 2014: 160). Esso si colloca tra due invocazioni al padre e ritorna momentaneamente sull'idea dell'amato come 'guida' celeste per il cammino di *conversio* dell'amante. La sua funzione è infatti quella di 'dimostrare', attraverso l'esempio della morte, il «dritto sentiero» – già al centro delle aspirazioni e delle preghiere di LIX – che conduce a Dio, il «ben vero ed eterno» (v. 10) e il «fin lieto e *sempiterno*» (v. 14, corsivi aggiunti). La presenza di quest'ultimo aggettivo risulta rimarchevole (*introduzione* a XXXVIII e rimandi ivi): lo ritroviamo, in posizione di rima, come nel sonetto successivo (LXI 2-7), a sottolineare come, al di là dell'amato-guida, figura 'intermedia' e transitoria, il fine ultimo sia quello dell'eternità, coincidente con Dio. A quest'ultimo soltanto si riserva infatti l'allocutivo 'tu', nel segno di un'intimità spirituale dalla quale l'amato (il 'voi') è ormai visto come una figura 'altra', seppur importante, come testimonia la richiesta di aiuto rivoltagli nel finale (v. 12). Baldacci rintracciava in questo sonetto, che apertamente definiva parte di un gruppo di «rime spirituali», un collegamento con il XXXIX, per via del messaggio di «una pacificazione intimamente religiosa col tempo che inesorabilmente scorre» e con la morte presentita, considerandolo foriero di «un nuovo orizzonte di poesia» (Baldacci 1953: 65). La suggestione paesistica che dà l'avvio al testo scivola infatti delicatamente («de' miei», al v. 2) nella prospettiva interiore: al 'coprire (-oscurare, nascondere)', nella connotazione negativa (si pensi, tra gli esempi a tema 'amoroso', a XIII e XV e a XXXIII e LVI 5-6, per la prospettiva metafisica del 'velo' come corpo fisico e 'ombra' del peccato connaturato all'uomo), si oppone lo «scoprirsi» del sereno, in virtù del gioco oppositivo luce vs ombra, «catalizzatore» del sistema simbolico del canzoniere (Rabitti 1983: 143).

4 Già comincia a scoprirsi il bel sereno
de' miei tranquilli giorni, e a poco a poco
ad accenders' il cor di novo foco
pien di dolcezza, senz'alcun veleno.

8 Già comincia a raccôr l'anima il freno,
e volger i desiri a miglior loco,
e del mondo sprezzar diletto e gioco,
ed empier d'alte immagini il suo seno.

11 Poi che voi, fida mia celeste scorta,
dimostrato m'avete il bel sentiero
che ne conduce a ben vero ed eterno,

così per vostro aiuto ancora spero
lasciar via cieca, perigliosa, e torta

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rima ricca tra i vv. 1 e 5; rima derivativa tra i vv. 11 e 14.

2 de': di

4 senz': senza

12 vostro: vostr'

1-4. *Già ... foco*: il v. 1 (richiamo del v. 9 di un sonetto non confluito in quest'ultima edizione, *Se per voler seguir la stella mia*, presente in B LXXXIV e DS*I, in cui si ha analogamente: «Già comincia a scoprirsi in Ciel l'Aurora») è in parallelismo con il v. 5, collocato sempre a inizio di quartina (cfr. l'analogia struttura in XXXIX 1-5). «Già» indica 'ora' e si collega, con valore consequenziale, al «poi che» della prima terzina (v. 9). Per la clausola «bel sereno» cfr. il *commento* al v. 10. Il «novo foco» (v. 3) è il fuoco religioso (Bianchi 2003: 85) e si noti la ripetizione della vocale e la sequenza di bisillabi nella successione «a poco a poco / [...] cor di novo foco» (vv. 2-3). Al v. 4 due espressioni analoghe per significato si dividono equamente i due emistichi: la seconda costituisce infatti in qualche modo la litote della prima (l'assenza di «veleno» si può infatti considerare sinonimo di «dolcezza»). La metafora atomosferica del 'sereno' che apre il testo lascia progressivamente pieno spazio all'io e alla sua interiorità («miei tranquilli giorni», «cor», vv. 2-3).

5. *raccôr*: 'raccogliere', come in T. Tasso, *Gerusalemme conquistata* II xv 5-6: «e di raccôr fra turbe amiche e fide, / chi meglio cinga spada e lancia porti».

5-8. *Già ... seno*: per il v. 5 cfr. il *commento* al v. 1; la catena di infiniti sottolinea il radicale mutamento dell'anima colto nel suo svolgersi progressivo. Ortu (2014: 161) parla di «volger», «sprezzar», «empier» come di «tre verbi forti». Per «volger» si confrontino le notazioni fatte per LIX 4-8 (e *introduzione*). Così come in Petrarca (Baldacci 1957: 526), che riprende in tale accezione un gallicismo dell'antico italiano, «gioco» vale qui per 'gioia' (cfr. *RVF* CXXIX 18-19: «de la mia donna, che sovente in gioco / gira 'l tormento ch'i' porto per lei» e *RVF* CCCXV 7-8: «[...] et rivolgeva in gioco / mie pene acerbe [...]»). Per il v. 8 cfr. T. Tasso, *Rime* DLXX 89-90: «[...] e d'alte immagini leggiadre / s'empia [...]».

6. *meglior*: per la forma cfr. IV 12 e *commento* ivi.

9. *celeste scorta*: cfr. XLVIII 5 e *commento*.

9-11. *Poi ... eterno*: per l'apertura della terzina cfr. *commento* ai vv. 1-4. Come accade di frequente, il rapporto di intima e spirituale complicità amante-amato si espleta nella ripetizione pronominale («voi [...] mia») e, in questo caso, nell'allitterazione della bilabiale, della dentale e delle vocali posteriori («*mia* [...] / [...] *dimostrato m'avete* [...] *sentiero*»). Il «bel sentiero», fulcro della *mutatio vitae* (cfr. *introduzione*), si connette, a distanza, al «bel sereno» (v. 1), con il quale genera una sorta di epifora, in cui i sostantivi, sebbene non identici, sono però in un rapporto di assonanza e paronomasia. Più debole, seppur evidente, il richiamo in omoteleuto tra «bel sentiero» e «ben vero», in rima interna al verso successivo.

12-14. *così ... sempiterno*: per il «vostro aiuto» cfr. l'*introduzione* e LIX 8. Per la rima *eterno:sempiterno* cfr. *introduzione*. Per il riferimento alla «via cieca» cfr. LVII 3-4 e *commento*. Analoghi gli aggettivi riferiti alla 'via' in un sonetto di L. Domenichi a Remigio Nannini, *Io, che solco d'Amor le torbide onde* (R. Nannini, *Rime*, risp. al XXXI 13-14: «Porgi mano al mio scampo, or ch'io ti tolgo / Per mia luce e guida in camin cieco e torto»).

Il sonetto confluisce senza variazioni dall'edizione B, in cui era nella medesima successione con l'attuale LXII. Sulla scia del precedente (si noti la compresenza, dettata dal nuovo contesto spirituale, degli aggettivi «celeste» – qui «celestiale» –, «eterno» e «sempiterno», per cui cfr. l'*introduzione* a LIX), si inscena un'ulteriore invocazione a Dio, questa volta incentrata sul tema eucaristico, nella forma di un ringraziamento e di una preghiera che riprende, come si noterà nel commento, alcuni momenti del messale. Il pane e il vino dell'ultima cena costituiscono infatti, sulla terra, un 'assaggio' della beatitudine della vita eterna. La triplice invocazione al Padre (vv. 1, 5 e 9) sfocia nell'iperbole in base alla quale anche solo lo 'stare sotto' la mensa del signore, prendendo soltanto qualche «frammento» di quel pane (v. 12), può essere decisivo per la salvezza dell'anima. L'eucaristia costituisce dunque il filo che lega chi è ancora in vita a Dio, il quale mediante questo sacramento fa sì che l'uomo possa entrare in comunione con la vita eterna alla quale solo la sua «immensa pietà» (v. 14) potrà ammetterlo. L'importanza cruciale del rito cattolico trova un significativo *pendant* nella lettera a Theofilo Caldarini (*lettera* 8), a testimonianza della sua decisa riaffermazione in età tridentina (cfr. *commento* ivi). Come ha già notato Mario, il presente sonetto, seppur non confluito nelle *Meditazioni Spirituali*, si allinea alla prosa dell'opera religiosa, in cui ricorre un'immagine analoga (Mario, in *Opere*: 168). Il riferimento, in particolare, è a un passo in cui la figura della peccatrice che entra nella casa di Gesù e quella dell'amico che bussa alla porta (Lc 11, 5-13) si fondono con quella dell'ultima cena tra Gesù e gli Apostoli (Mt 26, 20-29; Mc 14, 17-25; Lc 22, 14-23; Gv 13, 12-30): «Tu dunque, Re celeste, ricco di tutt'i beni e donator magnanimo di tutte le sostanzevoli vivande della suprema e vera sazieta, porgi, ti prego, a me, lassa e debole, alquanto del tuo dolcissimo cibo, e raccogli nel tuo albergo colei che batte davanti alla porta della tua somma et infinita pietade, gridando con voci affettuose e dolenti del suo cuore che tu gli voglia aprire. Dègnati dunque, con lieto aspetto et amichevoli parole dirli che entri, e venga a te, e con te si riposi, e si cibi del tuo vino e celeste pane, acciò possa di quello saziata racquistar le forze da salire alle cose alte e divine, e da questa valle di lacrime levarsi con le penne dell'alte e divine contemplazioni, là dove che suole stare l'abitazione della tua gloria, onde in te si riposi, Dio mio, e te solo contempi senza l'oscure nebbie de' terreni pensieri; ma lieta possa dire: "Con te, Dio mio, riposerò sempre in eterno"» (*Opere*: 268). La metafora del nutrimento eucaristico come cibo per la vita ultraterrena, contrapposta a quella terrena, costituisce, come in questo passo in prosa, la linea guida del sonetto.

4

Padre, questa mia vita inferma e frale
vien meno in tutto, se 'l tuo cibo eterno
non rende all'alma il suo vigore interno
della vita celeste ed immortale.

Deh, Padre, se di me punto ti cale,
fa' tosto, e se mia fe' non prendi a scherno,
dammi del vivo pan tuo sempiterno

- 8 e del vin puro tuo celestiale.
- Padre, per quell'amor che mi creasti,
 11 fammi almen degna entrar sotto la mensa
 della tua grande ed ammirabil cena,
- ove cadendo alcun frammento basti
 al viver mio, qual corre a morte e pena,
 14 se nol sostien la tua pietate immensa.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CED. Rima ricca tra i vv. 2 e 3; rima derivativa tra i vv. 2 e 7; rima inclusiva tra i vv. 10 e 14.

1-4. *Padre ... immortale*: il «cibo eterno» eucaristico si pone in questa quartina al centro tra la «vita inferma e frale» del v. 1 (dittico allitterante, in cui il secondo membro è in assonanza con «Padre», richiamo fonico che rende evidente la ricerca di un avvicinamento dell'umano al divino) e la «vita celeste ed immortale» (v. 4, «immortale» si lega quindi al precedente «eterno» del v. 2, per cui cfr. Baldacci, 1957: 527), in quanto principio 'nutritivo' per l'anima, contrapposto a una metaforica 'morte' («vien meno in tutto», v. 2, in *rejet*). Per i vv. 1-2 si veda, seppure in un diverso contesto, *RVF CCCXXI* 12: «onde l'alma vien men frale et digiuna». Il dittico di aggettivi riferiti alla 'vita' si ritrova anche in un sonetto di V. Colonna di invocazione a Dio (*RS CXXVI* 7-8: «Tu sol far puoi ch'un alma inferma e frale / al Tuo vivo splendor s'erga e respiri»).

5-8. *Deh ... celestiale*: questa seconda quartina si incentra su una *petitio* consistente nella preghiera di ricevere il pane e il vino eucaristici. Per il riferimento alla 'fede' (v. 6), cfr. il *commento* ai vv. 9-14. Nel vino e nel pane 'celeste' riecheggia la formula liturgica «Panem coelestem accipiam, et nomen Domini invocabo», per cui cfr. anche il passo delle MS già citato nell'*introduzione*: «Dègnati dunque [Dio], con lieto aspetto et amichevoli parole, dirli che entri e venga a te, e con te si riposi e si cibi del tuo vino e celeste pane, acciò possa di quello saziata racquistar le forze da salire alle cose alte e divine», *Opere*: 268).

9-14. *Padre ... immensa*: dopo la terza invocazione al 'Padre', amore e pietà suggellano l'inizio e la fine di questa seconda parte del sonetto. L'aggettivo «immensa» rappresenta solo il punto di approdo di una retorica magniloquente scandita dalla serie di aggettivi di lode accomunati dal raddoppiamento vocalico della nasale («immortale», v. 5; «ammirabil», v. 11), cui si associano anche «fammi» (v. 10) e «frammento» (v. 11), quest'ultimo indicante le 'briciole' (Flora 1962: 188) del pane eucaristico' (Baldacci 1957: 527). Le terzine, vicine a uno dei rispetti poliziane (XXVII 14, 1-8: «Egli è pur meglio e più a Dio accetto / far qualche bene al povero afamato / [...] / e' non vuol troppo, basta ch'e' raggruzzoli / sotto la mensa tua di que' minuzzoli» cfr. sul passo Bausi, *commento* a Poliziano 2006: 308), si collegano a due passi evangelici; il primo è quello della donna cananea che ottiene, per la sua fede, il miracolo per la figlia indemoniata (Mc 7, 28: «At illa respondit et dicit ei: "Domine, etiam catelli sub mensa comedunt de micis puerorum"»); Mt 15, 27: «At illa dixit: "Etiam, Domine, nam et catelli edunt de micis, quae cadunt de mensa dominorum suorum"»), il secondo è quello del mendicante Lazzaro, che esprimeva il desiderio di nutrirsi delle briciole che cadevano dalla mensa del ricco Epulone (Lc 16, 20-21: «Quidam autem pauper nomine Lazarus iacebat

ad ianuam eius ulceribus plenus et cupiens saturari de his, quae cadebant de mensa divitis»; di quest'ultimo episodio l'autrice fa menzione anche in CS: «Credete forse che le ricchezze gli lascino di notte riposare? [...] fanno nel modo che faceva quel ricco Epulone il quale [...] non prendeva sonno la notte», *Opere*: 469). Alla luce del riferimento alla 'fede' del v. 6, l'iperbole della salvezza ottenuta con le sole briciole sembra richiamare inoltre la professione che accompagna il cerimoniale eucaristico, nel momento in cui l'orante dichiara la propria indegnità di partecipare alla mensa del Signore, riprendendo la preghiera del centurione romano (Mt 8, 8), la quale veniva recitata tre volte («Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et sanabitur anima mea»), come prescritto dal messale tridentino promulgato nel 1568 da san Pio V. Il «sanabitur anima mea» si ricollegerebbe, in quest'ottica, al sostegno («se nol sostien») invocato per il «viver» (vv. 1 e 4, per cui cfr. *commento* ivi), ovvero il sostentamento dell'anima, salvata, grazie alla pietà divina (v. 14), da quella che invece si configurerebbe come una corsa verso la morte e le pene (un'espressione analoga a quella del v. 13 ricorre nella canzone al padre, LXXXVI 29: «lasciando Te, son corsa alla mia pena»).

Il sonetto fa da controcanto a LXI, con il quale era in coppia già nell'edizione B; era inoltre presente nella prima edizione, dove occupava un posto molto più avanzato, ponendosi quasi in chiusura, dal momento che era il XCVI su un totale di 99 componimenti. Dal tema eucaristico, incentrato su immagini religiose e liturgiche, si passa ora a una trattazione neoplatonica imperniata sulla dualità anima-corpo, giocata sull'alternanza tra la *levitas* della prima e la *gravitas* del secondo: viene infatti descritto il momento della contemplazione e della risalita dell'anima verso Dio, «cagion prima» del 'vero', sulla base di un concetto replicato in più punti del testo (vv. 4, 10 e 11). La costitutiva dialettica tra corpo e anima è ora occasione non più di un'accurata preghiera di salvezza, come nel sonetto precedente, ma di una disquisizione dottrinale che, come accade in altri punti (cfr. almeno XLVII e LVI, *introduzione e commento* ivi), è rincarata dall'opposizione luce vs ombra. Attraverso lo splendore con il quale è stata generata, l'anima ritorna al 'vero' solo distaccandosi dal corpo-ombra, paradossalmente umanizzato nella sua nuda materialità fino ad essere definito «invido e parco». Il nesso che unisce anima e corpo, quello che nella cultura filosofica del tempo era definito 'bacio' (concetto già sapienziale, come in Dt 34, 5; Num 33, 38 e Ct 1, 2. Nella sua riscoperta rinascimentale, per cui si rimanda almeno a cfr. Calvesi 1970 e Gandolfo 1978: 43-75, importanti sono le versioni che ne danno Leone Ebreo, nei *Dialoghi d'Amore*, cfr. Id. 2008: 169 e Giulio Camillo Delminio, nell'*Idea del teatro*, cfr. Id. 1991: 158-160), viene quindi 'fotografato' nel momento in cui, venendo meno, rende possibile la *vacatio* dell'anima e quindi la contemplazione della verità (MS: «Però che quando quella divina face d'amore si viene a infonder ne le vostre anime, apre l'intelletto a tanta luce et accende l'affetto a tanta inestimabil delectazione, *che si eleva sopra voi stessi, di modo che veramente parete astratti e separati dai vostri corpi*», *Opere*: 260, il corsivo è aggiunto). In rari momenti, dunque, pur non distaccandosi del tutto dal corpo, l'anima può trascendere, ponendosi 'in cima' ai bei pensieri, ovvero aprirsi alla contemplazione che dà origine all'*ascensus*. Seppur nella diversità tematica e di impostazione, il sonetto si lega al precedente per la ricorrenza degli aggettivi «immortale» (rispettivamente vv. 4 e 2) e «frale» (vv. 1 e 7).

- 4 Mentre da questo grave e basso incarco
 l'anima, ch'è da Dio fatta immortale,
 dal suo primo splendor con l'altro sale
 a ricercare il ver d'ogn'ombra scarco,
- 8 destasi allora in quel felice varco
 in lei sì bel desir, ch'ogni mortale
 ardor disprezza, né del corpo frale
 cura, a lei del suo bene invido e parco;
- 11 ma quasi a Dio congiunta, va in disparte
 da sogni ed ombre e s'avvicina al vero,
 ch'è d'ogn'altro bel ver la cagion prima.

14 Così, mentre di qui lieta si parte,
 benché 'l suo gir non sia lasciato intero,
 pur de' più be' pensier si siede in cima.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rime derivative tra i vv. 1 e 4 e 2 e 6; rima inclusiva tra i vv. 9 e 12.

1 Mentre: Qualor A

4 ogn': ogni A

13 benché: bench' A

1-8. *Mentre ... parco*: 'Nel momento in cui l'anima, creata da Dio immortale, sale di luce in luce [dallo splendore originario a quelli superiori], cercando quel vero che sia libero da ogni peso materiale, si sveglia in lei, in quel felice passaggio, un desiderio così bello da [indurla a] disprezzare ogni anelito mortale e a non curarsi del corpo fragile, invidioso e avaro del suo bene'.

1-4. *Mentre ... scarco*: per il v. 1 cfr. *RVF* XXXII 6-8: «[...] ché 'l duro et greve / terreno incarco come frescha neve / si va struggendo [...]»; per l'intero v. 2 cfr. *RVF* XXIII 121: «L'alma ch'è sol da Dio facta gentile» e, per il secondo emistichio, *RVF* CCCXXXIII 10: «anzi pur viva, et or fatta immortale»; nello stesso contesto di *ascensus* neoplatonico, si veda inoltre V. Colonna, *RS* XXXVII 3: «a l'alma, Sua mercé, fatta immortale». Per i vv. 1-2, cfr. il discorso sull'anima creata pura e 'ingombrata' dal corpo di LVI 1-11 (e *commento* ivi). Per la rima *incarco:scarco* cfr. *RVF* XXXVI 1-4: «S'io credesse per morte essere scarco / [...] / queste membra noiose, et quello incarco», ma anche, per l'affinità tematica, P. Bembo, *Rime* CXIX 2-3: «e deposto de l'alma il grave incarco / salir già mi pareva, spedito e scarco».

5-8. *destasi ... parco*: in analogia con lo stesso sonetto bembiano citato per i vv. 1-4 è la rima *varco:parco* (vv. 6-7: «mi richiama, e lusinga, e mostra il varco, / né di pregar né di turbar è parco»). Il «varco», inteso genericamente come 'morte' nel canzoniere petrarchesco (*RVF* XCI 14: «bisogna ir lieve al periglioso varco»), è qui riletto in senso positivo come distacco dell'anima dal corpo e dalla materialità che la ingombra. Significativa, quindi, l'opposizione tra il «bel desir» che guida la risalita dell'anima e il disprezzo, da parte della stessa, del «mortale / ardor», in cui l'aggettivo è enfaticamente 'sospeso' dall'*enjambement* e ricollegato a «frale» (cfr. LXI 1), con cui è in rima. Lo stesso dittico di aggettivi usati qui per il corpo è riferito al 'cielo' in XLV 70, dove «parco» è analogamente in rima con *:incarco* (vv. 69-70).

9-14. *ma ... cima*: il distacco dell'anima dal corpo è quindi occasione di un congiungimento soltanto sfiorato con Dio («quasi», da intendersi nell'accezione 'appena', è in questo caso forse da collegarsi al v. 13, in cui si fa riferimento a una risalita lungo i gradi celesti non del tutto compiuta), il 'vero' assoluto, origine di ogni altro 'bel vero'. Le due occorrenze di 'vero' in due versi consecutivi (vv. 10-11) si associano a quella del v. 4, mentre «bel ver» (v. 11) richiama a distanza il «bel desir» e i «be' pensier» del v. 14 (per cui cfr. anche LXVI 2), propulsori dell'*ascensus*. Il v. 14 rilegge e decontestualizza *RVF* CCXCIII 6: «et che si stava de' pensier' miei in cima», in cui il soggetto era Laura. Il «gir» risulta termine ambiguo, in quanto potenzialmente interpretabile tanto come andare ('benché il suo andare [verso Dio] non sia percorso per intero'), quanto come giro celeste, per cui si veda, della poetessa, alme-

no XXXV 1-2 («Per gli ampî, alteri, e spaziosi giri / del Ciel su l'ali della fama alzato») e, per un'analogia accezione, T. Tasso, *Rime* MDXXXVIII 15-16: «Qual dunque in ampia via del ciel superna / s'avvolga omai nel glorioso giro».

Il sonetto giunge in quest'ultima edizione dopo essere apparso a stampa sia nelle *Meditazioni spirituali* sia nell'edizione B (come già si è notato per LVII e LIX, per cui cfr. l'*introduzione* a LVII). Come il LXI, il testo si struttura intorno a un nucleo neotestamentario, in questo caso quello della cosiddetta 'guarigione del nato cieco' del Vangelo di Giovanni (9, 1-41). La duplice accezione, reale e 'metaforica', della cecità, già insita nel passo evangelico (Gv 9, 5: «Quamdiu in mundo sum, lux sum mundi» e 9, 39: «Et dixit Iesus: "In iudicium ego in hunc mundum veni, ut, qui non vident, videant, et, qui vident, caeci fiant"»)), viene qui a modellare la similitudine centrale del sonetto (vv. 5-11) e ad allinearsi, per l'opposizione luce-vista vs tenebre-cecità, a un sistema simbolico già presente nel canzoniere (LVI 9-11; LVII 4; LVIII 4 e 8) e diffusissimo in MS. Per il tema trattato, l'impostazione è quella di un'invocazione-preghiera, così come in LIX, sonetto che inaugura questa modalità espressiva (cfr. *introduzione* ivi), e LXI. Al livello compositivo, nel passaggio da B a C è invece da notare la persistenza di un'irregolarità metrica; in B si aveva infatti nelle terzine la sequenza *salute:infermi:oscure-ferme:virtute:inferme* (con uno schema CDE D*CD*) che non solo presentava una rima imperfetta, ovvero D, ma lasciava anche irrelata la rima E (cfr. *apparato*). L'intervento correttorio attuato per quest'ultima versione del sonetto migliora ma non risolve del tutto l'irregolarità, in quanto la rima *infermi:ferme* (vv. 10-12) rimane imperfetta. Rabitti (1989: CXXVII) suggeriva a tal proposito la possibilità di una correzione per congettura che non avrebbe alterato il senso del verso (*ferme* > *fermi*). Lo stesso accade nella versione inserita in MS, diversa nel finale, in cui la sequenza delle terzine è *salute:infermi:oscure-ferme:virtute:assecure*.

- 4 Re del Ciel benignissimo, ben ch'io
da Te si' indegna di trovar mercede,
risguarda, prego, in me qual sia la fede
c'ho nella tua clemenza e 'l dolor mio.
- 8 E sì com'a tua gloria, e giusto e pio,
mosso dall'amor tuo ch'ogn'altro eccede,
facesti in parte di tua grazia erede
il cieco nato, onde poi gli occhi aprio,
- 11 così vogli, a tua gloria e mia salute,
dar luce all'alma, e da quest'occhi infermi
sgombrar le lunghe mie tenebre oscure.
- 14 Deh, fa' che 'l veder mio chiaro si ferme
in Te, somma bontà, dando virtute
a quest'egre mortal mie luci impure.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE D*CE. Rima imperfetta, in consonanza, tra i vv. 10 e 12. Rima ricca tra i vv. 2 e 6.

2 si' indegna: sia indegna *M* | sia 'ndegna *B* 6-7 dall'amor [...] grazia: dalla tua santa e stabil
 sede / festi della tua luce immensa *M* 7 in: 'n *B* 13-14: nel tuo lume infinito e
 la virtute / sua mirandolo, ognor più m'assecure *M* 14 impure: inferme *B*

1-4. *Re ... mio*: questa quartina si costruisce sulla lode alla benevolenza di Dio, contrapposta al 'peccato' dell'uomo, la cui costitutiva 'indegnità' della grazia viene sopperita dalla fede, una delle virtù teologali. Così come riscontrato in LXI 9-14, anche in questo caso, al v. 3, sembra trasparire lontanamente la preghiera apologetica pronunciata durante il rito eucaristico («Ne respicias peccata nostra, sed fidem Ecclesiae tuae»), tra l'altro in linea con un concetto già espresso dalla Matraini nel suo commento ai salmi davidici («Et invero ogni volta che il peccatore si specchia nel peccato, deve istantemente supplicare la maestà di Dio che voglia rivolgere altrove gli occhi suoi, affine ch'egli non guardi a quelli», CS, in *Opere*: 419). Va considerato, d'altro canto, che il riferimento alla fede della Chiesa, ora declinato 'personalmente', è tuttavia un argomento importante delle opere religiose dell'autrice, come dimostra questo stralcio delle MS: «In questo principio dunque è fondata la terra, cioè la Chiesa, però che nella congregazion dei popoli fedeli è abbondante di fecondità spirituale, et anche perché nella stabilità della fede, con perpetua fermezza, immobilmente persevera», *Opere*: 264). L'opposizione io-peccatrice vs Dio benevolente (da notare il gioco allitterativo al v. 1, «[...] benignissimo, *ben* ch'io») è sottolineata dalla divaricazione dei due soggetti ai vv. 1-2 («io / da te»), cui si associa enfaticamente l'epifrasi del successivo «dolor mio», posto in chiusura della quartina (v. 8).

5-11. *E ... oscure*: il paragone tra l'immagine neotestamentaria e lo *status* della poetessa, che occupa la seconda quartina e la prima terzina, è enfatizzato dal parallelismo dei vv. 5 e 9, in cui al «così / [...] / come» si associa la ripetizione letterale di «a tua gloria», nel secondo caso in coppia e in parallelismo con «mia salute». Nella prima parte della similitudine il sottotesto è quello evangelico (cfr., al v. 8, «nato cieco» con Gv 9, 1: «Et praeteriens vidit hominem caecum a nativitate» e il secondo emistichio del verso, «onde poi gli occhi aprio», con Gv 9, 14-30: «Erat autem sabbatum, lutum fecit Iesus et aperuit oculos eius. [...] Respondit homo et dixit eis: "In hoc enim mirabile est, quia vos nescitis unde sit, et aperuit meos oculos!"», il corsivo è aggiunto). Al v. 10, la metaforica 'luce dell'anima' si associa a un'immagine parallela, quella degli 'occhi infermi', che Cristo 'guaritore' è chiamato a sanare, sgombrando le tenebre che impediscono la vista (cfr. LVI 9-10; LVIII 4-8). Un parallelo del verso è già stato segnalato da Mario (in *Opere*: 168) nel passo di MS che precede immediatamente il sonetto: «per me stessa son cieca, se non rimovi e non iscacci tu [...] dagl'occhi miei l'oscare e folte nebbie dell'ignoranza» (ivi: 257).

9. *vogli*: per questa forma verbale cfr. XV 14 e *commento* ivi.

12-14: *Deh ... impure*: un parallelo di questi versi è stato individuato da Mario (in *Opere*: 168) nel passo in prosa che precede lo stesso sonetto in MS («Iddio, fortezza mia, fortifica, ti prego [...] il capo mio» *Opere*: 257). Rispetto a B (cfr. *apparato*), il v. 14 introduce un elemento di *variatio* del sintagma «occhi infermi» (v. 10) costituito dall'aggettivo «impure», motivato principalmente dalla rima, oltre che, secondariamente, dalla forse mal tollerata ripetizione letterale.

Il sonetto era già apparso, con delle variazioni, nella prima edizione, in cui anticipava il tema della morte dell'amato. Il riferimento a Catone l'Uticense della prima quartina richiama una lunga tradizione che, già a partire da Lucano (che lo definisce «*deo plenus*» in *Phars.* IX 564), vedeva in questa figura un esempio di libertà radicale e non soltanto politica. La trasfigurazione in senso cristiano del personaggio storico, di fatto già resa possibile dalla 'sacralizzazione' lucanea, appare compiuta in Dante, che lo pone, seppure suicida, a guardia del *Purgatorio* (l'idea della predestinazione e della grandezza del personaggio appare anche nel *Convivio*, IV v 16; IV XXVIII 15). Catone approda quindi a essere incarnazione storica della libertà dello spirito, la libertà propria dei figli di Dio (Rm 8, 21). Proprio a Dante fa riferimento la Matrainsi che, nel richiamo all'illustre condottiero romano, sembra mutuare nell'*incipit* le parole che Virgilio gli rivolge nella cantica dantesca (*Purg.* I 71-72: «libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta»). Il valore della libertà, che trova il proprio massimo esempio nel personaggio storico, costituisce qui l'occasione per un confronto con il proprio 'io' assoggettato al legame terreno paragonabile a quell'«*empia ed amara*» servitù (v. 4) che il romano rifiutò. Il riferimento all'amore come 'soggiogatore' della libertà, che avvia la curvatura tematica di questo sonetto a partire dalla seconda quartina, si ritrova anche nei più tardi *Dialoghi spirituali*: «Seguita dopo questa il vizio della Lussuria, o vero amor lascivo [...]. Questo parte l'amor dell'uomo dal suo divin Creatore e l'impiega nella creatura, *soggioga la persona libera e fa servo ogni signore*» (*Opere*: 682, il corsivo è aggiunto). L'«*altrui esempio*» della classicità viene quindi preso a modello di libertà e declinato, come già la tradizione cristiana intendeva, in senso morale e religioso, in opposizione alla 'prigionia' amorosa simboleggiata dalla catena. L'«*io*» non ha guardato all'ideale supremo di libertà – da intendersi come libertà dalle passioni – ed è rimasto quindi soggiogato da una catena ora 'rotta' per via della morte che ha posto fine a tale legame; non aver avuto come unico riferimento Dio ha comportato quindi l'esclusione dalla grazia che solo questi può garantire. È infatti un mondo infernale quello che circonda l'«*io*», fatto di «*ombre*» e «*larve*» che inducono a una metaforica fuga, la quale richiama, nel senso generale, così come nelle riprese lessicali e di rima (discusse dettagliatamente nel *commento*), il petrarchesco *RVF* LXXXIX, *Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe*. Rispetto alla versione A (cfr. *apparato*), B e C accentuano, nella seconda quartina, l'idea del legame con Dio (già tema dei sonetti precedenti, quali LVII 14, LVIII 12-14, LIX 5-8, LX 9-11, LXIII 12-14 e LXII 9) come unica ed esclusiva garanzia per la salvezza («[...] e tien solo al suo giogo unita / l'anima, ove di gire al Ciel s'impara»), al quale si oppone, nell'ottica del *topos* della prigione d'amore, la catena del legame terreno «*sciolta e rotta*». Il ricordo amaro dell'esperienza amorosa («*qualor vi penso*»), causa della lontananza dalla grazia di Dio, non può che essere generatore di 'fantasmi' e smarrimento. Soltanto nella canzone finale al padre, penultima del canzoniere, il tema ritornerà e sarà riproposto nell'ottica di una rinnovata speranza di salvezza, in cui l'amore di Dio purificherà dagli errori e romperà definitivamente le 'catene' del mondo (LXXXVI 27-32: «Già conosco, Signor, che cieca e frate, / senz'avedermi unqua del proprio fallo, / lasciando Te son corsa alla mia pena; / ma so poichè 'l tuo amore è tanto e tale, / che purgherà 'l mio error senza intervallo, / e romperà del mondo ogni catena»).

- 4 Mai fuor di libertà, dolce né cara
cosa non fu né fia bella o gradita,
onde il buon Cato prima uscir di vita
volse, che servitude empia ed amara.
- 8 Felice quel ch'all'altrui esempio impara,
e la grazia di Dio larga, infinita
apprezza, e tien solo al suo giogo unita
l'anima, ove di gire al Ciel s'impara.
- 11 Io, da che sciolta e rotta è la catena,
là dov'io fui sì strettamente avvolta,
non fia già mai ch'io sia più per entrarve,
- 14 ch'ombre diverse e spaventose larve
mi stan d'intorno al cor, con sì gran pena
qualor vi penso, ch'a fuggir m'han volta.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE ECD. Rima identica tra i vv. 5 e 8; rima ricca tra i vv. 6 e 7; rima derivativa tra i vv. 10 e 14.

4 volse: volle *B* 5 altrui: altru' *AB* 6 larga, infinita: larga <e> 'nfinita *A* |
larga <e> infinita *B* 7-8: conosce, e gode anzi che sia partita / la sua tranquillità serena e
chiara *A* 7 apprezza: apregia *B* solo: sol *B* 9 è: [manca] *AB*
10 là dov': sent'ond' *A* dov'io fui: dove fui *B* avvolta: involta *AB*
13 stan: son *AB*

1-4. *Mai ... amara*: 'Nessuna cosa, dolce o cara, è stata o sarà amata più della libertà, tanto che il buon Catone volle [piuttosto] la morte che la schiavitù empia e amara'.

1. *Mai ... libertà*: oltre a *Purg.* I 71 (cfr. *introduzione*), si veda G. Boccaccio, *Rime* XI 14: «la disviata fuor di liberade», ovvero 'priva di libertà'.

1-2. *Mai ... gradita*: per la giustapposizione delle negazioni e l'analogia della rima in -ita, cfr. P. Bembo, *Rime* XC 5-6: «Non fu sì cara voce unquanco udita, / né tocca, dicev'io, sì bella mano», ma anche, per il poliptoto verbale del v. 2, Id., *Rime* XXXVI 2: «quanta non fu già mai fra noi, né fia». Da notare l'enfasi addotta dall'*enjambement* «cara / cosa», con i due lemmi bisillabi e allitteranti nella velare.

3-4. *onde ... amara*: si noti l'*enjambement*, con l'iniziale ancora allitterante, ai vv. 3-4, «vita / volse» e l'anastrofe. Si affianca, alla fine del v. 4, il riferimento alla 'servitù' (cfr. la presenza dello stesso lemma, associato a Catone, in T. Tasso, *Rime* MDXXXVIII 101-102: «Né Fabrizio la corte a sdegno avrebbe, / né Catone il servir [...]»), che richiama, opponendovisi, quello alla libertà dell'*incipit*. Al v. 3, per la perifrasi indicante la morte, in cui si ha l'ellissi di 'di', cfr. P. Bembo, *Rime* CLXVIII 4: «[...] Et tempo era ben d'uscir di vita». Al v. 4, «volse» ha significato di 'volle'.

5-8. *Felice ... s'impara*: 'beato' è quindi colui che segue l'esempio di Catone, ma anche, come esplicitato ai vv. 6-7, chi apprezza la grazia di Dio. Alla libertà del modello antico è quindi connessa quella più cristianamente intesa, propria dei figli di Dio, che ha tra i vari esempi San Paolo (Rm 8, 21): l'unico 'giogo' positivo, perciò, è quello che unisce al Padre. Si noti la ripetizione letterale di «impara», rima identica ai vv. 5 e 8, la quale sembra sottolineare il parallelismo tra questi due concetti. Per il v. 8 cfr. XI 4.

9-11. *Io ... avvolta*: la dittologia verbale del v. 9 sottolinea la rottura del legame terreno, congiuntamente al secondo emistichio del v. 12, in cui troviamo un avverbio in *-mente*, raro nella lirica del tempo (cfr. A. Caro, trad. *Eneide* IV 1068: «col suo mortal si strettamente avvinta»). Per il primo emistichio del v. 10 cfr. *RVF* XXXIV 8: «ove tu prima, et poi fu' investato io», ma anche, per l'intero verso, la già citata (cfr. *introduzione*) *RVF* LXXXIX 14: «de l'errore, ov'io stesso m'era involto!», il cui verbo era stato ripreso alla lettera in A e in B, prima di essere modificato quest'ultima edizione (cfr. *apparato*). Dallo stesso sonetto provengono i riferimenti alla 'prigionia amorosa', qui sintetizzata nella sineddoche della «catena» (*RVF* LXXXIX 10-11: «dissi: Oimè, il giogo et le catene e i ceppi / eran più dolci che l'andare sciolto»). Altrove (XXVII 5-8 e *commento* ivi) il repertorio lessicale di questo campo semantico risulta più ampio e simbolicamente connesso alla condizione femminile. Al v. 11 la serie di negazioni («non [...] già mai [...] più») enfatizza con ridondanza l'impossibilità di accedere al 'Cielo'; il «non fia» fa inoltre eco con il «né fia» del v. 2. Gaspara Stampa tematizza un concetto analogo, in un'ottica differente, nella quale la 'fine' del legame, e la conseguente libertà, si configurano come una sorta di vendetta contro l'amato, cfr. G. Stampa, *Rime* IX 5-11: «voi chiamerete invan la mia stupenda / fede, e l'immenso e smisurato amore / [...] / tardi pentito, ove non è chi intenda. / Ed io, cantando la mia libertade, / da così duri lacci e crudi sciolta, / passerò lieta alla futura etade»: il tema centrale sembra tornare, seppure in un'ottica religiosa e senza l'amato interlocutore, in questo sonetto martiniano.

12-14. *ch'ombre ... volta*: per il v. 12 cfr. *RVF* LXXXIX 7: «quel traditore in sì mentite larve», con la medesima parola-rima; «larve», latinismo indicante 'maschere' (cfr. anche *Purg.* XV 127-128: «Ed ei: "Se tu avessi cento larve / sopra la faccia [...]»)), vale qui per 'apparizioni ingannevoli' ed è di frequente in dittologia con 'ombre' o 'sogni' (cfr. G. Battista Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti* CXCI 1-4: «Quante, e che spaventose / ombre e larve atre, e scuri / mi spaventan fantasmi: e tristi aguri / e voci dolorose?»)). Per il primo emistichio del v. 13 cfr. l'*incipit* di Dante, *Rime, canz. Tre donne intorno al cor mi son venute*. La rima *entrarve:larve*, rara, è in L. Ariosto, *OF* XVII XLVI 3-5: «piglia l'irsuta pelle, e tutto entrarve / lo fe', ch'ella è sì grande che lo cape. / Coperto sotto a così strane larve».

La metafora della navigazione, molto usata nella seconda parte del canzoniere, viene a strutturare anche questo sonetto, apparso per la prima volta in C. Molti sono i richiami a distanza con la canzone al Padre, la penultima del canzoniere (LXXXVI). La speranza costituisce qui la 'falsa illusione' che ha indotto la poetessa a inoltrarsi nell'errore, simboleggiato dal mare in tempesta, al quale viene contrapposto il 'sereno' del ritorno a Dio, Sole metaforico che costituisce per la 'nave' un nuovo punto di riferimento per raggiungere il cielo. In questo sistema metaforico di base (per cui cfr. XLVII, LIII, LIV, LVIII e LIX) si innestano altre suggestioni già sparse nei sonetti precedenti, quali quella della cecità (vv. 4 e 14) come immersione nel peccato (cfr. LXIII, *introduzione e commento* ivi) e quella delle 'ombre' (v. 10) e delle 'nebbie' terrene (v. 14) contrapposte alla risalita verticale verso la luce. Dalla speranza, referente iniziale del testo, il *focus* si sposta man mano sull'io (v. 14), dopo aver menzionato l'anima. Viene così riproposto uno schema di 'sdoppiamento' tra l'identità materiale e quella spirituale già rintracciato in altri casi, quali la *lettera* 1 e il sonetto XXXI. Va sottolineato poi il paragone tra l'anima che risale a Dio e l'«angelo celeste», estraneo alla prima parte del canzoniere C, a fronte dei molteplici casi di A in cui degli angeli spesso contornavano la storia d'amore lì narrata. La 'ricomparsa' di questa figura, che pare seguire un percorso inverso al procedimento variantistico inverso rintracciato nella prima parte del canzoniere (cfr. II 9-14 e *commento* ivi), può avere tra le sue spiegazioni il suo inserimento 'lecito' all'interno di un preciso disegno trascendentale e squisitamente spirituale, il cui ultimo approdo è Dio. Al livello metrico, il sonetto presenta una rima irrelata nelle terzine.

- | | |
|----|---|
| 4 | Se per vero trovar diletto e pace,
lungi dal porto la speranza mia
seguio tempesta perigliosa e ria
nel mar del cieco mio desire audace, |
| 8 | volghisi or, con tranquilla aura vivace,
l'anima al sommo Sol dond'uscì pria,
qual sopra al Cielo a sé dritto l'invia,
accesa di sua pura, ardente face; |
| 11 | ed al chiaro splendor de' santi rai,
purgata da ogni bassa ombra terrena,
seco le voglie sue sempre al Ciel erga, |
| 14 | e quasi angel celeste ed immortale,
volando sopra i venti, apra e disperga
le nebbie, ond'io smarrita e cieca andai. |

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE FEC. Rime inclusive tra i vv. 3 e 6; 11 e 13.

1-8. *Se ... face*: 'Se, per trovare vero piacere e vera pace, la mia speranza seguiti la tempesta pericolosa e colpevole nel mare del mio desiderio cieco e audace, si volga ora con vento vivace e tranquillo al Sole sommo dal quale essa è venuta, il quale la invita al cielo verso di sé, accendendola con la sua luce pura e calda'.

1-4. *Se ... audace*: enfatica l'epifrasì di «e pace» al v. 1. La speranza cui qui si fa riferimento è negativamente connotata (come in LIV 12-14), così come nel sistema petrarchesco delle passioni (per cui cfr., nel canzoniere matrainiano, XIV 135-136 e *commento*), secondo un'accezione presente anche in DS, dove, come nel sonetto in questione, è associata alle 'nebbie' (cfr. v. 14): «Ultimamente viddi innumerabili uomini ch'allettati dalla fallace speranza d'acquistar utili, piaceri et onori, s'avevano di loro industrie e fatiche e vanità della terra edificato un ponte di nebbie per andarli ad acquistare» (*Opere*: 711-712). Il desiderio 'cieco' diviene quindi in tal senso il 'mare' in cui questa speranza viene sopraffatta dalla tempesta, essendo lontana dal «porto», Dio, altrove definito come «il porto della tua vera e securissima quiete», contrapposto agli «impetuosi venti delle mondane contrarietà» (MS, in *Opere*: 217). Per i vv. 2 e 4 cfr. LXXXVI 73-74.

5-8. *volghisi ... face*: per il riferimento all'«aura», ovvero al leggero vento favorevole di Dio (v. 5), cfr. XIV 102 (*commento* e rimandi ivi) ma anche LXIX 9. La rettitudine del cammino verso Dio, connessa al concetto di 'vero', 'buono' e 'bello', è tematizzata anche nei sonetti precedenti (cfr. LVII 3; LIX 4 e 6; LX 10. Nelle rime 'in vita', con riferimento all'amato, cfr. XXXVIII 13). Per il v. 8 cfr. XV 4. Una serie di allitterazioni della sibilante circonda la parola-chiave «Sol» («sommo Sol», v. 6; «sopra [...] a sé», v. 7; «accesa di sua», v. 8). Per la forma di congiuntivo al v. 5 («volghisi») cfr. XV 14 e *commento* ivi.

9-14. *ed ... andai*: 'e, purificata da ogni bassa materialità terrena, indirizzi sempre verso di lui, e verso il chiaro splendore dei suoi raggi, i suoi aneliti e, volando sopra i venti, come un angelo celeste ed immortale, divida e dissipi le nebbie in cui mi sono trovata, cieca e smarrita'.

9-14. *ed ... andai*: le due terzine si costruiscono su due giustapposizioni in parallelismo (si noti l'anafora «e [...] / [...] / e [...]» che dà inizio alle due partizioni metriche), le quali si soffermano sugli effetti benefici di Dio come luce e riferimento per la rotta celeste della nave-anima. Come nella quartina che precede, si ha un'allitterazione della sibilante ai vv. 9 e 11 («splendor [...] santi»; «seco [...] sue [...] sempre»). Per il riferimento all'«ombra» terrena nell'accezione di materialità e peccato si vedano anche LVI 5-6, LIX 3 e LXII 4. Alle ombre si connettono, in un'accezione analoga, incentrata sulla percezione errata, le «nebbie» (v. 14), equivalenti, in altri testi di questa parte del canzoniere, al concetto di 'tenebra' e di 'ombra' (per cui cfr. anche LVI 10, LVIII 7 e LXIII 11). Nella prima terzina l'ascesi dell'anima si inserisce nella dialettica neoplatonica alto vs basso («bassa ombra» vs «al ciel erga», ai vv. 10 e 11) e nella seconda si configura come una liberazione dalle nebbie che ne offuscano il percorso. In quest'ultima, in cui la risalita dell'anima è paragonata a quella di un 'angelo', figura che sembra lontanamente alludere a quella dell'*Apocalisse* giovannea (X 1), enfatiche risultano le dittologie sinonimiche «apra e disperga» (v. 13) e «smarrita e cieca» (v. 14) le quali incorniciano l'*enjambement* «disperga / le nebbie». Per il secondo emistichio del v. 14 cfr. I 8.

Il sonetto ha la particolarità di essere stato inserito solo in quest'ultima edizione (è quindi da presumere una composizione non giovanile dello stesso). Si colloca, al livello tematico, in una posizione piuttosto eccentrica rispetto al contesto, dal momento che, come nel finale della prima parte, esalta, auspicandola, la durata eterna del legame amoroso (cfr. XLI e XLII). Vi ritroviamo i toni elegiaci del *planth* per la morte dell'amato, come in XLVIII e LII; il distacco è ora letto come privazione dell'anima dell'amante, tanto che la superstite giunge a constatare l'impossibilità di rimanere in vita (della quale si fa una triplice menzione, ai vv. 1, 2 e 13). Lontana dal corpo, e forse descritta in un momento di *vacatio*, l'anima mira a raggiungere l'amato, il quale è pregato ora di 'gradire' tale presenza. Nel frattempo la superstite si impegnerà, con una dedizione religiosa («onore e colo»), a rendere sempre più salda la memoria del loro legame, destinato a durare anche dopo la morte, oltre quanto già annunciato in XL. L'ultimo verso, caratterizzato da un procedere fittissimo di allitterazioni, al limite di un bisticcio che non può non ricordare le parole di Francesca (*Inf.* V 103), lascia il finale aperto: la dubitativa lascia trasparire il dubbio, impossibile da sciogliersi in vita, che tale legame possa essere realmente eterno.

- | | |
|----|--|
| 4 | Come potrò senz'alma e senza vita
viver qui, senza voi, fra tanto duolo,
ch'esser solevi il mio conforto solo,
gentil mia preziosa margherita? |
| 8 | Lungi or da me, quest'anima smarrita
seguirà sempre voi ch'onore e colo,
quasi stella che segue il nostro polo,
se tanto fia però da voi gradita. |
| 11 | Deh graditela in parte, e quel bel nodo
d'amor, ch'ambe ne strinse, ognor più forte
si faccia entro 'l bel vostro amato seno; |
| 14 | ch'io con più fisso e con più saldo chiodo
v'avrò nel cor, vivendo e dopo morte,
s'amor per morir mai non venga meno. |

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca tra i vv. 4 e 5.

1-4. *Come ... solo*: il v. 1 richiama, per l'attacco e la forma interrogativa, oltre che per il tema del pianto luttuoso, XLVIII 1, in cui l'avverbio privativo 'senza' ricorre al v. 2. Lo stesso avverbio si infittisce e genera una giustapposizione in parallelismo di sintagmi che sottolineano l'assolutezza di tale privazione («[...] senz'alma e senza vita / [...] senza voi [...]»), cui si congiunge l'*enjambement*, ai vv. 1-2, del poliptoto «vita / viver», che sottolinea la radi-

calità di tale privazione come assenza di vita dell'amante e al contempo intende la presenza dell'amato come principio vitale per la stessa (per cui cfr. ancora XLVIII 2). Oltre ad allitterare nell'avverbio 'senza', la sibilante ricorre, ripetuta, al v. 3 («[...] esser solevi [...] solo»), per cui cfr. *RVF* LXXIII 51: «sono il mio segno e 'l mio conforto solo», laddove si verifica il medesimo fenomeno fonico.

4. *gentil ... margherita*: il riferimento alla «margherita» richiama una lontana memoria dantesca (Dante, *Rime, son. Chi guarderà giammai senza paura* 12-14: «e però, lasso!, fu' io così ratto / in trarre a me il contrario de la vita / come virtù di stella margherita»), in cui la perla, così definita, veniva connessa alla possibilità di trarre 'virtù' dalle stelle (cfr. Dante, *Conv.* IV XX 11: «E così è diffinita questa nostra bontade, la quale in noi similmente discende da somma e spirituale virtude, come virtude in pietra da corpo nobilissimo celestiale», passo già richiamato per il matrainiano VII 9-11, cfr. *commento* ivi e inoltre si veda Giunta, *commento* a Alighieri 2011: 383). In questo sonetto, analogamente, il riferimento all'amato come stella segue subito dopo al v. 7. Il sintagma del v. 4 ricorre in G. Stampa, *Rime* CCXCVIII 98: «quest'è la preziosa margherita». Per il v. 11 cfr. il sonetto successivo, LXVII 7.

5. *anima smarrita*: per il sintagma cfr. XLIX 20 e *commento* ivi. Per la rima *smarrita:vita*, ricorrente in questa parte del canzoniere, cfr. LVIII 1-4 e LIX 3-7.

6. *onoro e colo*: 'onoro e venero', il dittico è già petrarchesco, cfr. *RVF* CCCXXI 11: «che per te consecrato honoro et còlo».

7. *quasi ... polo*: cfr. P. Bembo, *Rime* CXLII 61: «Quasi stella del polo chiara e ferma».

8-9. *se ... parte*: «fia» (v. 8) ha valore di 'sarà'; «tanto» (v. 8) potrà essere inteso in forma letterale, ma anche come 'appena', 'abbastanza' (GDLI), così da collegarsi al v. 9 («in parte»). Da notare il chiasmo tra i vv. 8-9, in cui si collegano i due verbi, tra loro in poliptoto, e i due avverbi di quantità («tanto [...] gradita» X «graditela in parte»).

9-14. *Deh ... meno*: una serie di *enjambement*, dal v. 9 al v. 13, sottolinea, creando uno scarto tra il tempo sintattico e quello metrico, tale 'prolungamento' del legame (per i vv. 9-10 cfr. IX 1-2 e *commento* ivi; ma anche, per la contaminazione con l'avverbio «ambe», e il contesto 'in morte', XLV 73). L'idea è riassunta nel secondo emistichio del v. 13 («vivendo e dopo morte»), i cui membri, parole chiave del sonetto, ritornano in una serie di poliptoti: al v. 13, «vivendo», allitterante con «v'avrò», richiama «vita»/«viver», ai vv. 2-3, e «morte», al v. 13, si collega a «morir» del v. 14. Alla durata del legame si associa, necessariamente, la sua stabilità, simboleggiata dal «nodo» ma anche dal «chiodo», indicato, con una dittologia sinonimica, come «fisso» e «saldo», sulla base di un repertorio probabilmente debitore di Vittoria Colonna (cfr. III 4 e *commento*). Il v. 14 richiama, inevitabilmente, per l'attacco, *Inf.* V 103: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» ma anche, per un'analogia memoria fonica, seppure in un contesto differente, *OF* XLIV XLV 7: «Ma vo' prima morir, che mai sia vero».

Il sonetto, presente in tutte e tre le edizioni a stampa, inaugura un filone interno alla seconda parte in cui si allineano vari encomi rivolti a diversi destinatari, alcuni dei quali identificabili grazie a riferimenti interni o esterni. Il carattere encomiastico o di 'risposta' di questi componimenti rende verosimile l'ipotesi che anche molti altri testi presenti e non apertamente definibili come encomiastici – o perché mancanti di dettagli interni che rimandino a interlocutori 'altri', o perché riadattati, nell'*elocutio* e nella *dispositio*, alla 'storia' del canzoniere – siano scaturiti da occasioni di questo tipo. Il sonetto in questione, così come accadeva nella prima edizione a stampa, si colloca invece in un settore più scopertamente encomiastico (in A rientrano nella stessa categoria quelli numerati dal LXII al LXXIX, in cui questo appunto figura). Destinataria è una «Donna gentil», prima di una serie di donne che verranno lodate, come già nel primo e nel secondo canzoniere. A una misteriosa amica, interlocutrice anche nella prima delle lettere di apertura, Canggenna Lipomeni, è infatti dedicato il sonetto LXXIII (A LXXII) e a una più misteriosa donna, ascrivibile per alcuni aspetti alla sfera sacra, il sonetto di A LXXI e B LXIV, ora LXXXI. Nel caso specifico, oltre alla lode generale messa in scena nella fronte, la poetessa pone in risalto nella sirma il rapporto tra lei e la donna, l'affetto lungo e imperituro verso l'amica lontana, riprendendo un tema caro alla classicità, analogamente a quanto espresso nel volgarizzamento dell'orazione di Isocrate a Demonico: «Sono le dimestichezze e amistà tra gli uomini rei poco durabili, ma incorruttibili e perpetue fra' buoni sempremai si mantengono» (OI, in *Opere* II: 227). Per questa amica, probabilmente defunta, la poetessa fa ricorso, nelle terzine, a un lessico analogo a quello del sonetto precedente: punto comune essenziale è la messa in risalto della saldezza del 'nodo', ovvero del legame, ora amicale, destinato a perdurare anche dopo la morte.

- 4 Donna gentil, ch'e' be' pensier tenete
sempre da queste basse cure sciolti,
come gli occhi dell'alma a Dio rivolti
nel vostro saggio e santo oprare avete,
- 8 renda 'l Ciel largo a voi benigne e liete
le stelle ognor, né mai da voi sian tolti
quei veri onor ch'avete in seno accolti,
per cui norma celeste al mondo sete;
- 11 né di vera amistà quel santo nodo,
ch'ambe l'anime nostre insieme cinse,
sia per lunga stagion sciolto da voi,
- 14 ma sempre forte e con più caro modo
costà vi legghi, quanto qui vi strinse,
ch'io son vostra e sarò, viva e dopoi.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE.

I ch'e' be': che i bei B

5 'l: il A

7 quei: que' B

14 dopoi: dapoi A

1-4. *Donna ... avete*: in senso neoplatonico, vengono qui ripresi i *cliché* del ben 'operare' (per la coppia di aggettivi ad esso riferiti cfr. I 14) e dei 'bei pensieri' (per cui cfr. LXII 14, *commento* e rimandi ivi). Questi raffigurano la destinataria della lode nell'atto della contemplazione di Dio (per il riferimento agli 'occhi dell'anima', al v. 3) e nella lontananza dalle «basse cure», ovvero le 'preoccupazioni' del mondo, gli 'affanni' terreni (per «sciolti», v. 2, cfr. il v. 11 e *commento* ivi), così come analogamente è detto della Vergine in BD: «[...] la purissima Vergine [...] se ne stava [...] tutta remota da tutte le cure di questo mondo» (*Opere*: 568).

3. *come*: 'siccome'.

5-8. *renda ... sete*: l'augurio è che anche ora, in cielo, alla donna siano destinati gli omaggi consoni ai suoi 'onori' e questo tono encomiastico si estende nella quartina mediante il duplice *enjambement* «diete / le stelle» ai vv. 5-6 (con allitterazione della laterale), e «tolti / quei veri», ai vv. 7-8, ma anche con un parallelismo instaurato mediante «renda» (v. 5) e il sinonimico, per litote, «né mai [...] sian tolti» (v. 6), in cui si segnala la paronomasia *ognor/onor* (vv. 6 e 7). Per il v. 7 cfr. il sonetto precedente, LXVI 11.

5-6. *renda ... ognor*: il «Ciel largo», qui introdotto con anacoluto, è espressione tratta da *RVF* CCXIII 1: «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina»; si noti l'enallage di 'largo', nella sua duplice accezione di aggettivo ('grande') e di avverbio ('largamente'). Il riferimento alle «benigne e liete stelle» (per cui cfr. *RVF* XXIX 43: «Benigne stelle che compagne fersi»), in genere connesse a congiunture astrali favorevoli (come in *Purg.* XXX 111: «secondo che le stelle son compagne»), si inserisce ora in una pratica di 'omaggio', rispecchiando una delle descrizioni 'iconografiche' della Vergine nel DB: «essa andò, vittoriosa e trionfante [...] e coronata di splendidissime stelle di virtù singolari, spirando intorno a sé grati et soavissimi odori di opere buone et di santissimi esempi» (*Opere*: 600). Alla stessa figura il sonetto si collega anche per il riferimento all'esemplarità, per cui cfr. il v. 8.

8. *per ... sete*: per tutto quanto è stato esaltato precedentemente, la donna è eletta a *exemplum* virtuoso, tanto da essere, per il mondo, 'misura', ovvero esempio, celeste. Cfr. la medesima espressione usata per l'amato e il suo effetto sull'amante in XIV 36. L'idea dell'esemplarità è analogamente espressa per un'altra destinataria femminile del primo canzoniere (A LXVIII 1-4: «Quelle virtù, donna, alte, immortali, / che divina Natura in voi raccolse, / allor che Dio mirabilmente volse / esempio farvi a tutti altri mortali»).

9-13. *né ... strinse*: ritorna il motivo del «nodo», simbolo del legame, come nel precedente LXVI 9, e si sviluppano, come nel precedente, anche i riferimenti alla saldezza dello stesso, indicante metaforicamente la stabilità del legame (cfr. il v. 10 con LXVI 10; «ognor più forte», di LXVI 10 con «sempre forte», v. 12 e, infine, «ne strinse», LXVI 10 e «vi strinse», v. 13). Per la rima *nodo:modo*, seppure al plurale, cfr. III 1-8, *commento* e rimandi ivi. Al v. 10 il concetto è enfatizzato dalla ridondanza di «ambe», «nostre» e «insieme» e dall'allitterazione delle nasali. Lo «sciolto» del v. 11 richiama e si oppone in poliptoto a «sciolti» (v. 2): nonostante l'amica abbia 'sciolto' i suoi pensieri dagli affanni terreni, rimane eccezionalmente saldo il legame di amicizia con la poetessa.

11. *lunga stagion*: 'molto tempo'.

13-14. *costà ... dopoi*: alla forza del legame si associa anche l'esaltazione della sua durata, destinata a trascendere il tempo e lo spazio. A segnalarlo, il comparativo «costà [...] quanto qui» (v. 13) ma anche le associazioni ellittiche, al v. 14, tra passato e presente verbale in «sono vostra e sarò [vostra]» e «viva e dopoi [la morte]».

Come il precedente, al quale era collegato, seppure con un ordine inverso, già in B, il sonetto è da ritenersi un encomio ‘in morte’, sia per la sua *dispositio* rispetto a LXVII, su tema analogo, sia per l’invito, rivolto al destinatario nella prima terzina, a volgere «al basso la vista». Oltre che dalla lode dell’opera poetica, con i suoi riferimenti al ‘lauro’ e, ancora, al canto, nell’ultima terzina, la gloria e la fama sono qui esaltate e simboleggiate dai «fregi immortali» del destinatario e in ciò sembrano trovare dei punti di tangenza con la virtù marziale, in quanto ricalcano, per la loro connessione con il mito erculeo, un tema già affrontato nell’*Orazione* sull’arte della guerra pubblicata nella prima edizione. In questa prosa di chiusura l’autrice rimandava apertamente alla fonte ciceroniana di tale lettura virtuosa del personaggio mitico: «Ma poscia se dopo lei nella lodata e bella militare scienza giustamente l’uomo si esercita, quasi da luogo basso e oscuro levandosi, non solo con superbo trionfo se con onorata vittoria degli avversari suoi ritorna, in alto e sublime seggio tra noi mortali si vede alzare, ma tra le stelle ancora, col nome suo talvolta, tra gli più rari ed eccelsi semidei si sente con eterna lode di sé meritamente porre. Si come d’Ercole nel terzo degli *Officii* ha descritto Cicerone, dicendo che dalla fama de’ benefici usati verso de gli uomini, per li quali tante fatiche e molestie in giovamento loro avea sofferte, era stato nel celeste consorzio collocato» (Matraini 1989: 101; sul testo cfr., in generale, Milligan 2018). Ancora, nella lettera *Al suo figliuolo Federigo Cantarini*, di fatto un compendio della OI (cfr. *lettera* 10 e *son.* LIII), la medesima figura tornava come *exemplum* per il giovane: «Questa [virtù] ne rende sola, gloriosi e immortali, sì come dal grande Alcide e di Teseo abbiamo udito e d’altri valorosi e illustri uomini avuto l’esempio, la memoria de’ quali viverà sempre in eterno». Il nome «Grandonio» richiama da lontano il personaggio boiardo e subentra al precedente «Tiberio» (cfr. *apparato*). Baldacci vi leggeva l’anagramma di Androgeo, *senhal* dell’amato nel primo canzoniere (cfr. *introduzione* a XVIII), anche se più probabile sarebbe l’identificazione con il destinatario della *lettera* 3 (cfr. *ivi*), la quale sarebbe in linea con l’esaltazione della virtù ‘terrena’ e la sua sublimazione celeste, neoplatonicamente letta come un progressivo percorso di risalita lungo i «lucenti chiostri».

4 In qual Idea del Ciel fermat’hai l’ali,
Grandonio, or si de’ tuoi pensier, che i nostri
affetti più non curi, ed a qual mostri
spirto di tue virtù fregi immortali?

8 Miri forse de i Ciel gli ordini, i quali
son del lor gran Fattore, o insieme giostri
col forte Alcide in quei lucenti chiostri,
là ’ve ch’ad or ad or tant’alto sali?

11 Deh, volgi a basso omai la vista alquanto,
e quasi un Sol d’ogni virtute ardente,
rallegra l’alme di tue luci chiare.

14 Rinova al tuo bel lauro il verde manto,
 e ritorna a cantar soavemente,
 qual già solevi, in dolci note e care.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 1, 4, 5 e 8; rima ricca tra i vv. 6 e 7.

2 Grandonio: Tiberio	5 Contempli forse gli ordini fatali	6 son [...] insieme:
del lor alto Motore, o 'nsieme	7 forte: fort'	8 ad or ad or: ad ora ad or
11 di: a le	12 al: 'l	14 dolci note: noti dolci
	il: in	

1-4. *In ... sali?*: 'Grandonio, in quale Idea [parte superiore] del cielo hai condotto le ali dei tuoi pensieri, ora che non ti preoccupi più dei nostri affetti, e a quale spirito mostri i segni immortali delle tue virtù? Contempli forse gli ordini celesti, i quali sono [emanazione] di Dio, o giostri con Ercole, in quei chiostri lucenti lungo i quali progressivamente ti elevi nella tua salita?'.

1. *fermat'*: il verbo, oltre al letterale, 'fermato', indicante l'idea dell'essere giunto 'a destinazione', potrebbe alludere anche alla 'chiusura' delle ali, con un'accezione simile, relativa agli occhi, a quella di XXXII 12, in cui il significato sarebbe analogamente quello di approdo, di 'fine del volo'.

1-4. *In ... immortali*: il verso incipitario condensa nella formula «Idea del Ciel» il petrarchesco *RVF CLIX 1*: «In qual parte del ciel, in quale ydea», del quale è mantenuta l'interrogativa retorica. L'intera quartina è costruita sull'artificio della sinchisi che spezza l'ordine normale dell'espressione «l'ali [...] dei tuoi pensier», al centro della quale si colloca la menzione del destinatario della lode. Quest'ultimo è inoltre separato, con un inciso connesso al verso precedente, dalla frase a lui riferita («Grandonio, [...] che [...]»). Ancora, l'alterazione sintattica, che sembra costituire una cifra retorica dell'apostrofe encomiastica, segue nell'iperbato del v. 4, laddove «spirto di virtù» (v. 4) si connette a «qual» del verso precedente.

2. *Grandonio*: la virtù militare alla quale il personaggio è immediatamente associato sembra richiamare la figura dell'eroe dell'*Orlando innamorato*, il più abile in battaglia tra i pagani (I, II lviii 2-3: «Questo Grandonio, che è tanto gagliardo; / Quanto più iostra più se mostra forte»). La connotazione negativa che tuttavia caratterizza il personaggio boiardo fin dagli esordi (I, I x 3: «Il re Grandonio, faccia di serpente») rende poco probabile questa identificazione.

4. *fregi immortali*: cfr. IV 2 *commento* e rimandi ivi.

5-8. *Miri sali?*: la seconda interrogativa retorica che occupa questa quartina si sofferma a ipotizzare la 'collocazione' celeste dell'anima. Al dato contemplativo («miri forse [...]») dei cieli superiori («ordine» è termine specifico delle gerarchie celesti, cfr. *Par.* XXVIII 127-129: «Questi ordini di sù tutti s'ammirano, / e di giù vincon sì, che verso Dio, / tutti tirati sono e tutti tirano») si affianca quello della virtù militare. Il contesto chiama in causa Alcide (Ercole) con il quale il lodato prova la sua forza, analogamente a quanto accade nel sonetto che apre la sezione encomiastica e 'cortigiana' del canzoniere del Bandello (*Rime*

CLXXXVII 1-4: «Quando 'l valor e la prodezza vostra / meco, Signor, i' penso, dico allora: / – questi è sì forte ed animoso ancora, / che di par con Alcide in campo giostra →» su cui si veda anche Danzi, commento a *Bandello* 1989: 234). L'avverbio «ad or ad or» (cfr. II 7) sottolinea la progressione dinamica della risalita dell'anima lungo le sfere celesti. Per la rima *chiostri:giostri* in un contesto analogo e in relazione all'amato, cfr. V. Colonna, *RA* XXXIX 1-7: «Primo sacro splendor, [...] / [...] / chi te contempla nei beati chiostri / giunto al fin del desio lasciò la speme. / [...] / e tu, ch'a par col più bel lume giostri».

7. *lucenti chiostri*: analoga aggettivazione, per il tratto comune della luminosità, in *RVF* CCCIX 4: «per adornarne i suoi stellanti chiostri».

9-11. *Deh ... chiare*: l'esortazione assume il tono di una preghiera (per la terzina cfr. P. Bembo, *Rime* CXX 1-4: «Signor del ciel [...] / volgi a me gli occhi, questo solo; e poi, / [...] / [...] coi raggi tuoi / porgi soccorso a l'alma e forze nuove» e V. Gambara, *Rime*, LVI 12: «volgi dunque ver me, Vergine i rai») rivolta a un essere reso superiore dalla morte e ora assunto alla gloria celeste. In un contesto esortativo analogo, l'avverbio «alquanto» è in XVIII 9.

10. *quasi*: 'come'.

11. *ralleggra*: il verbo è connesso allo stato di beatitudine, come in *Par.* XIV 21. La superstite augura ora un influsso sulla terra da parte dell'anima lodata di tale particolare 'letizia'.

12-14. *Rinova ... care*: una seconda esortazione, che occupa la seconda terzina, si incentra invece sul canto poetico, contesto tematico in cui diviene significativa la consonanza della rima *chiare:care*. L'invito è quello a un 'ritorno' (il relativo prefisso si ha anche in «*rinova*») auspicato rispetto a un passato («qual già solevi», v. 14) in cui tale canto si espletava. Per il v. 12 cfr. *RVF* CXLVIII 12: «Così cresca il bel lauro in fresca riva». Per la dittologia di aggettivi riferiti alle «note», il secondo dei quali in epifrasi, cfr. XLIII 9-10.

14. *note*: la variante precedente (cfr. *apparato*) è stata segnalata da Rabitti (1989: CX) come plurale in *-i* dei nomi e aggettivi di prima, forma popolareggiante toscana (cfr. anche LXXIX 12 e LXXX 14).

Il sonetto, presente a partire dalla seconda edizione del canzoniere, dove era collocato nella conclusione (era il LXXII su un totale di 77 componimenti), sembra fare il paio con il successivo (LXX) per via della raffigurazione simbolica dell'anima che vi si inscena. Esso richiama alla memoria il petrarchesco CLXV 1, *Come 'l candido pie' per l'erba fresca*, del quale coglie, oltre al dato letterale e alla ripresa delle rime, un aspetto più latente del testo, ovvero la contraddittorietà tra il catalogo di segni positivi e la conclusione negativa insita nella constatazione dell'impossibilità di raggiungere la donna-sole (Bettarini, *commento* a Petrarca 2005: 779), condensata nella metafora agostiniana dell'«augel notturno al sole». La Matraini coglie tale aspetto ma lo inverte di segno: il repertorio delle immagini che accompagnano la resa simbolica dell'innamoramento, facenti capo alla metafora portante della 'pesca amorosa', già utilizzata nella parte iniziale del canzoniere (III, cfr. *introduzione* ivi), vengono riletti in senso allegorico con una *explicatio* che giunge solo nell'ultima terzina. L'«invito» implicito del finale è quindi quello di rileggere 'in positivo' e 'a ritroso' la prima parte del testo, in cui il lessico amoroso risulta circoscrivere nella sua semantica il legame tra l'anima e l'aura divina. Si scopre solo con una *retardatio* che è quest'ultima la vera 'angioletta' della prima quartina, spazio in cui sembra così affiorare un richiamo alla fonte biblica del *Cantico dei cantici*. Tale lettura trascendente e 'positiva' diviene qui possibile se si considera il filtro di un'ulteriore fonte letteraria, questa volta proveniente dalla rime dantesche, ovvero la ballata *I' mi son pargoletta bella e nova*. Da essa provengono, oltre all'appellativo «angioletta», anche l'aggettivo «nova», ricorrente due volte nel testo modello, e la ripresa, con parziale riformulazione, dell'intero verso 11 (cfr. il *commento* all'ultima terzina del sonetto). La *facies* allegorica della ballata (Jacomuzzi 1979) rivive così in una nuova forma nella lettura matrainiana del testo, in cui i tradizionali *tòpoi* del lessico amoroso si prestano a raffigurare la seduzione che l'aura divina esercita sull'anima.

4 Mentre move 'l bel pie' per l'erba fresca
 questa nova del Ciel vaga angioletta,
 spira un sì caro odor, che l'alma alletta
 a correr dietro a lei, dov'entri od esca.

8 E porta reti sì sottili ed esca
 dolce, che ne' tormenti suoi diletta
 l'anima, qual soavemente stretta
 tien nei lacci d'Amor, dove l'invesca.

11 Quest'è l'aura gentil che 'ntorno spira
 chiara fiamma d'Amor leggiadra e bella,
 ed ogni nebbia scaccia e rasserena;

 e dove col bel spirto intende o mira,
 quanto mai piove da benigna stella

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 1, 4, 5 e 8; rima equivoca tra i vv. 4 e 5; rima ricca tra i vv. 2, 3 e 6.

1 per: tra	3 alma: alme	8 nei: ne'	9 'ntorno: intorno
13 piove: piove	14 intorno: eterna		

1. *Mentre ... fresca*: cfr. *RVF* CLXV 1-2: «Come 'l candido pie' per l'erba fresca / i dolci passi honestamente move»; l'accento dell'*incipit* è qui spostato dal 'piede', in primo piano nel modello, al «move», ora connesso allo 'spirare' dell'aura.

2. *questa ... angioletta*: per la costruzione del verso, cfr. XLVII 14. L'aggettivo «nova», ripetuto in paronomasia, così come l'appellativo «angioletta», provengono da due differenti punti della ballata dantesca *I' mi son pargoletta bella e nova* (1-19): «'I' mi son pargoletta bella e nova / [...] / le mie bellezze sono al mondo nove / [...]» / Queste parole si leggon nel viso / d'un'angioletta che ci è apparita»). Come nel modello dantesco, l'aggettivo «nova», che descrive, insieme a «vaga», l'angioletta, è 'spia' anticipatrice della 'novità', intesa come eccezionalità, di questa figura mirabile e celeste.

3. *l'alma*: la variante al singolare di quest'ultima edizione (cfr. *apparato*) sembra voler concentrare l'attenzione sull'anima della poetessa, più che sulle anime, in generale, secondo un procedimento riscontrabile anche in altri casi, tra cui XIV 17-24 (cfr. *commento*).

3-4. *spira ... esca*: l'odore inebriante, arma di seduzione (d'effetto in tal senso l'allitterazione in corrispondenza di entrambi i concetti, «*spira sì [...] l'alma alletta*», v. 3), sembra trovare un parallelo nel *Cantico dei cantici*, il quale prende avvio da un'analogia associazione tra il profumo 'seduttivo' e la 'corsa' degli amanti (Ct 1, 3-4: «in fragrantiam unguentorum tuorum optimorum. / [...] Trahe me post te. Curramus!»). La presenza della fonte diviene più sicura se si confronta il sonetto con un passo delle MS in cui, dopo la visione infernale, l'anima beata viene accolta in cielo da un 'diletto' identificabile essenzialmente con Dio, nel solco di quella che era stata l'interpretazione della Scolastica al canto (cfr. Pelaja-Scaraffia 2008: 54), con un analogo invito alla 'corsa': «“Chi è costei [...] che camina come celeste aurora [...]? Oh come ch'allegra se ne viene e s'affretta di correre al suo diletto, et ascolta ciò che gli dice”. Ma che dirà a lei, anima mia, il suo diletto? “Vieni presto, amica mia bellissima, vieni omai alla giocondissima patria et alla eterna e lieta primavera [...]”» (*Opere*: 278). Sull'interpretazione agostiniana del libro biblico, ovvero la resa simbolica 'Chiesa-sposa e amato-Cristo', prima messa in discussione durante la riforma protestante e poi accettata come unica lettura in ambito controriformistico, cfr. Pelaja-Scaraffia 2008: 54. Un'eco ancora matrainiana dell'interpretazione della Scolastica è rintracciabile nella lettera 'a Sor F', per cui cfr. il *commento* alla lettera 4. L'«aura gentil», ovvero lo spirito divino che richiama a sé l'anima e reca un'eterna primavera (cfr. il v. 14), configura, anche in questo caso, un Paradiso terrestre. Si confrontino inoltre i versi di questa quartina con la visione dell'Empireo dantesco (*Par.* XXX 67-78: «poi, come inebriate da li odori, / riprofondavan sé nel miro gurge, / e s'una intrava, un'altra n'uscita fori / [...] / [...] “Il fiume e li topazi / ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe / son di lor vero umbriferi prefazi [...]”»). Sulle implicazioni dello 'spirare' si veda anche XXXV 8 e *commento* ivi. Una tipica lettura controriformistica che si rifà allo stesso testo biblico è anche nella *Canzone a l'anima* di B. Tasso

(*Rime* III, LXVI 40-45): «Vieni, diletta mia, ch'io pur t'aspetto / Con braccia aperte, per pigliarti in grembo / Con la man di pietà leggera e presta, / E tutto acceso d'amoroso affetto / Colt'ho d'eterni fiori un pieno lembo / Per adornarti la candida vesta».

5-8. *E ... invasca*: il repertorio lessicale della 'pesca amorosa' lungi dall'apparire latore di un 'intrappolamento' contro il quale la volontà non ha potere (cfr. III 1-8, *introduzione* e *commento* ivi), prefigura, per gli aggettivi e gli avverbi che lo corredano (le reti sono 'sottili', l'esca è 'dolce' e l'anima è 'stretta dolcemente' dai lacci amorosi), la formazione di un legame 'positivo', in quanto non coercitivo, di un'anima che, dopo essere stata appunto 'allettata' (v. 3), viene ora 'dilettata' da questo invescamento (la rima *alletta:diletta*, assente in Petrarca, è in *OF*, XIV LXI 2-4: «[...] sì gli diletta / [...] / la fredda notte ogni animale alletta»). La suggestione per la 'pesca amorosa' è ancora in *RVF* CLXV 5-8: «Amor che solo i cor' leggiadri invasca / né degna di provar sua forza altrove, / da' begl'occhi un piacer sì caldo piove / ch'i' non curo altro ben né bramo altr'ésca», da cui si riprendono le parole-rima *invasca:ésca*. Quest'ultima, in rima equivoca con il precedente «esca» (v. 4) è già nello stesso sonetto petrarchesco (*RVF* CLXV 4: «de le tenere piante sue par ch'esca»).

8. *dove*: 'dovunque'.

9-14. *Quest'è ... mena*: 'Questa è l'aura gentile che fa aleggiare una fiamma d'Amore bella e leggiadra [che] scaccia ogni nebbia e riporta il sereno; e dovunque miri o sia intenta con il suo bello spirito, fa giungere quanto sia mai disceso dalle stelle benigne [influssi positivi] e diffonde intorno la primavera'.

9-11. *Quest'è ... rasserena*: al v. 9 interviene un'*explicatio* che precisa l'entità dell'«angioletta» del v. 2: l'«aura gentil» non è quindi altro che il soffio d'Amore che, spirando (significativo il ripetersi di «spira», ai vv. 2 e 9, verbo che suggella l'identità dei due referenti e che si ritrova in un'analogia connotazione teologica in VII 8, cfr. *commento* ivi), scaccia le metaforiche 'nebbie' del peccato e della materialità (cfr. LVIII, 5-8 e *commento* ivi; LX, 1 e *introduzione* ivi) mediante le proprie 'fiamme'. Il v. 9 richiama, anche alla luce dell'atmosfera generata dal sonetto, la descrizione del 'giardino delle delizie' e della sua relazione simbolica con la figura della Vergine di cui si discute nel BD: «In questa felice terra erano sempre, come in una perpetua primavera, erbe verdissime e mirabili e singolari virtù, odoriferi fiori di celesti pensieri, eccelse piante di santissime voglie, nelle cui belle e verdeggianti frondi continuamente spirava un'aura santa e soave dello spirito divino che la volgeva sempre a desiderare altre grazie maggiori» (*Opere*: 555-556, il corsivo è aggiunto).

12. *e ... mira*: la coppia verbale «intende o mira» (il cui primo membro designa l'*intentio* neoplatonica, per cui cfr. Ficino, *Theologia Platonica* XVIII 9) crea un parallelismo con la precedente «entri od esca» (v. 4), a sottolineare l'eterea dinamicità dell'aura divina.

13-14. *e ... mena*: chiara è in questo punto del testo la ripresa della ballata dantesca della pargoletta (XXXIV 11-12): «Ciascuna stella ne li occhi mi piove / del lume suo e de la sua vertute» che tuttavia è mediata dalla ripresa letterale di *RVF* CCXL 11 («quanto mai piovve da benigna stella»). Tale «angioletta» si fa quindi mediatrice delle 'virtù' astrali, dispensandole sulla terra. Da questi benefici scaturisce la metafora dell'«eterna primavera» del v. 14, assonante con il conclusivo «mena». Nell'avverbio «intorno» riecheggia letteralmente quello del v. 9, nella medesima struttura sintagmatica, con la *variatio* «spira»; il ripetersi di queste chiuse sembra voler sottolineare l'onnipervasività dell'aura divina. Lo stesso avverbio costituisce inoltre una variante del precedente «eterna», qui eliminato probabilmente perché in connessione con una primavera 'terrestre' (cfr. a proposito l'*introduzione* a XXXVIII e i rimandi ivi).

Il sonetto, già comparso nell'edizione B, si regge interamente su un paragone diviso tra fronte e sirma. Sembra evidente che la sua collocazione a quest'altezza del canzoniere sia da associare alla contiguità con il sonetto che precede, inscenante un 'travestimento' dell'anima. Dall'allegoria dell'«angioletta» si passa ora alla *comparatio* con una «verginella», punto di partenza per una corrispondenza tra il desiderio che attrae quest'ultima verso i fiori variopinti, fino a che non ne viene pienamente appagata dal loro odore, e l'anelito che spinge l'anima a contemplare il viso dell'amato, la cui bellezza è primo passo la risalita al Sommo Bene. Il sé si riconosce quindi nel proprio simile ed è acceso da quell'«ardore» che conduce alla contemplazione di Dio, così come è ampiamente delineato nella filosofia neoplatonica (cfr. a proposito la *lettera* 17 e i rimandi ivi).

- 4 Come talora suol la verginella,
 visto lontan le violette e' fiori,
 che tratta dal desio de' be' colori
 corre per còrli, leggiadretta e snella,
- 8 a cui giunta dipoi non può far ch'ella,
 sentendo i lor soavi e cari odori,
 ponga fine al desio, ch'entro e di fuori
 l'accese a contemplar cosa sì bella;
- 11 così l'alma, da Dio fatta gentile,
 spera trovar dentr'al bel viso altrui
 quel divino splendor ch'appar di fuore,
- 14 ma quanto più s'accosta al suo simile
 per appagare in parte i desir sui,
 tanto s'accende di più intenso ardore.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE, Rima ricca tra i vv. 1 e 4; rima inclusiva tra i vv. 1, 4, 5 e 8.

3 de: di 4 còrli: còrgli 5 può: po' 7 fine: fin' 10 dentr': dentro

1. *Come ... snella*: per l'attacco cfr. *RVF CXLI* 1: «Come talora al caldo tempo sòle», sonetto analogo anche per lo schema comparativo. Sarà probabile l'influenza di «semplicità farfalla» (ivi, v. 2) sulla presenza dei vezzezzeggiativi «verginella» (v. 1) e «leggiadretta» (v. 4) della prima quartina. Il procedere incalzante del v. 4 (si noti il poliptoto «corre [...] corli», ma anche la dittologia ritmata di aggettivi del secondo emistichio dei vv. 2 e 4) rinvia a una

dinamicità tipicamente ‘giovanile’ e ‘femminile’, cui si collega l’associazione a questa particolare *curiositas*.

1-4. *verginella ... snella*: con riferimento a un’anima accolta in cielo, il vezzeggiativo è anche in G. Stampa, *Rime* CCCIII 9-10: «– Vieni, diletta verginella e pura / – s’udia dolce cantare, – a còrre il frutto», in cui appare la stessa forma contratta del verbo che ritroviamo al v. 4 («còrli», per cui cfr. anche LX 5 e *commento* ivi). La clausola dittologica «leggiadretta e snella» (v. 4) è già riferita a una delle ninfe vergini al seguito di Diana in G. Boccaccio, *Ninfale fiesolano* XX 3-4: «ed una ninfa, senza far soggiorno, / si levò ritta, leggiadretta e snella»; cfr. anche A. Poliziano, *Stanze* I XXXIV 5: «candida tutta, leggiadretta e snella».

3. *tratta*: ‘attratta’.

5-8. *a ... bella*: l’anastrofe di «accese», ritardato al v. 4, segna la fine della *quête* della «verginella», il cui desiderio è appagato solo nel momento in cui finalmente ella riesce a sentire l’odore dei fiori dai quali era stata inizialmente attratta attraverso la vista. Il riferimento a un desiderio interiore ed esteriore («ch’entro e di fuori», v. 7, cfr. con «fuore», v. 11, anche per l’alternanza della vocale finale; si veda inoltre XXX 7), così come quello alla contemplazione di questa bellezza che appunto ‘accende’ («accese», v. 8, è in poliptoto con «s’accende», al v. 14), sembrano creare già a quest’altezza del testo un richiamo a un desiderio di tipo spirituale, esemplato nelle terzine, in cui la presenza di Dio passa mediante l’odore (cfr. San Paolo 2 Cor 2, 14-15: «Deo autem gratias, qui semper triumphat nos in Christo Jesu et odorem notitiae suae manifestat per nos in omni loco; quia Christi bonus odor sumus Deo in his qui salvi fiunt et in his qui pereunt»). Il rapimento dei sensi proprio della vicinanza a Dio, già scritturale (Sal 35, 9), è inscenato anche nel Paradiso dantesco, in cui le anime beate sono inebriate dall’odore divino (*Par.* XXX 67). Per l’atmosfera generale della quartina, nonché della precedente, cfr. il *commento* a LXIX 9.

9-14. *Così ... fuore*: il v. 9 in particolare, così come, concettualmente, il séguito della sirma, richiamano *RVF* XXIII 121-123: «L’alma ch’è sol da Dio facta gentile, / ché già d’altrui non pò venir tal gratia, / simile al suo Factor stato ritene» (cfr. su questo punto LXII 2 e soprattutto l’intera LVI, *introduzione* e *commento* ivi). L’anima, dunque, ‘nobile’, ovvero piena di tutte le virtù, grazie a Dio, cerca lo splendore divino nell’esteriorità del volto altrui («ch’appar di fuore», v. 11, cfr. v. 7), al pari della verginella che si accosta ai fiori per la loro bellezza esteriore, dovuta ai loro colori. Nella seconda terzina questo aspetto si congiunge alla concezione ficiniana della dialettica tra il ‘molteplice’ e l’‘uno’, coincidente con Dio, che induce alla ricerca del ‘simile’ (cfr. almeno Ficino, *Il libro dell’amore* III II). La chiusura del testo introduce uno scarto rispetto al termine di paragone, ovvero quello della «verginella»: se quest’ultima si vede finalmente e definitivamente appagata nel momento in cui viene a contatto con l’oggetto del proprio desiderio («ponga fine al desio» v. 7), il contatto dell’anima con il suo «simile» è invece causa di un ardore sempre maggiore (si noti l’allitterazione delle dentali al v. 14), destinato a sopirsi solo al momento della sacra unione con Dio. Per il v. 13 cfr. J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* LXV 4: «per contentar in parte il mio desire».

Il sonetto, comparso a partire dalla seconda edizione a stampa, sembra riallacciarsi al filone encomiastico inaugurato dal LXVII (cfr. *introduzione* ivi) ed è riferito a una persona defunta (traccia ne è il v. 13). Si dispone su due livelli paralleli: il primo è quello dell'invito, rivolto all'anima celeste, di condurre, metaforicamente, la 'nave' della poetessa lungo un percorso salvifico che abbia come fine il Sommo Bene e la salvezza; il secondo è quello che invece raffigura la poetessa 'sincronicamente' in preghiera per le sorti dell'anima del defunto, affinché questa sia accolta nella gloria di Dio.

4 Voi che 'l più cupo ed ampio mar solcate
delle sacre dottrine e più profonde,
e l'aure avete sì dal Ciel seconde
ch'a ogni parte di quello alta arrivate,

8 deh, com'è ver ch'ardentemente amate
quella bella virtù ch'in voi s'infonde,
indirizzate 'l mio legno a quelle sponde
là 've ch'al sommo Ben sempre aspirate.

11 E qual saggio nocchier placido, accorto,
tolte le vele da i contrarî venti,
conducetelo in ben sicuro porto;

14 ch'io prego poi che fra i gran lumi ardenti
della gloria di Dio, sendo qui morto,
splendiate de' più bei raggi lucenti.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima derivativa tra i vv. 2 e 6.

1 cupo: grande	3 dal: del	6 ch'in: che 'n	10 tolte le vele: le
vele tolte	11 conducetelo: conducetele	14 de': de i	

1-2. *Voi ... profonde*: l'attacco risulta analogo a quello di un sonetto dei DS: «O voi, che in frale e piccioletta barca / d'amore infido il cupo mar solcate», in cui si chiosava in versi la prosa del *Sermone primo ai medesimi Curiosi*: «Voi, che in così frale e piccioletta barca ve ne andate solcando l'onde del tempestoso mare di questo infelice et ingannevole mondo, fra mille contrarî venti e innumerabili scogli [...] non v'accorgete che 'l nocchiero che vi guida è quell'infido e disleale amore al qual vi sete fatti miserabili servi, et ha nel poter suo la vela della vostra libera volontà, dove s'ingolfano i venti contrarî alla serenità della vostra eterna vita?» (*Opere*: 721). All'accezione negativa del mare tempestoso, simboleggiante

l'abbandono alla passione amorosa, si sostituisce qui una versione insolitamente positiva della metafora, ovvero quella che lo collega, per il tratto comune della 'profondità', alle «sacre» («profonde», in epifrasi, è aggettivo ambigualmente riferibile anche a 'mare') dottrine, probabilmente da legarsi a una particolare sapienza religioso-scritturale, e forse anche filosofica, del destinatario del sonetto. L'aggettivo «cupo», da intendersi appunto come 'profondo' (GDLI), richiama il «profonde» del verso successivo. Per il sintagma «cupo mar» cfr. G. Giraldi Cinzio, *Le fiamme* CCXXVII 17: «com'io nel cupo mar di questa vita».

3-4. *e ... arrivate*: per il v. 3 cfr. XIV 102, *commento* e rimandi ivi. Alla profondità del mare si associa, sempre in una connotazione positiva, quella dell'altezza del cielo.

5-6. *deh ... s'infonde*: il riferimento è alla 'virtù' divina che si diffonde lungo i cieli (cfr. *Par.* XXVII 110-111: «che la mente divina, in che s'accende / l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove») e quindi giunge anche all'anima del destinatario della lode, che appunto vi partecipa con un uguale 'amore' («ch'ardentemente amate», emistichio allitterante).

7-11. *indirizzate ... porto*: l'anima celeste, dichiarata precedentemente 'esperta' navigatrice del cielo (vv. 1-4), viene ora invitata a condurre a un 'porto sicuro' anche l'anima della poetessa (l'accordo maschile è con il «legno», ovvero, la 'barca', del v. 7). Prosegue quindi la metafora della navigazione, con il riferimento ai «venti contrari» (per cui cfr. XXIV 6, XXV 1, e *commento* ivi, e LIV 3) e all'aspirazione a un «porto» sicuro, ovvero al porto della salvezza (per cui cfr. MS: «già tanti e tanti [...] son tornati al securissimo porto della lor salvezza», *Opere*: 232). L'immagine è dunque anche metafora di Dio (cfr. MS: «più stabilmente vegniamo a fermar l'ancora in te [Signore], felicissimo porto della nostra salute», ivi: 175), come tematizzato nella canzone al padre, LXXVI 73: «e tirato al tuo lieto e divin porto», la cui intera stanza composta dai vv. 66-78 si ricollega in più punti al presente sonetto, *in primis* per l'invito al 'Nocchiero esperto' a guidare l'anima della poetessa (su quest'ultimo aspetto cfr. anche XIV 105 e XLVII 10).

12-14. *ch'io ... lucenti*: l'inciso del v. 13 («sendo qui morto») sottolinea l'assenza terrena del defunto e fa sì che lo sguardo si sposti sul cielo, fino a immaginarne la presenza tra le stelle, connesse alla gloria di Dio. Oltre all'*incipit* dantesco (*Par.* I 1-3) si richiama qui probabilmente anche il *Salmo* 19, ripreso dalla Matraini nelle sue considerazioni sui salmi di David (CS: «Or non vedeva egli chiaramente Iddio per il mezzo delle creature, quando, mirando il cielo, diceva: "I Cieli raccontano la gloria di Dio, et il firmamento è opera delle sue mani?"», *Opere*: 420).

Il sonetto risultava presente fin dalla seconda edizione del canzoniere, dove si collocava in un gruppo di testi encomiastici aventi dei destinatari maschili (tra i quali erano esplicitamente menzionati il Dolce, il Chiariti e l'Altogradi). In quest'ultima edizione il 'ciclo' in questione è stato modificato nella sua composizione, tanto che il testo risulta ora distante da quelli citati. Tuttavia, la sua precedente collocazione è utile a fornire indicazioni sul tipo di destinatario, che qui non è esplicitamente menzionato. Viene infatti apostrofato un «sacro ed onorato Monte», in un contesto simbolico incentrato sulla lode del canto. Si esalta inoltre la forza fecondante che il 'Monte' esercita mediante la propria 'fonte', la quale irriga con la propria virtù le 'piante' circostanti. A questa immagine corrisponde in parallelo la celebrazione della forza trascinante del canto del soggetto lodato che si irradia e diffonde il suo principio spiritualmente 'nutritivo'. Quanto all'identificazione del destinatario, già nell'edizione critica delle rime, Giovanna Rabitti avanzava in forma dubitativa l'ipotesi che si trattasse di Bendetto Varchi, al quale rimanderebbe il riferimento al «Monte», che sembrerebbe riferito appunto a Montevarchi, paese d'origine dell'accademico fiorentino. Una seconda ipotesi, formulata da Daniela Marcheschi (2008: 155-159), propone invece di considerare come destinatario il madrigalista fiammingo Philippe de Monte o Filippo di Monte, sulla base dei vari riferimenti al canto presenti ai vv. 10 e 11, congiuntamente alla menzione di Saturno, dio della creatività, e inoltre alla luce della pubblicazione, da parte dello stesso, di un *Liber primus sacrarum cantionum cum quinque vocibus* (Venezia, Scotto, 1572) e di una serie di altre raccolte di madrigali spirituali, cui si collegherebbero l'aggettivo «sacro» e le «acque sante» dei vv. 1 e 7 del sonetto. Il motivo di tale dedica al noto musicista, che lavorò in molte corti e città italiane, inclusa la stessa Firenze, sarebbe da ascrivere, secondo la studiosa, al desiderio, da parte della poetessa, di far musicare al destinatario uno dei propri testi. A far propendere, tuttavia, per l'iniziale e ipotetica identificazione di Rabitti inducono due precisi elementi. Il primo è di natura storica, ovvero la diretta conoscenza del Varchi da parte della poetessa, la quale, oltre a inserirsi in uno scambio diretto di sonetti testimoniato da DR, raccolta risalente al 1556 (cfr. la *Descrizione dei testimoni*), ora edito da Mario (Opere: 766-767), cita il letterato nella sua corrispondenza privata con il Coccapani («Ho ricevuto con gran piacere e soddisfazione la vostra desiderata ed amorevolissima lettera, insieme col bello ed utile libretto di Severino Boezio [...]. Io lo vidi già quand'era a Lucca tradutto dal Varchi [...]. Ora lo vedrò di nuovo tradotto dal Domenichi, non manco amico mio del Varchi», cfr. *Carteggio Matraini-Coccapani*, in *Opere*: 120). Il secondo elemento è di natura testuale: la menzione di un «sacro [...] Monte» del testo matrainiano sembra essere un richiamo a distanza dei molteplici riferimenti che Varchi stesso fa al proprio 'Monte' nelle sue rime incentrate sull'omaggio alla terra natia. Tra queste risulta esemplare, per la descrizione del monte e del fiume, il sonetto XXIX: «Sacro, superbo, erto, ermo, ombroso monte, / Che tra 'l Sieve e la Garza altero siedi, / E d'ognintorno più d'ogn'altro vedi, / Di mille abeti e pin cinto la fronte: / Vivo, vago, gentil, lucido fonte, / Ch'orma non toccò mai di mortai piedi, / Rio, che 'l bel colle mormorando fiedi, / Colle chiare acque tue gradite e conte; / Valle, che 'n mezzo di fronzuti poggi, / Di verdissimi prati e d'onde piena / Un tempo foste la mio gran Lauro albergo; / Vivano eterne queste rime, ch'oggi / Dopo tanti anni a voi tornato, vergo / In questo tronco, ch'a ben far mi mena». Le declinazioni simboliche presenti nel testo ma-

trainiano – la fonte viva e le acque sacre che hanno origine dal monte oggetto di lode, insieme a quanto espresso nella prima terzina – non possono quindi non richiamare il «monte», una sorta di *alter* Parnaso, «albergo» del «gran Lauro» varchiano e punto di partenza che rende possibile tale gioco di *adnominatio* (Monte-Varchi). Inoltre, ipotizzando effettivamente il Varchi come destinatario della lode, non sarebbe difficile immaginare un riferimento parallelo all'Accademia fiorentina, dove lo stesso scrittore e umanista ebbe un ruolo di primo piano come animatore culturale. La sua 'forza irradiatrice' risulterebbe così paragonabile a quella del «Monte» raffigurato in questo sonetto della Matraini.

4 Ben che voi, sacro ed onorato Monte,
passiate di grandezza Olimpo e Atlante,
e di Saturno l'alta stella errante
con la celeste e gloriosa fronte,

8 non sdegnate però, dal vivo fonte
ch'irriga di virtù le vostre piante
mandar ad altri di quell'acque sante
che fanno aver del Tempo a scherno l'onte;

11 ma con l'altre idee vostre divine
invitate a cantar le più bell'alme
d'intorno a quello in chiari, alti concenti.

14 Ond'io con voglie ardenti, umili e chine
spero gustarne e gloriose palme
apportar lieta alle più strane genti.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rime inclusive tra i vv. 1, 4, 5 e 8; 10 e 13.

1. *sacro ... Monte*: cfr. B. Varchi, *Rime* I, XIII 5: «Sacro monte superbo, ombroso ed ermo»; ivi, I, XXVIII 1-4: «Né tante volte altero e sacro monte, / Ch'a te stesso di te ghirlanda fai, / Né sì da lunghi ti vedrò giammai, / O parli, o taccia, o posi, o scenda, o monte»; ivi, I, XXIX 1: «Sacro, superbo, erto, ermo, ombroso monte»; cfr. inoltre l'*introduzione* al sonetto.

2. *passiate ... Atlante*: il paragone è con Atlante, catena montuosa del Marocco, e il monte Olimpo, in Macedonia, come in *RVF* CXLVI 9-11: «del vostro nome, se mie rime intese / fossin sí lunge, avrei pien Tyle et Battro, / la Tana e 'l Nilo, Athlante, Olimpo et Calpe». Il modello è quindi riletto in un contesto in cui la sezione dei 'monti' risulta pienamente in linea con la lode di un 'Monte', tanto da rendere il raffronto per certi versi letterale e non più simbolico (come è invece quello connesso alla lode alla Vergine nel sonetto petrarchesco).

3-4. *e ... fronte*: il monte, con la sua «fronte» celeste e gloriosa, supera perfino la stella di Saturno, la più alta di tutte (*Convivio* II XIII 28-30: «E lo cielo di Saturno hae due proprietadi per le quali si può comparare all'Astrologia: l'una si è la tardezza del suo movimento per li

dodici segni [...] E ancora: è altissima di tutte l'altre; però che, sì come dice Aristotile nel cominciamento dell'Anima, la scienza è alta di nobilitade per la nobilitade del suo subietto e per la sua certezza; e questa più che alcuna delle sopra dette è nobile e alta per nobile e alto subietto, ch'è dello movimento del cielo»).

5-8. *non ... onte*: 'non abbiate a sdegno di mandare agli altri, dalla vostra fonte viva, che irriga con la virtù le vostre piante, un po' di quelle acque sante che rendono inoffensive le insidie del tempo'. Il riferimento alla fonte sacra del Parnaso sembra riprendere il passo evangelico della parabola della donna samaritana (Gv 4, 11-14), per il riferimento alla 'fonte viva', latrice di vita eterna, sintagma peraltro frequente in V. Colonna (*RA* XIII 1: «Dal vivo fonte del mio pianto eterno»; *RS* LVI 8: «sparso ha d'acqua e di sangue un vivo fonte»; *RS* CLXXIII 12-14: «Ond'io prego ed aspetto in varie tempre / qui sola e peregrina: o Fonte vivo / di pietà vera e lui e me governa!»). Anche in un passo di DS la poetessa cita la fonte quale principio nutritivo del giardino della sua sapienza («*Filo*. E sopra a che terra avete voi fatto nascere questo vostro giardino? *Teo*. Sopra la terra dei libri, seminata di molte varie e generose scritte, e produttiva di nobilissime virtù e sapienza [...] *Filo*. Con qual acqua poi l'adacquate? *Teo*. Quando con l'acqua della fonte di Parnaso, quando con l'acqua del fiume della eloquenza (se pur avvien talora che io ne possa avere), onde vi nascono poi elettissime piante che producono eccellentissimi et odorati frutti di vera sapienza», *Opere*: 667-668). Per la ripresa dallo stesso passo, cfr. il *commento* a LXXIX 9-11. Un «fiume della eloquenza» compare inoltre nel sonetto di dedica al Dolce scritto dalla poetessa (LXXIX 9-11, cfr. *commento*).

9-11. *ma ... concenti*: l'intera terzina è incentrata sulle potenzialità ispiratrici del canto, più probabilmente poetico, cui è tradizionalmente associato l'immaginario del Parnaso, una delle due residenze delle nove Muse. In tale contesto tematico 'musicale' si inserisce l'allitterazione del v. 9 («[...] l'altere idee vostre divine») e quelle a distanza, consonantiche e vocaliche, dei vv. 10-11 («invitate a cantar [...] / d'intorno [...] in chiari alti concenti»).

12-14. *Ond'io ... genti*: 'onde', ha valore conclusivo ('per cui [...] spero'); per il v. 12 cfr. G. Guidiccioni, *Rime* XCIX 7: «e, se pur sparge nostre voglie ardenti», V. Colonna, *RE* XXII 5-6: «Deh! mostrate con l'opre alte e leggiadre / le voglie umili, o Pastor saggio e santo!» e L. Alamanni, *Rime*, *Canzone terza* 21: «E stringe il cor con voglie umili e pure». L'ellissi della preposizione in «spero gustarne» ha tra gli antecedenti un passo di L. De' Medici facente parte di un contesto tematico analogo (*Canzoni a ballo* XXI 1-5: «In mezzo d'una valle è un boschetto / con una fonte piena di diletto. / Di questa fonte surgon sì dolci acque, / che chi ne gusta un tratto, altro non chiede: / io fui degno gustarne, e sì mi piacque»).

14. *strane strane*: le genti 'straniere', ovvero le più lontane, come in Petrarca, *Tr. Mortis* I 95: «e tributarie far le genti strane».

La Cangenna destinataria del sonetto è con ogni probabilità Cangenna Lipomeni, figura presente in più punti nell'opera della poetessa. Ritroviamo questo sonetto già nella prima edizione del canzoniere, dove anche un altro testo conteneva una menzione della donna (A LXXXVI 1-4: «S'uguale avessi al gran dolore il pianto, o stil conforme a quel ch'in me si serra, / fida Cangenna mia, fra tanta guerra, / movre' a pietade Aletto e Radamanto»); dopo l'espunzione dalla seconda edizione a stampa, vediamo ricomparire il testo in quest'ultima, tra le varie poesie di lode. Oltre alla presenza nelle rime, Cangenna risulta la destinataria di ben due delle lettere della prima sezione del canzoniere (cfr. *lettera* 1 e *lettera* 14), presenti a partire dall'edizione del 1595, ora parzialmente modificate nella disposizione (cfr. le *Tavole sinottiche*). Si tratta, rispettivamente, della lettera di apertura, in cui l'autrice commenta un proprio sonetto (*A Madonna Cangenna Lipomeni. Gli dichiara il proprio senso del suo sonetto*), e una consolatoria per la morte del figlio, la quattordicesima (*A Madonna Cangenna Lipomeni. Cerca di consolarla della morte del suo figliolo*). Ancora, nell'opera più tarda, i *Dialoghi spirituali*, comparirà nuovamente il nome di Cangenna, reso anche, nell'oscillazione grafica, con Canguena (cfr. Mario, in *Opere*: 634 e nota), madre di Filocalio, l'interlocutore di quella Teofila che è *alter ego* dell'autrice (cfr. *lettera* 1, *commento* e rimandi ivi). Il sonetto in questione è un augurio per la nascita della figlia dell'amica, in cui la lode si associa l'auspicio di una vita all'insegna della virtù e del favore delle stelle. Il fatto che nella lettera consolatoria alla stessa destinataria (*lettera* 14) l'autrice cerchi di consolarla della morte del suo «unico e tanto amato figliuolo» potrebbe indurre a pensare che la nascita della bambina di cui si parla nel sonetto sia avvenuta successivamente. Qualunque tentativo di datazione, tuttavia, della lettera come del componimento in versi, trova un ostacolo considerevole nel loro essere rielaborazioni letterarie di molto successive agli eventi da cui essi hanno avuto occasione, così come dimostra esemplarmente la lettera della Matraini al proprio figlio, Federico Cantarini (cfr. *commento* alla *lettera* 10).

- 4 Quando formò di voi la bella figlia,
 Cangenna mia gentil, l'alma Natura
 tutt'arte, ingegno, ed ogn'estrema cura
 pose ne be' sembianti e nelle ciglia.
- 8 Ogni maravigliosa maraviglia
 restò ammirata allora oltra misura,
 quando il parto gentil, ch'ogn'altro oscura,
 vide, e quel bel ch'a null'altro assimiglia.
- 11 Venere e Giove con benigni aspetti
 si miravano in Ciel, cantando a prova
 le Grazie in terra e' più felici Amori.
- Così a lei sempre più benigni affetti

14 mostrin le stelle, e in lei tal virtù piova,
che merti in terra e 'n Cielo eterni onori.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 3 e 7.

3 ogn': ogni 6 allora oltra: allor fuor di 8 assimiglia: simiglia 13 in: 'n
14 in terra e 'n Cielo: aver al mondo

1-2. *Quando ... Natura*: cfr. L. Tansillo, *canz. Qual fera iniqua stella* 17-19: «Quando formò natura / si acconcio e picciol velo / intorno ad alma alcuna?» e L. Alamanni, *Rime La favola di Narcisso* 73-74: «Non formò forse mai l'alma natura / Leggiadria tanta né beltà sì chiara». Anche *Par.* IV 54, «quando natura per forma la diede», allineerebbe il passo al concetto scolastico della forma sostanziale.

3. *tutt'arte*: 'ogni arte'.

1-4. *quando ... ciglia*: fuso qui il ricordo di *RVF* CLIV 1-4: «Le stelle, il cielo et gli elementi a prova / tutte lor arti et ogni extrema cura / poser nel vivo lume, in cui Natura / si specchia, e 'l sol ch'altrove par non trova» con *RVF* CXCIX 3-4: «man ov'ogni arte et tutti loro studi / poser Natura e 'l Ciel per farsi honore»; si vedano quindi T. Tasso, *Rime* MCDXLVII 1-4: «Quasi statua d'avorio, in voi Natura / formò le membra con mirabil arte; / poscia per adornarle a parte a parte / pose ogni studio ed ogni estrema cura» e F. Beccuti, *Rime* II, CL, II III 1-2: «Ma sopra tutte ogni sua estrema cura, / donne, pose ed ogni arte in formar voi».

5. *Ogni ... assimiglia*: la concentrazione totale delle qualità positive nella nata ad opera della natura, all'origine della quale si ritrova la teoria scolastica della generazione, si esprime virtuosisticamente nella ridondanza del sintagma «maravigliosa maraviglia» (v. 5), intorno al quale si sviluppa il gioco allitterativo della nasale («Ogni maravigliosa maraviglia / [...] ammirata allora oltra misura, / [...] assimiglia»). Allo stesso effetto della lode iperbolica concorre anche il richiamo in paronomasia dei vv. 6-7 («oltra / altro»; si noti che la variante «oltra» è prescelta appositamente in quest'ultima edizione, cfr. *apparato*) e il parallelismo tra i secondi emistichi dei vv. 7-8 («ch'ogn'altro oscura, / [...] ch'a null'altro assimiglia»); cfr. inoltre, anche per le parole-rima, F. Beccuti, *Rime* IV, CXCVIII 76-83: «Ma quel ch'avanza ogni altra maraviglia / è raccolta vederla in qualche canto / e quivi attender tanto / il suo nimico, che l'arrivi al varco: / allor, trattosi l'uno e l'altro guanto / da le mani e inarcando ambe le ciglia, / sol se stessa simiglia».

7. *parto gentil*: cfr. *RVF* CCCLXVI 28: «del tuo parto gentil figliuola et madre».

9. *Venere ... aspetti*: 'Venere e Giove in aspetto favorevole'; si rievoca qui il contesto primaverile della nascita di Laura, nel canzoniere (cfr. *RVF* CCCXXV 65: «Venere e 'l padre con benigni aspetti»), il quale potrebbe quindi essere lo stesso della nascita dalla figlia di Cangenna.

10-11. *si ... Amori*: 'mentre le Grazie e gli Amori più felici, in terra, cantano a prova [del benigno aspetto dei pianeti]'.

12-14. *Così ... onori*: al ricordo del momento della nascita si congiunge in quest'ultima terzina l'augurio per il futuro, in cui vengono invocate le stelle, tradizionalmente scaturigini di 'virtù' (cfr. LXIX 13 e *commento* ivi). Si noti il richiamo con parallelismo e paronomasia del secondo membro tra «benigni aspetti» e «benigni affetti» (vv. 9 e 12). La dimensione

squisitamente terrena con cui il sonetto si chiudeva nella prima edizione («che merti aver al mondo eterni onori», cfr. *apparato*) si apre ora a una visione globale, includente anche la prospettiva ultraterrena.

Il sonetto, apparso per la prima volta nell'edizione B, risulta particolarmente enigmatico. Il riferimento è infatti a un'entità femminile intesa nella sua funzione 'creatrice'. I toni intimi e colloquiali portano ad escludere che si tratti di una figura sacra, e, nello specifico, della Madonna stessa, alla quale peraltro l'autrice, oltre alla *lettera* 18 di questo canzoniere, dedica un'apposita opera, il BD. L'*incipit* sembra fornire una prima chiave interpretativa del testo: in quel «Chiara» (in stampatello maiuscolo nella stampa originale) potrebbe essere adombrata l'autrice stessa, alla quale sembra rivolgersi la sua immagine, probabilmente opera della sua stessa mano. L'idea non risulterebbe particolarmente peregrina, considerando che è la Matraini stessa a informarci della sua abilità nel disegno nella lettera a Ginasio Ugoberti, in cui descrive come a suo avviso dovrebbe essere allegorizzata l'immortalità, accompagnando l'epistola con un sonetto e un disegno: «dalla cui rara imagine avendo formato il presente disegno, ve lo mando con il seguente sonetto: guardate uno e leggete l'altro, avvisandomi poi del vostro giudizio, e mi vi raccomando» (*lettera* 6). L'immagine che qui sembra prendere vita e confrontarsi con il soggetto reale da cui è stata esemplata potrebbe quindi essere opera dell'autrice, che appunto si auto-raffigura mettendo a nudo il passare del Tempo che offusca i suoi occhi («le luci adombra», v. 5). Non siamo a conoscenza dell'esistenza effettiva di tale abbozzo, sebbene immagini della poetessa siano state rintracciate sia nel ritratto eseguito dall'Ardenti, e proseguito dal Cellini (Jaffe 2002: 115), in cui la troviamo in primo piano, trasfigurata, molto giovane, nelle vesti di una Sibilla (fig. 1; cfr. *Vita* e, in generale, Paoli 2008), sia tra le pagine che aprono le *Considerationi* sui Salmi di David, stampate a Lucca, presso Busdraghi, nel 1586 (fig. 2). Qui, entro una cornice ellissoidale contenente la dicitura «Chiara Matraini Gentildonna Lucchese», figura un ritratto della poetessa realizzato a bulino «condotto, da un sapiente incisore, con minuzia nei dettagli delle vesti e del copricapo, e con un realismo alla fiamminga nella resa dei particolari somatici [...]. Così l'impietoso segno grafico indugia sul volto provato dal tempo della settantunenne, non risparmiando rughe e cedimenti, mentre l'austera espressione del personaggio è resa ancor più severa dal disadorno abbigliamento vedovile» (Paoli 2008: 9). Uno stesso «realismo» aveva peraltro improntato il ritratto che campeggiava nelle pagine iniziali delle rime del 1555 (A, cfr. la *Descrizione dei testimoni*), in cui si raffigurava la poetessa di profilo in una cornice quadrangolare (fig. 3) con mascheroni e «il volto orientato verso la destra del lettore, con il risultato, lei non bella e quarantenne, di porre in mostra una fronte imperfetta ed un vistoso doppio mento» (Paoli 2008: 8). La matrice in rame dell'immagine della Matraini 'anziana', ormai settantunenne all'atto della prima comparsa dell'ovale in CS, nel 1586, doveva essere di sua proprietà, se si considera che la stessa incisione sarebbe passata dalla tipografia lucchese a quella veneziana per la stampa *Dialoghi spirituali*, nel 1602 (Paoli 2008: 9). Non è possibile stabilire se l'«imagine di sé» cui si allude in questo testo sia proprio quella della versione A delle rime, quella della tela dell'Ardenti, quella dell'ovale che accompagna le stampe più tarde (ma non le edizioni B e C del canzoniere) o una diversa che non ci è pervenuta. Ciò che qui interessa è l'uso che ne viene fatto in termini di auto-rappresentazione: la riproduzione figurativa mette in luce, come in uno specchio, quanto il «Tempo» e il «pensiero» contribuiscano ad 'appesantire' i tratti fisici della persona. Quest'ultimo aspetto ha come rovescio positivo quello di far emergere in traluce l'immagine di un'autrice assorta nella

meditazione spirituale e nella fatica dello studio e quindi poco attenta alla mondana cura di sé, in linea con l'ultima fase della sua produzione, in cui si annoverano anche i DS. Nella dedica ai lettori dell'opera, strutturata come auto-commento al sonetto di apertura, si evidenzia infatti la tendenza alla divaricazione tra le occupazioni intellettuali e quelle corporali, in cui le prime hanno la precedenza: «così l'Autrice vuol dimostrare che quanto ella più s'allontana o ver disgiunge dallo studio con le corporee e terrene affezioni che si oppongono alla vista dell'intelletto, cotanto più risplende del chiaro e vero lume della intelligenza circa alle cose più alte e divine da lei studiate: con ciò sia che allora nessuna ombra di quelle gli toglie la vista del suo chiaro e bellissimo splendore» (*Opere*: 666). Venendo allo specifico del testo, notiamo, in apertura, un'ambivalente *adnominatio* in cui il «Chiara», oltre a includere l'aggettivo, chiama in causa il nome della poetessa, la quale viene quindi invocata ed identificata come sua creatrice, che appunto l'ha originata a «imagin» e «ombra» di sé. A partire dal v. 5, tuttavia, il soggetto dell'enunciazione sembra essere la poetessa stessa (quella «Chiara» prima messa da parte come soggetto enunciante dalla presa della parola da parte dell'immagine, al v. 1) che guarda e giudica l'«immagine di sé», chiudendo, ma non risolvendo, un rispecchiamento che pare reciproco ma fortemente indecifrabile nei suoi termini. Dopo la descrizione creazionistica che emula il lessico biblico, il concetto del tempo diviene la vera idea guida del testo: si tratta del tempo che la «creatura» ha sottratto alla creatrice, ma anche di quello che «adombra» gli occhi di quest'ultima, fino a che a tale prospettiva non va a congiungersi, nel finale, quella della morte, rispetto alla quale è auspicato un trionfo.

- 4 Chiara imagin di sé m'ha fatto ed ombra,
e con le proprie man formato ha il volto,
mostrando quanto abbia da lei ritolto
veloce Tempo, ch'ogni cosa sgombra;
- 8 qual, perché a gli occhi suoi le luci adombra,
in questa frale imagine ha rivolto,
poi che 'l pensiero, a miglior studio vòlto,
gli opprime e di dolor l'alma gl'ingombra.
- 11 Ma quantunque la forza e 'l poter grande
del Tempo sia, che i tempi e' nomi atterra
mentre le velocissime ali spande,
- 14 non però fia che 'l ben che in lei si serra,
Tempo o Morte crudele a terra il mande,
con l'aspra, lunga, e sua fallibil guerra.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rime derivative tra i vv. 1, 5; 7, 8; rime inclusive tra i vv. 1, 4, 5, 8; 2, 6; rima equivoca tra i vv. 2 e 7.

2 le proprie: la propria il: 'l 5 perché: perch' 8 l'alma gl'ingombra: l'anima
ingombra 13 Tempo o Morte crudele: Tempo, Fortuna o Morte 14 l'aspra, lunga e
sua fallibil: fiera, aspra, mortale e lunga

1-4. *Chiara ... sgombra*: 'Chiara mi ha fatta a sua immagine e somiglianza e con le sue mani ha creato il mio volto, mostrando quanto il tempo veloce, che spazza via ogni cosa, le abbia sottratto'.

1. *Chiara ... ombra*: il riferimento all'«ombra» (in epifrasi), ovvero a una riproduzione di fatto parziale e solo illusoria dell'oggetto reale, varia il dittico più frequentemente usato nel contesto religioso, memore del libro della Genesi (1, 26: «Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram»), come accade ad esempio in MS: «Soccorremi dunque, ti prego, benignissimo mio Creatore, acciò non s'abbiano da rallegrare d'aver occisa colei la qual creasti ad immagine e similitudine di te stesso» (*Opere*: 234). Il dittico è invece più frequente nel discorso neoplatonico, in cui descrive il mondo delle idee, come in P. Bembo, *Asolani* III xx: «Ma se alcuno idio vicci portasse, Lavinello, e mostrasseleci, quelle cose solamente vere cose ci parrebbono, e la vita, che ivi si vivesse, vera vita, e tutto ciò che qui è, ombra e immagine di loro essere e non altro».

2. *proprie man*: si noti il singolare precedente (cfr. *apparato*), che maggiormente alludeva all'attività del disegno, o comunque a un'arte figurativa, rispetto al plurale di quest'ultima versione, che invece pare evocare una più sacra idea di plasmazione.

3. *mostrando ... tempo*: il verbo 'ritogliere' è in genere associato alla privazione, alla sottrazione (GDLI). In questo caso, la prima accezione possibile sarà quella del tempo che 'sottrae' qualcosa, e che, trascorrendo, sottrae 'vita', o 'giovinezza', alla persona (aspetto che quindi l'«*imagin*» metterebbe così in luce, «mostrando», appunto, un volto provato dal tempo). Un secondo significato potrebbe scaturire dal considerare «Chiara», ovvero la creatrice dell'immagine, come soggetto del verbo 'ritogliere', e «Tempo» complemento oggetto, per cui si avrebbe 'Chiara [...] ha sottratto tempo, che spazza via ogni cosa, da lei', ovvero dall'immagine riprodotta, dando vita a un ritratto 'ringiovanito' (cfr. «rivolto», v. 6, *commento* ivi). Questa seconda ipotesi, seppure allettante, trova un ostacolo nel successivo «qual», al v. 5, che dovrà riferirsi al Tempo, per cui è probabile che anche nei versi in questione (3-4) il soggetto sia lo stesso.

5. *adombra*: l'espressione, eco di *RVF* XI 14: «de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra», potrebbe alludere all'idea dell'avvicinamento della morte, verosimilmente accennato nei versi precedenti con l'immagine del *tempus edax*. Un parallelo si troverebbe in T. Tasso, *Re Torrismondo*, Atto V, scena IV 3043-3044: «[...] / esser questo non pò, che morte adombra / già le mie luci».

5-14. *qual ... guerra*: 'il quale [il tempo], per il fatto che offusca la luce dei suoi occhi, è [appare] trascorso [anche] in questa immagine caduca, poiché il pensiero, votato a migliori occupazioni, opprime gli occhi e riempie l'anima di dolore. Ma per quanto siano grandi la forza e il potere del Tempo, che, spandendo le sue velocissime ali, pone in oblio le esistenze e i nomi, non accadrà però che il bene che è racchiuso in lei [immagine-Chiara] sia annientato dal Tempo o dalla Morte crudele, con la loro guerra aspra, mortale e destinata alla sconfitta'.

6. *frale imagin*: sarebbe a dire 'immagine caduca', 'mortale', in quanto soggetta al tempo, come in *RVF* XXXVII 25-27: «Le vite son sí corte, / sí gravi i corpi et frali / degli uomini mortali» e B. Tasso, *Rime* II, XVI 9-10: «Amai questa beltà caduca e frale / Come imagin de l'altra eterna e vera».

6. *in ... rivolto*: «in questa» introduce un brusco passaggio di enunciazione dalla prima («m'ha fatto», v. 1) alla terza persona, creando un'ambiguità che rimane sostanzialmente irri-

solta. Il verbo «rivolto» ha uno statuto incerto. Il primo significato, sebbene configurato in diverso aspetto, è quello del ‘trascorrere’ che, oltre ad avere esempi nella tradizione (Dante, *Rime, son. Perch'io non truovo chi meco ragioni* 12-14: «Ah, messer Cin, come 'l tempo è rivolto / a nostro danno e de li nostri diri, / poscia che 'l bene è sì poco ricolto»), ha un'attestazione nelle rime matrainiane e, segnatamente, in XXXIX 1-2: «Già il ventesimo quinto anno rivolto / ha 'l Ciel [...]». Un secondo significato del verbo, non molto probabile in questa sede visto il diverso aspetto grammaticale, è quello di ‘riportare indietro negli anni, ringiovanire; trasformare prodigiosamente’ (GDLI) così come avviene in L. Tansillo, *Capitoli giocosi e statirici*, VII 103-108: «Quando Medea fe' boller la caldaia / de l'erbe e fe' l'unguento con che tolse / al padre di Jasone la vecchiaia, / dir altro quella favola non volse / se non che fe' una tinta a tutte prove, / con che da vecchio in giovane il rivolse», il quale si porrebbe concettualmente in sintonia la seconda ipotesi interpretativa della prima quartina (cfr. *commento* al v. 6). Tuttavia, la presenza della preposizione ‘in’ indurrebbe a considerare come soggetto ancora il Tempo (‘trascorso in questa immagine’, appunto) e si allineerebbe all'idea che esso agisca tanto sulla persona reale («[...] agli occhi suoi le luci adombra») quanto su quella riprodotta, rendendo visibile il suo passaggio. Un'altra ipotesi, forse la più attendibile, visto il contesto generale che pone al centro il Tempo, evidenziato nei suoi effetti e poi ‘sconfitto’ (vv. 9-14) e non totalmente in contraddizione con la precedente, è che il ‘rivolgere’ indichi il ‘trasporre’ nell'immagine, da parte di Chiara-soggetto, mediante l'atto del disegno, il tempo trascorso e visibile sul volto reale, provato dalla fatica (v. 7).

7. *pensiero ... volto*: cfr. B. Varchi, *Rime* III, XI 3-4: «Che non i corpi pur, ma con maggiore / Cura e studio miglior sanate l'alme». L'espressione potrebbe rimandare proprio all'attività meditativa e intellettuale della poetessa, tanto che lo studio qui indicato potrebbe avere un valore letterale (cfr. almeno *Carteggio Matraini-Coccapani*: «Oh, quanto mi par bello e lodevole lo studio d'ogni bella scienza!», *Opere*: 146; in MS l'autrice si dichiara inoltre «persona di ragionevol discorso et essercitata nel sacro studio delle divine Scritture», *Opere*: 212). Si confronti il passo con LIX 12-14 e *commento* ivi. L'idea del «pensiero», inteso come occupazione profonda dell'intelletto, oltre che come preoccupazione, sembra emergere ancora in DS: «Volentieri accetto l'invito per sollevare un poco l'animo, oppresso da molti gravi e continui pensieri» (*Opere*: 667). Più avanti, nella stessa opera meditativa, è chiara l'idea che lo studio, ozio del corpo, sia tuttavia «nobilissimo esercizio dell'intelletto, il quale eccede et avanza tutte le corporali operazioni» (ivi: 684).

7. *meglior*: per la forma cfr. IV 12 e *commento* ivi.

9-14. *Ma ... guerra*: le insidie del tempo e della morte sono denunciate e rese inoffensive anche in relazione all'amato in XXXVI (cfr. *introduzione* e *commento* ivi).

8. *gli*: il riferimento sarà agli occhi, precedentemente menzionati (v. 5).

9-10 *Ma ... sia*: la forza e il potere del tempo sono enfatizzati dall'iperbato di «grande» e dall'*enjambement* che segue, in cui «Tempo», parola-chiave del testo, è in *rejet*.

11. *tempi e' nomi*: si tratterà qui di sineddoci per la persona e la sua vita terrena, in cui appunto il ‘tempo’ raffigurerebbe l'esistenza del singolo e il nome la sua fama, il ricordo presso i posteri. Le «velocissime ali» richiamano, con un poliptoto dell'aggettivo, il «veloce» del v. 4.

12. *lei*: il pronome è ambigualmente riferibile tanto al soggetto originario, ovvero Chiara-creatrice dell'immagine, quanto all'immagine stessa. Tale duplicità è di fatto una conseguenza dell'ambivalenza che caratterizza i due soggetti nel testo, nel loro reciproco rispecchiamento.

13. *a terra il mande*: la perifrasi riprende e riformula il più sintetico «atterra», del v. 10.

Questo sonetto di dedica ad Annibal Tosco era già uscito a stampa nella raccolta delle *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie, con la giunta del terzo libro, nuovamente ristampate, et in piu luoghi corrette. Libro terzo* (Venezia, Manuzio, 1564, cfr. L nella *Descrizione dei testimoni*), dove era preceduto appunto da una lettera al destinatario

Mentre che del bell'animo e del divino spirito di Vostra Signoria gli nuovi e alti concetti, il vago e piacevole stile, tutto ornato di meravigliosa dottrina e leggiadria, con stupore e dilettazone infinita fra me stessa considerando andava, nel leggere le sue divinissime stanze (le quali in un bel volume delle più degne e onorate fatiche de' più pregiati poeti de' nostri tempi, quasi rara e preziosa gemma in mezzo legata di purissimo e finissimo oro, tenevo raccolte), ecco che d'altra parte dal comune nostro virtuosissimo amico, in bell'oggetto proposto, mi furono scritte e rinovellate altre bellissime lodi e molte degne eccellenze di Vostra Signoria, aggiungendone aver con esso lei dimestichezza e affabilità grandissima.

Perch'io, ringraziandone Dio e l'avventura mia che m'avessero posta davanti una così bella occasione di palesarle il virtuoso desiderio che ho sempre verso lei tenuto, mi risolsi e disposi del tutto di scriverle queste mie poche e mal composte parole, per farle quella riverenza che con le mie piccole forze m'era possibile di fare. Laonde, assicuratami ne la sua gran cortesia, le son venuta al presente ad offerire il buono della mia mente, non già con quella lodevol maniera che si converria dinanzi al suo alto e felicissimo ingegno, ma sì bene con quello affetto che dalla sua virtù m'è stato nell'anima chiaramente prodotto. Pregola adunque, poiché da Dio e dalla sua ottima e favorevole fortuna è stato fatto di tante e così rare grazie larghissimo dono, e di cui ella va così riccamente adorna che, a guisa del sole, al quale fu fatta simile di singolaritate e d'eccellenza, non riguardando alla mia umiltà e bassezza del mio stile, voglia degnarsi far parte alla mia oscura vista della bellissima luce delle sue chiare e divine virtù, acciò che, quantunque io non sia bastevole, come oggetto non conforme al suo meraviglioso splendore, rifletterle i propri raggi della sua stessa gloria, possa almeno far sì ch'ella da me sia maggiormente amata e riverita, con l'animo puro e devoto; il qual le piaccia in parte aggradire e accettare con quest'umili e basse rime, che a' piedi gli pongo con ogni atto di riverenza e devotissime raccomandazioni.

Di Genova. M.D.LXII
Chiara Matraini

Negli studi sull'autrice, questa lettera ha un'importanza che va al di là del suo contenuto: risulta, infatti, l'unico documento che consente di ancorare a una data precisa il soggiorno genovese della Matraini (cfr. *Vita*). Entrando nel merito del testo epistolare, si può notare come la mittente mostri di essere inserita in un circuito culturale ben preciso, rivelando la conoscenza dell'opera in versi del Tosco, le cui stanze, infatti, distinte in tre componimenti (*L'alma mia fiamma a cui sì larga parte; A lei, che sol di questo oscuro e vile; Et per seguir sì gloriosa impresa*) e dedicate a Silvia Somma contessa da Bagno, erano state pubblicate, rispettivamente, in varie raccolte giolittine (*Rime* 1545; *Rime* 1546; *Rime* 1549) e nelle *Stanze di diversi illustri poeti nuovamente raccolte da M. Lo-*

dovico Dolce a commodo, et utile degli studiosi della Lingua Thoscana (Venezia, Giolito, 1556). Il destinatario, in quanto poeta, è quindi oggetto di un encomio che segue il *cliché* dell'eccellenza a fronte della sottomessa devozione della scrivente. Il sistema metaforico mobilitato, nell'epistola come nel sonetto, è quello solare, al pari di quanto accade spesso con l'amato nella prima parte delle rime.

4 Vivo Sole immortal, che da quest'ombre
levato al Ciel, di bei raggi immortali
di tua gloria t'adorni e tanto sali,
che d'ogni van pensier tutto ti sgombre,

8 se mai nube mortal qui non adombre
il tuo splendor, ma spieghi ognor più l'ali
de l'opre eccelse a pensier alti eguali,
e d'immenso piacer l'alma s'ingombre,

11 apri l'alme tue luci altere e belle
a la mia notte, ond'io contempli e miri
di tue chiare virtù l'ardenti stelle;

14 ch'io prego poi che 'l bel dove che aspiri
sempre mai lieto ti si mostri, e quelle
luci dond'ardi a te rivolghi e giri.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rime derivative tra i vv. 1, 5; 4, 8; rima inclusiva tra i vv. 1, 4, 5, 8; 2, 3, 6, 7.

2 di: de'	4 d'ogni [...] tutto: 'n tutto del terren nostro	6 il [...] più: la vera
gloria tua, dovunque	7: volgi de' pensier grandi a l'opre uguali	8 e d'immenso: ma
di santo	s'ingombre: t'ingombre	11 di [...] l'ardenti: di tue virtù l'etere, ardenti
12 prego: priego	che aspiri: ch'aspiri	

1-4. *Vivo ... sgombre*: l'intera quartina è giocata sul concetto dell'immortalità, marcato dalla paronomasia «immortal»/«immortali» (vv. 1-2) e dalla ridondanza «vivo [...] immortal» del v. 1; entrambi i riferimenti sono ricollegati all'idea della gloria, da intendersi probabilmente come poetica, la quale è descritta come percorso ascensionale («levato [...] sali», vv. 2-3) e di liberazione dai «pensieri vani» (v. 4). I vv. 2-3 sembrano riformulati in un passo della lettera che precede il testo: «a guisa del sole [...] voglia degnarsi [...] rifletterle i propri raggi della sua stessa gloria».

5-8. *se ... s'ingombre*: la costruzione sintattica della quartina è inusuale; si ha infatti un primo periodo introdotto da «se mai», cui segue uno aperto dall'avversativa «ma», per cui si deve ipotizzare a una concordanza *ad sensum* (analogamente a LXXIX 5-8, per cui cfr. *commento*), attribuendo al primo una funzione causale: «siccome nessuna nube mortale fa ombra

al tuo splendore, ma anzi tu dispieghi sempre di più le ali delle opere eccelse al pari dei pensieri alti, e [intanto] l'anima si colma di un piacere immenso'. I «pensier alti» (v. 7) si contrappongono a «ogni van pensier» (v. 4) da cui l'anima è appunto libera. Per la «nube mortal», ovvero il fardello della fisicità terrena, ma anche per il discorso che segue, si veda XIV 38-40 e *commento* ivi.

9-11. *apri ... stelle*: 'accendi nella mia notte le tue luci alte e belle, così che io contempli e ammiri le stelle ardenti delle tue preziose virtù'. Il sistema metaforico solare si sposta quindi sul campo stellare. Si ha infatti l'invito ad aprire quelle «luci» (ovvero gli occhi) in grado di illuminare la 'notte' della poetessa fino a che quest'ultima possa contemplare e ammirare le stelle luminose delle sue virtù. Un passo della lettera sembra quasi parafrasare i versi in questione: «voglia degnarsi far parte alla mia oscura vista della bellissima luce delle sue chiare e divine virtù». Si noti, al v. 11, rispetto alla versione precedente (cfr. *apparato*), l'eliminazione dell'aggettivo «eterne», a favore del più generico «chiare», per cui si rimanda a XIV 9, 51, 62, 68 e *commento*, nonché a *introduzione* a XXXVIII e rimandi ivi.

12-14. *ch'io ... giri*: se la poetessa aspira a beneficiare del riflesso della 'luce' del destinatario, quest'ultimo a sua volta, tende e 'arde', specularmente per il 'bel', ovvero il Sommo Bene (cfr. anche XIV 145-146: «Ma più felice è quel ch'erge la mente / al sommo bel, dond'ogni bel deriva»). La preghiera finale della lodante mira a far sì che tale entità massima, personificata e ritratta nella stessa metafora occhi-luci-stelle riservata al destinatario nella terzina precedente, ricambi le aspirazioni di quest'ultimo volgendosi verso di lui. La dittologia sinonimica dei due verbi finali (v. 14) richiama in parallelo quella che chiude il v. 10 (cfr. X 9, nonché LXXI 12-14).

Il tema sepolcrale esposto in questo sonetto sembra trovare un particolare spessore nell'aggancio ad alcuni dati concreti dell'esperienza dell'autrice. La Matraini, infatti, commissionò un ritratto in cui viene raffigurata nelle vesti della Sibilla che annuncia ad Augusto la nascita di Cristo. Il dipinto era destinato a fare da corredo al suo monumento funebre nella chiesa di S. Maria in Forisportam, nei pressi della quale trascorse gli ultimi anni della sua esistenza (cfr. *Vita*). Il testo è comparso a stampa per la prima volta in B, dunque la sua stesura risalirebbe a un periodo posteriore al 1555 e anteriore al 1595. In tale spazio temporale si collocherebbe anche l'avvio del lavoro del pittore che diede principio all'opera (conclusa poi, come testimonia il testamento del 1576, da Francesco Cellini, cfr. *Vita*), Alessandro Ardeni, il quale vi pose mano verosimilmente nel suo periodo di soggiorno a Lucca, ovvero tra il 1571 e il 1572 (Paoli 2008: 13-17). La data della costruzione della tomba risulta qui indicativa di un altro elemento che dovrebbe risalire allo stesso periodo, ovvero la scrittura di «carmi» destinati verosimilmente ad adornarla, come si dedurrebbe dal testo, e considerati, ancor più che il mausoleo stesso, fonte di memoria e di gloria eterna per la defunta. Alla base di questo sonetto troviamo il petrarchesco *RVF CLXXXVII, Giunto Alexandro a la famosa tomba*, rispetto al quale la poetessa sembra memore anche del sostrato classico nella sua *lettera 1* (cfr. *ivi*). L'*imitatio* è rintracciabile, oltre che nell'idea di partenza, anche nel sistema delle rime, quasi interamente ripreso (*tomba:tromba:colomba:rimbomba; :parlando*), e nella riformulazione di parole tratte dal testo e ricollocate in nuovi contesti semantici. Come nel sonetto petrarchesco, in cui, all'esaltazione della tomba, si congiunge una lode dei carmi che hanno reso immortale Achille, nel testo matrainiano si elogia, parallelamente al mausoleo, lo scrittore che conferirà alla poetessa la vera immortalità. L'idea che è alla base del sonetto potrebbe rivelarsi non del tutto un *cliché*, tenendo conto che a corredo della raffigurazione della poetessa nelle vesti di Sibilla nel suo monumento funebre venne murata una targa marmorea recante dei versi latini (non casuale sarebbe quindi la definizione di «carmi») e per la precisione dei distici elegiaci: «CONSPICIT ALBVNEA CAESAR MONSTRANTE SIBILLA / COELESTEM PVERUM VIRGINIS IN GREMIO / PROSTERNIT SE SE SVBITO ET SVBMISSVS ADORAT / QVEM REGVM D[OMI]NVM NOSCERET ATQVE DEVM» (si affiancava a questa un'altra lapide a memoria dell'erezione dell'altare, con su scritto: «D.O.M. CLARA MATRAINIA LVCENSIS / QVAECVM ALIQVOD PIETATIS / AC RELIGIONIS OPVS CONFI / CERE CVPERET HANC ARAM VI / VENS IN DEI HONOREM ERIGEN / DAM CVRAVIT. A.D. MDLXXVI», cfr. Paoli 2008: 10; Jaffe 2002). Ulteriori indizi sembrano giungere da un testo di B non confluito in questa edizione, in cui la poetessa sembra ancora una volta esaltare dei «marmi» in cui sono intagliati dei «carmi» (B LXXVI): «Sacri, felici, avventurosi marmi, / che nel bel saldo sen avete impresse / cotant'alte parole e degne espresse / in sì lodati e gloriosi carmi! / “Beato lui, che contra al Tempo l'armi / qui di tante virtù Dio gli concesse, / che di quello il poter, le forze, oppresse / terrà, ben che del fral suo si disarmi. / Felice lei, che si lodata e chiara / vivrà sempre per lui, con tanta gloria, / nel divin tempio, e gli alti regi accanto”. / Così diran le genti, e saggia e cara / voglia farà di loro alta memoria / restar di bene oprar, lodato e santo». Difficile non ritrovare in questo testo una sorta di 'contraltare' e 'doppio' del sonetto in questione e difficile, ancora, non pensare che 'colei che vivrà con tanta gloria,

nel tempio di Dio e con i grandi re' sia proprio la Matraini-Sibilla contornata dai reprofeti (Jaffe 2002: 118) all'interno della chiesa di S. Maria in Forisportam. Sebbene non sia possibile stabilire con certezza che siano proprio questi i versi ai quali la poetessa faceva riferimento, è tuttavia certo che il testo intero condensa alcuni aspetti fondamentali dell'immagine pubblica che l'autrice intendeva consegnare ai posteri, e, in particolare, alla comunità lucchese. La tomba, *in primis*, con il corredo iconografico che la completa, constitui infatti un elemento al quale la Matraini dedicò verosimilmente gran parte delle sue energie e delle sue preoccupazioni negli ultimi anni della sua vita, come dimostrano i suoi testamenti finali (cfr. *Vita*); inoltre, sembra chiaramente riferito alla propria comunità, ancora una volta, il cenno all'invidia (v. 9, per cui cfr. XVII e *introduzione*), che in genere accompagna le allusioni alla comunità lucchese, presso la quale l'autrice spera che il suo nome 'rimbombi'. E, infine, l'esaltazione del poeta autore di carmi non fa altro che configurare una parallela affermazione della poesia e dell'«ingegno» come vere fonti di nobilitazione e immortalità, risolvendosi, in ultima analisi, in un'esaltazione di sé in quanto poetessa-sibilla, rivelatrice della redenzione cristiana.

- 4 «Chiara, felice e fortunata tomba, –
diran le genti, – avventurosi marmi»,
veggendov'intagliati i sacri carmi
di voi, sì eccelsa e gloriosa tromba;
- 8 e perché in alto, a guisa di colomba,
dal vostro ornato stil vedranno alzarli
e prender contr'a Morte e 'l Tempo l'armi
pel nome mio ch'assai poco rimbomba,
- 11 diran (quasi d'invidia ancora ardendo):
«Questi di lei cotanto alto parlando,
scemò la gloria de' più rari ingegni»
- 14 Così, con le vostr'ali al Ciel poggiando,
morta andrò dove viva i' non mi estendo,
fra i più chiari, immortal, graditi segni.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE DCE. Rima inclusiva tra i vv. 2, 3, 6, 7.

3 veggendov': vedendovi

6 vostro: vostr'

1. *Chiara ... tromba*: per il sintagma «fortunata tomba» cfr. A LXXXIX 1-2: «Spirto beato, il cui terrestre velo / Chiud'or quest'alta e fortunata tomba». Al di là della debole presenza dell'attacco del sonetto modello (*RVF* CLXXXVII 1-4: «Giunto Alexandro a la famosa tomba / del fero Achille, sospirando disse: / O fortunato, che sí chiara tromba / trovasti, et chi di te sí alto scrisse!)), si veda, per la scansione ritmica della terna di aggettivi di apertura, B.

Varchi, *Rime* I, XCVII 1-2 «Sacri, superbi, avventurosi e cari / Marmi, che 'l più bel toscò in voi chiudete», laddove ricorre letteralmente anche il sintagma «avventurosi marmi», il quale fa da base anche per B LXXXVI, non confluito in quest'ultimo canzoniere (cfr. *introduzione*).

5-8. *e ... rimbomba*: il riferimento petrarchesco alla colomba (*RVF* CLXXXVII 5-8: «Ma questa pura et candida colomba, / a cui non so s'al mondo mai par visse, / nel mio stil frale assai poco rimbomba: / così son le sue sorti a ciascun fisse») viene ora ricollocato in un contesto nuovo: non più insufficienza del canto del poeta, che parla in prima persona, ma insufficienza del «nome» della poetessa, che ora, grazie ai «carmi» del poeta destinatario dell'elogio, sarà innalzato, appunto, «a guisa di colomba»). Il riferimento alla vittoria contro la morte e al tempo, al v. 7, si ritrova, oltre che in LXXIV 9-14, anche nel sonetto su tema analogo presente in B ma non confluito in quest'ultima edizione (B LXXVI 1-8: «Sacri, felici, avventurosi marmi, / che nel bel saldo sen avete impresse / cotant'alte parole e degne espresse / in sì lodati e gloriosi carmi! / “Beato lui, che contra al Tempo l'armi / qui di tante virtù Dio gli concesse, / che di quello il poter, le forze, oppresse / terrà, ben che del fral suo si disarmi”»). Per il v. 8, oltre al v. 7 del già citato sonetto petrarchesco, si veda, anche per la ripresa della rima, J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XXIX 9-11: «Trova più dolce e più canora tromba / quella che 'l mio morir di e notte brama, / poi che nei detti miei poco rimbomba».

9. *diran ... ardendo*: «diran» richiama con un parallelismo il «diran le genti» del v. 2. Il riferimento alle «genti» assume qui una sfumatura lievemente connotata in senso negativo. Esse risultano infatti apparentabili al 'volgo' invidioso tematizzato nel ciclo dell'invidia (XII 9-10), per cui cfr., in generale, l'*introduzione* a XII e XVII.

10-11. *Questi ... ingegni*: si noti l'enfasi posta sul secondo emistichio («cotanto alto parlando»), i cui membri sono accomunati dall'allitterazione delle dentali e dall'assonanza interna. L'espressione «alto parlando» richiama il petrarchesco «alto scrisse» (*RVF* CLXXXVII 4 «[...] et chi di te sì alto scrisse!») ovvero 'nobilmente, altamente' (cfr. Santagata, *commento* a Petrarca 1996b: 813). L'altezza 'tonale' dei carmi dedicati alla poetessa va dunque in parallelo con l'elevazione sottolineata nella seconda quartina dalla paronomasia «alto [...] alzarmi» (vv. 5-6), cui si va a congiungere l'ulteriore occorrenza dell'avverbio al v. 10. L'espressione del v. 11 fa perno sul verbo guida 'scemare', tratto dal sonetto petrarchesco che fa da modello con un'inversione di senso: se in Petrarca il 'parlare' scemava, ovvero non rendeva al meglio il nome del soggetto lodato, ora, al contrario, i carmi tributati alla poetessa elevano il suo cantore perfino al di sopra dei più alti ingegni.

12-14. *Così ... segni*: la poesia eternatrice diviene dunque garanzia di una fama maggiore di quella che la poetessa potrà mai riuscire ad avere in vita ('andrò, da morta, laddove non riesco a giungere da viva', v. 13). I carmi del poeta lodato divengono quindi delle «ali» che faranno sì che, dopo la morte, il nome della defunta possa raggiungere alte vette, metaforizzate dal volo celeste (per i vv. 13-14 cfr. P. Bembo, *Asolani* II xxviii 12-13: «andrei cigno gentile / poggiando per lo ciel, canoro e bianco»). Per il v. 14 cfr. T. Tasso, *Gerusalemme conquistata* XXII xv 8: «e di gloria immortal lucenti segni».

Il mito di Prometeo, oggetto di varie riscritture e letture nel corso del Cinquecento (Borsetto 1990), trova in questo componimento una particolare declinazione. Presente già in B, dove è affiancato, così come in quest'ultima edizione, al LXXVIII, il testo introduce una *variatio* rispetto al tema encomiastico dei precedenti (destinato a proseguire in alcuni dei successivi), incentrandosi su una riflessione sull'atto poetico: le rime sono destinate a rimanere «figliuole morte» se non vengono animate dallo spirito divino. Solo la 'gloria' di Dio può infatti illuminare dei versi spenti mediante la propria scintilla, al pari di quanto avvenne all'uomo grazie al gesto di Prometeo. Il mito è quindi fatto oggetto di una lettura positiva, in quanto l'eroe è inteso come in possesso dei segreti divini, al pari di quanto è dato trovare, in particolare, in Giordano Bruno e Tommaso Campanella (cfr. sul tema Cerbo 2011: 135-145). La poetessa diviene quindi un *alter Prometheus* e, parallelamente, per la funzione creatrice del titano, anche un *alter deus*, immortalata nell'atto di dare 'vita' alle proprie rime illuminandole di spirito vitale, al pari di quanto l'eroe fece con gli uomini (non a caso i due lemmi ricorrono identici ai vv. 7 e 9). Il gesto demiurgico trova così un suo correlativo simbolico nell'idea della luce, metafora dell'illuminazione divina, la quale accomuna questo e i due successivi sonetti (cfr. *introduzione* a LXXVIII e LXXIX). L'autrice dunque «rivendica perentoriamente il suo ruolo di poeta e, ben consapevole di possedere una scintilla divina, la attribuisce senza tentennamenti alla propria perizia, attingendo alla potente tradizione mitologica e ponendosi sullo stesso piano del Dio creatore e padre, che plasma simulacri e li vivifica» (Ortu 2014: 162).

- 4 Poi che l'antico Prometeo formata
 ebbe di terra qui l'umana gente,
 ascese al Cielo e una favilla ardente
 tolse dall'alta sua rota infocata;
- 8 e con sì degna preda alma e pregiata,
 ritornato dal Cielo immantenente,
 die' vita a quella e spirito lucente,
 del cui splendor sarà sempre illustrata.
- 11 Tal io, volendo dar spirito e vita
 de' miei concetti alle figliuole morte,
 convien che al Sol del gran Mobile ascenda,
- 14 e della gloria sua, larga, infinita,
 una scintilla del suo lume apporti
 in esse, ond'io con lor chiara risplenda.

1-4 *Poi ... infocata*: l'avverbio apre *in medias res* il testo nel momento in cui, una volta plasmata l'umanità, Prometeo ascende al cielo per dotare la stessa del fuoco. L'atto della creazione è condensato nel primo verso, mentre l'oggetto della creazione trova collocazione nel secondo, con una *retardatio*. Posticipati sono inoltre anche i verbi dei vv. 2-3, in *rejet* al verso successivo («formata / ebbe», «favilla ardente / tolse»), quasi a voler scandire solennemente l'azione primigenia che vi viene narrata. L'associazione dei temi al lessico dantesco («l'umana gente», v. 2, e *Inf.* VII 63; «rota», v. 4, e *Par.* XXXIII 144; più avanti, «Mobile», v. 11, e *Par.* XXX 107, «lume», v. 13, e *Par.* XXXIII 43), che Ortu considera peculiare per via dell'assenza del mito prometeico in Dante (Ortu 2014: 217), risulta di fatto consueta nel sistema matrainiano, in cui i riferimenti astrologici chiamano spesso in causa il lessico della *Commedia* dantesca. La funzione creatrice e il furto celeste associati al titano nelle fonti classiche (cfr. almeno Ovidio, *Met.* I 78-88) vennero riletti alla luce della tradizione biblica già nella tradizione cristiana delle origini, così come è dato trovare ad esempio in Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium* IV xlv: «Et ante omnia videndum puto quis fuerit Prometheus iste. Qui quidem duplex est, sicut duplex est homo qui producitur. Primus autem Deus verus et omnipotens est, qui primus hominem ex limo terre composuit, ut Prometheus fecisse fingunt, seu natura rerum, que ad instar primi reliquos etiam ex terra producit, sed alia arte quam Deus»). Di fatto, anche nelle traduzioni cinquecentesche, tale pratica di «cristianizzazione» risulterà frequente (Bucchi 2011: 281-282), così come accade nel volgarizzamento ovidiano del Dolce del mito prometeico. Il testo, il cui autore era in rapporti con la poetessa, come testimonia, tra gli altri, il sonetto LXXIX (cfr. *introduzione*), merita particolare attenzione per i punti di tangenza con la fronte del sonetto matrainiano («Ei da le ruote de l'eterno sole / Furando 'l foco, a noi rivolse il piede [...] / Così 'l foco qua giù, ch'alhor non v'era / Primo portò da quella ardente sfera» Dolce 1553: 4), dove ricorrono, analogamente, i lemmi «ruota» e «ardente».

5-8. e ... *illustrata*: «e con un bottino così fecondo e pregiato, ritornato subito dal cielo, diede all'umanità la vita e lo spirito dal cui splendore essa sarà per sempre illuminata». Lo spirito vitale di cui Prometeo si è fatto elargitore ha quindi conferito all'uomo la parte spirituale che Dolce appunto rende come «anima» («Furando 'l foco, a noi rivolse il piede / Con cui l'audace a la sua nova prole / (Che prima non l'havea) l'anima diede», *ibid.*). Del resto già Boccaccio leggeva l'acquisizione del fuoco divino secondo una prospettiva metafisica e «conoscitiva» (*Genealogie deorum gentilium* IV xlv: «[...] ut intelligamus quod in celo, id est in loco perfectionis, sunt omnia animata igne, id est claritate veritatis, sic et perfectus homo nulla ignorantiae nebula offuscatur, et meditatione continua versatur in celis»); l'uomo vivo coincide dunque con l'uomo razionale, ovvero quello perfezionato dal fuoco divino. In tale ottica si può notare come i riferimenti al fuoco della prima quartina («favilla ardente», v. 3; «rota infocata», v. 4) virino ora verso il campo metaforico della luminosità, maggiormente in linea con l'idea dell'illuminazione spirituale («lucente», v. 7; «splendor [...] illustrata», v. 8). Questi richiami lessicali, tra loro intrinsecamente connessi dal punto di vista semantico, trovano un'ulteriore enfasi nell'allitterazione della sibilante tra il sintagma «spirito lucente» e il verso che chiude la fronte del sonetto («[...] splendor sarà sempre illustrata»).

9-14. *Tal ... risplenda*: «Allo stesso modo, io, volendo dare lo spirito e la vita dei miei concetti alle creature morte [ai miei versi], devo ascendere al Sole del grande cielo Mobile e

dare alle stesse una scintilla della luce della sua gloria grande e infinita, affinché io risplenda, luminosa, insieme a loro’.

9-11. *Tal ... ascenda*: il v. 9 congiunge il fare poetico dell’io poetante all’atto mitico di Prometeo. Significativo in tal senso il richiamo letterale a «spirito e vita» (cfr. v. 7), questa volta riferiti alle «figliuole morte», definizione che evidenzia una possibile allusione alla «prole» della già citata ottava del Dolce: («Con cui l’audace a la sua nova prole / (Che prima non l’havea) l’anima diede»). Per la struttura e il tema del v. 11, cfr. J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* LXXVIII 11: «convien che infin al ciel si leve et erga». Il luogo cui si fa riferimento è il Primo Mobile (*Par.* XXVII 106-117), nel quale è collocato il ‘Sole’ a cui, al pari di Prometeo, la poetessa potrà attingere la ‘luce’ necessaria alle proprie rime.

12-14. *e ... risplenda*: il riferimento al Sole che chiude la terzina precedente colloca l’atto creativo in una prospettiva di luminosità, a scapito dell’elemento igneo che invece caratterizza il mito di Prometeo (analogamente a quanto anticipato ai vv. 5-8, per cui cfr. *commento*). La «scintilla» e il «lume» (per cui cfr. i vv. 1-4 e *commento*) entrano quindi in piena sintonia con il gioco di *adnominatio* che chiude il testo («ond’io con lor chiara risplenda»); la ‘creatrice’ può dunque splendere del riflesso delle proprie rime, beneficiando del loro contatto con le sfere celesti e, dunque, con l’assoluto, in un gioco che richiama il concetto per cui «Dio crea l’umanità per esserne degnamente adorato, mentre il creato altro non è che specchio della sua gloria» (Ortu 2014: 216). L’*adnominatio* e il tema centrale dell’illuminazione divina trovano un’eco nella chiusura del sonetto successivo (LXXVIII 12-13).

Il sonetto si collega al precedente, così come accadeva nell'edizione B. Dal testo mitologico-narrativo che precede, incentrato sul parallelo tra Prometeo e la poetessa, il discorso si sposta su un piano più speculativo e teorico, dando origine a un dettato certamente non piano e di non immediata comprensibilità. Seppure in una differenza di stile e toni, i due sonetti sembrano tuttavia trovare un non trascurabile punto di connessione nella riflessione sulla poetica che vi trova spazio. Se nel precedente si rimarcava l'importanza di dare 'spirito e vita' a versi che altrimenti sarebbero rimasti 'lettera morta', mancando dell'afflato divino, analogamente, nel sonetto in questione si rimarca l'idea di incompiutezza di un'opera poetica che non sia stata pienamente consacrata a Dio. Il 'bene' e il 'bello' che sono nell'uomo non possono da soli garantire una gloria piena e compiuta, se non sono illuminati dal favore divino e dalla sua luce. La metafora luminosa torna quindi a costituire la cifra simbolica dell'aura divina che deve accompagnare l'atto poetico, come ai vv. 9-11 del sonetto precedente. Gli effetti della luce divina vengono quindi a configurarsi come rischiaramento delle tenebre delle «notti» di un'opera «sepolta», e dunque come spinta al riaffioramento di questa al «bel giorno», metafora che racchiude la duplice declinazione della perspicuità e dell'esemplarità («chiara e degna»).

4 Se a quant'è a noi di ben, la Causa eterna
 (nobilissimo spirto) anco il favore
 non aggiugnesse, e il Sol del suo splendore
 non desse al bel, che in ombra atra s'interna,

8 qual infusa virtù, qual gloria esterna
 sarebb'esempio del superno onore
 all'uom mentre che vive, entro e di fuore,
 per far sua voglia a Dio poi sempiterna?

11 Nulla già mai, per ch'io v'ergo e consacro,
 come a Sol di virtù, l'ingegno e l'opra
 fra tante notti già stata sepolta;

14 perché del vostro lume al simulacro,
 chiara e degna a bel giorno anco si scopra,
 e sia da l'aspre man del Tempo tolta.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima ricca tra i vv. 1, 4, 5, 8; rima derivativa tra i vv. 1 e 8; rima inclusiva tra i vv. 10 e 13.

3 il: 'l 6 sarebb'esempio: sarebbe esempio

10 come: com'

11 sepolta: sepulta

1-4. *Se ... s'interna*: 'Se la Causa eterna [Dio], spirito nobilissimo, non aggiungesse al bene che è in noi anche la sua benedizione e se non desse al bello [che è in noi] il sole del suo splendore che penetra nell'ombra oscura [...]'. L'ipotesi iniziale introduce l'idea della necessità della grazia e della luce divina a quanto già, nell'uomo, è bello e bene, come viene ulteriormente precisato nella quartina successiva. Il «favore» divino è spesso menzionato nei DS, dove è in genere associato alla grazia: «con ciò sia che l'opere nostre non siano di merito alcuno senza il divino favore» (*Opere*: 695); «[...] tu puoi, ad esempio delle bell'anime che veduto hai, con l'ali del timore e dell'amore ch'io t'ho impresse, per te stessa con il favore della grazia divina volar sopra l'eccelso monte della divina contemplazione?» (ivi: 720). Per l'espressione «s'interna» cfr. XII 7 e *commento*. L'«ombra atra» rappresenta qui, come di frequente, una metafora dello stato terreno e dunque della materialità e del peccato (cfr. XIII 2 e XXIX 5).

5-8. *qual ... sempiterna?*: 'quale virtù infusa e quale gloria esteriore sarebbero esempio dell'onore supremo [del Paradiso] per l'uomo che durante la sua vita interiore ed esteriore tende a consacrare eternamente i suoi desideri a Dio?'. Il concetto di «virtù infusa», intesa come proveniente direttamente da Dio, e contrapposta alla scienza, trova spazio anche nei DS: «La virtù è infusa in noi da Dio, e la scienza per lo studio s'acquista; et anco perché il fine della virtù è la gloria di Dio, e non la scienza; e perché l'oggetto della virtù è il bene, e quello della scienza è il vero» (*Opere*: 691). Tenendo conto che nella stessa opera dottrinale si specificano come 'infuse' le sole virtù teologali (essendo quelle cardinali acquisibili dall'uomo mediante lo studio e la scienza), anche l'espressione «entro e di fuore» acquisterebbe in questi versi ulteriore pregnanza, in quanto richiamerebbe l'idea di una vita 'esteriore', in cui l'uomo mobilita le sue virtù cardinali, e di una interiore, in cui invece sono attive quelle teologali (DS: «E questo è quanto alle virtù cardinali, che brevemente io t'ho voluto mostrare. Seguono poi, dopo queste, le tre virtù teologiche, molto più eccellenti e da lor differenti; con ciò sia che le cardinali per studio e scienza s'acquistano, e le teologiche sono infuse da Dio; le cardinali alle cose esteriori circa il prossimo intendono, e queste alle interiori, verso l'oggetto e fine loro, Iddio, risguardano», *Opere*: 694). Alla luce del riferimento letterario che conclude il sonetto, il concetto di virtù infusa può inoltre porsi in collegamento con l'ispirazione poetica, così come in J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XXXV 1-2: «Or avess'io tutta al mio petto infusa / la virtù ch'Elicona inspirar sòle» e L. Tansillo, *st. Giovane bella, a le cui sacre chiome* v 1-2: «Da la vicinità del vostro stile / fu la virtù ne la mia mente infusa». Per «sua voglia a Dio» (v. 8) cfr. inoltre V. Colonna, *RS* LXII 12-14: «Quando lo spirito vive a Dio congiunto / con umil voglia al Suo voler unita / l'aperta guerra gli è secreta pace».

9-11. *Nulla ... sepolta*: 'Nessuna mai, perciò io innalzo e consacro a voi, come a un Sole di virtù, il mio ingegno e la mia opera, la quale è già rimasta sepolta per molte notti'. Per il rapporto tra questa terzina e la successiva con la simbologia giorno-notte cfr. *introduzione*. Molte, nel canzoniere, le espressioni analoghe o identiche a «ergo e consacro», con riferimento al dono simbolico dell'opera poetica o dell'ingegno, come qui è espresso ai vv. 9-10 (cfr. A IV 1: «A voi consacro il mio debole ingegno»; A CII 9-11: «Però a voi sol, con debita fatica / l'alte lodi, di voi degne, raccolte / rendo e consacro la mia mente amica»; IV 9 e VIII 7). La «virtù infusa» (v. 5) trova quindi la sua scaturigine proprio nel «Sol di virtù» al quale viene consacrata l'opera poetica.

12-14. *perché ... tolta*: 'affinché, di fronte al simulacro della vostra luce, essa si scopra chiara e degna al bel giorno e sia sottratta alle aspre insidie del tempo'. «Simulacro» (per l'aspetto linguistico cfr. IV 12 e *commento*), collocato con anastrofe a fine verso, indica, neo-

platonicamente, un riflesso imperfetto e provvisorio della forma vera (GDLI). Nella stessa ottica, il sole citato al v. 10 è visto come simulacro dell'intelletto divino (cfr. L. Ebreo, *Dialoghi d'amore* III: «Il sole è simulacro de l'intelletto divino, dal quale ogni intelletto dipende»). Il dittico «chiara e degna» esprime l'affiorare dell'opera alla luce divina e richiama la chiusura del sonetto precedente (LXXVII 14), al quale questo è connesso in linea generale per il riferimento all'illuminazione che l'atto poetico riceve dall'*ascensus* a Dio.

Dopo l'interruzione originata dai due testi precedenti, si riapre il filone encomiastico con un sonetto che già nell'edizione B era inserito in un contesto analogo, il quale include il LXXII (LXVII nell'edizione B), dedicato probabilmente al Varchi (cfr. *introduzione*), l'LXXXIII (LXIII nell'edizione B), dedicato al Chiariti, e l'LXXXIV (LXX nell'edizione B) dedicato all'Altogradi. Dedicatario pare con ogni probabilità Ludovico Dolce, nome che ben si inserisce nel contesto di dedicatari maschili e che altre da altre testimonianze risulta collegato alla poetessa. Abbiamo, infatti, un sonetto di dedica dell'autrice già a margine della prima edizione del canzoniere (1555, CVI dell'edizione Rabitti, intitolato 'A M. Lodovico Dolce, Chiara Matraini', *Deh, perché non ebb'io ne' miei prim'anni*), ma anche un preciso rapporto di collaborazione editoriale, se si considera che Dolce curò l'inserimento dell'intero primo canzoniere matrainiano nelle *Rime di diversi signori napoletani* stampate a Venezia per i torchi di Giolito, nel 1556, l'anno successivo a quello della pubblicazione lucchese del testo (Matraini 1556a, cfr. A¹ della *Descrizione dei testimoni*). Anche all'interno di quest'ultima raccolta compare il sonetto di dedica al Dolce, il quale non mancava, nella lettera introduttiva al testo, indirizzata a Matteo Montenero, di giustificare indirettamente la presenza della poetessa in un'edizione di poeti napoletani, nonché il fatto che molte delle rime presenti nell'antologia fossero già state stampate («olle volute donare al mondo, non serbandò, né avendo potuto serbare in esse ordine alcuno, per essermi state mandate, in più volte, in diversi tempi et essendone parte già stampate, il che per avventura non importa molto»), *Rime* 1556a: c. 2v). L'elogio del destinatario è giocato in questo sonetto su un insistito gioco di *adnominatio*, paronomasie e sinonimie ruotanti intorno alla categoria della 'dolcezza', indicante tanto il nome quanto le qualità del canto poetico del soggetto lodato. Raffigurato nel contesto classico del Parnaso (come indica la menzione di Apollo e di uno dei suoi attributi, la lira), il Dolce diviene quindi a sua volta un ispiratore lirico: il suo essere una 'fonte', in tal senso, trova, analogamente a quanto accade nel sonetto di dedica al Varchi (cfr. LXXII 5-8, *commento e introduzione*), una raffigurazione metaforica nel fiume (vv. 9-11). L'accento essenziale posto sul canto poetico, e in particolare l'idea di un'ispirazione intesa come riaffioramento alla luce del «desio» interiore espresso nella terzina finale, allinea il sonetto ai due precedenti.

- 4 Dolce, ch'e tuoi pensier sì dolcemente
 discopri al suon della tua dolce lira,
 mentre ch'Apollo di sua grazia spira
 nella tua chiara e sempiterna mente,
- 8 se mai non fian quelle dolci aure spente
 della tua gloria, e 'l grato odor che spira
 de le grand'opre tue che 'l mondo ammira,
 ma sempre un Sol ti mostri almo e lucente,
- fammi gustar di quel soave tanto

11 fiume dell'acque tue chiare e profonde,
che spargon di te sempre eterni onori;

14 donami di tue note un dolce canto,
sì che l'alto desio ch'in me s'asconde,
dimostri al Sol de' tuoi chiari splendori.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 1 e 4; rima identica ai vv. 3 e 6.

7 grand': grandi

12 note: noti

14 dimostri: si mostri

1-4. *Dolce ... mente*: la prerogativa del canto poetico è fin dai primi versi associata al destinatario, la cui centralità è marcata dal fitto ricorso al possessivo, che ricorre ben tre volte soltanto nella prima quartina. A legare il nome del destinatario alla sua vocazione poetica è sicuramente il gioco paronomastico *Dolce:dolcemente* (v. 1) e l'ulteriore ripetizione dell'aggettivo al v. 2. Ad Apollo, la cui invocazione segue un *topos* diffuso (cfr. almeno J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* I 1-2: «Se quel soave stil che da' prim'anni / infuse Apollo a le mie rime nove» ma anche l'attacco di B. Varchi, *Rime* II, XLVI 1-4: «Fortunio, a cui dal quarto cielo spira / Quanto ha di raro il biondo Apollo e cui / La sacra, oltre la greca e toska lira, / Più deve assai, che non suol fare altrui», laddove ricorre la rima *lira:spira*), viene qui congiunta la prerogativa della grazia (analoghe associazioni in Boccaccio, *Filostrato* IX VIII 6-8: «Or va', ch'io priego Apollo che ti presti / tanto di grazia ch'ascoltata sii, / e con risposta lieta a me t'invii» e T. Tasso, *Rime eternee* XLI 83-84: «Ché forse Apollo in me le gratie sue / Verserà [...]»), la quale in altri testi è a sua volta connessa allo 'spirare'. Il verbo, di frequente associato all'alito divino (A IX 65: «foco gentil, dov'ogni grazia spira»; VII 8: «là 've sol vita e grazia eterna spira») e all'ispirazione poetica, occupa qui un posto centrale per via dell'enfasi conferitagli dalla sua replica in una rima identica (vv. 3; 6). La parola-rima del v. 4 ancora il riferimento alla mente «chiara», ovvero eccelsa, e perfino, con un'allusione sacra, «sempiterna», all'avverbio «dolcemente» (in rima inclusiva), riferito al modo in cui il destinatario conferisce forma poetica ai suoi «pensieri» (v. 1).

5-8. *se mai ... lucente*: la costruzione *ad sensum* della quartina è analoga a quella del sonetto LXXV (5-8, cfr. *commento*); nel caso specifico si tratta di una presupposizione, una previsione proiettata verso il futuro («se quelle dolci aure della tua gloria e il piacevole odore che spira dalle tue grandi opere che il mondo ammira non si esauriranno, ma [al contrario] ti mostrerai sempre come un sole fecondo e luminoso [...]»). Il «grato», ovvero 'piacevole', odore (v. 6) rappresenta la traccia sensibile di quella grazia (v. 3) che Apollo infonde e che a sua volta il poeta emana (la rima identica «spira» ai vv. 3 e 6 viene a legare con un'epifora i due concetti) mediante un meccanismo di disvelamento insito nel 'discoprirsi' dei «pensieri» nascosti nella mente (vv. 1-2).

9-11. *fammi ... onori*: non molto perspicua nel dettato, in quanto densa sinchisi («fammi gustare un po' delle acque chiare e profonde di quel fiume soave, le quali diffondono continuamente i tuoi onori eterni»), la terzina replica la funzione «espansiva» del canto poetico, questa volta metaforizzata dal diffondersi delle acque di un fiume. Questo aspetto, congiunto

alla prospettiva fecondante del sole «almo» (v. 8), richiama un'idea discussa nei DS, laddove la poetessa, nelle vesti di Teofila, elenca i dettagli del giardino delle sue «interne dilettaioni», in cui trova posto anche un fiume (cfr. *commento* a LXXII 5-8): «*Filo*. E sopra a che terra avete voi fatto nascere questo vostro giardino? *Teo*. Sopra la terra dei libri, seminata di molte varie e generose scritture, e produttiva di nobilissime virtù e sapienza. La qual terra non come l'altre si rompe con la zappa di ferro o con l'aratro ma, come cosa più degna, si muove e si rivolta con l'acutezza e fatica dell'intelletto. *Filo*. Con qual acqua poi l'adacquate? *Teo*. Quando con l'acqua della fonte di Parnaso, quando con l'acqua del fiume della eloquenza (se pur avvien talora che io ne possa avere), onde rinascono poi elettissime piante che producono eccellentissimi e odorati frutti di vera sapienza» (*Opere*: 667-668). Il passo include quindi tanto il riferimento al fiume, quanto quello alla fonte del Parnaso, cui è accostabile un passo del sonetto dedicato al Varchi (LXXVII 5-8). La prospettiva del 'nutrimento' simbolico è riscontrabile in altri passi, dove è introdotta dalla stessa forma esortativa iniziale del v. 9 (cfr. XIV 61-62: «Fammi i be' lumi suoi ne l'alma intensi / gran frutto eccelso trar d'umil radice»; LXI 10-11: «fammi almen degna entrar sotto la mensa / della tua grande ed ammirabil cena», in quest'ultimo caso con riferimento all'eucarestia). Costruzioni analoghe al v. 11, o con identica chiusa, sono in XVII 14, XXXV 11 (laddove si ha analoga rima con *splendori*), XLIII 10 e LXXIII 14.

12. *note*: per la variante precedente, segnalata come esito di plurale popolareggiante, cfr. LXVIII 14 e *commento*.

12-14. *donami ... splendori*: 'donami un dolce canto delle tue note, affinché io renda manifesto al sole dei tuoi chiari splendori il desiderio alto che si nasconde dentro di me'. Il poeta, che, ispirato dal Dio, dà forma poetica e traduce in canto (v. 12) i propri «pensieri», è quindi chiamato a ispirare a un secondo grado la poetessa, la quale appunto mira a far sì che grazie a tale 'dono' sia possibile dare forma al desiderio 'alto' nascosto nella sua interiorità. Il verbo «dimostri» (v. 14), sta per 'scopra, manifesti, palesi', appunto, al pari del «discopri» riferito al destinatario al v. 2. Il testo quindi si chiude circolarmente, dal momento che l'ispirazione poetica del destinatario viene allineata a quella della poetessa (significativamente, forse, va letta la variante attuale rispetto al precedente «si mostri», riferito al pensiero, per cui cfr. *apparato*, la quale sposta l'accento da un'entità 'altra', nel caso specifico il «desio», all'io poetico, secondo un processo usuale in quest'ultimo canzoniere, cfr. LXXXI 12-14, *commento* e rimandi ivi). Per il v. 14 cfr. XXXV 14.

Il sonetto, ancora incentrato sul canto poetico (cfr. LXXVI-LXXIX), si sofferma su una riflessione che pone al centro un passato lontano e mitizzato, in cui la presenza dell'amato generava, sulle rive del Serchio, un'atmosfera bucolica e serena, contornata dai cori delle ninfe che intessevano ghirlande di fiori. Il testo costituisce quindi un *analogon* negativo del XXXIV, con il quale condivide l'ambientazione. Qui, infatti, la morte ha posto fine al canto dell'amato, di cui sono metafora le foglie sparse del lauro, privo ormai di una sua forza vitale, ma anche le voci fioche degli stessi cori («mestissime note, in prosa e in rima», v. 14). Raffinato è quindi il gioco di allusioni che riconduce l'essere in vita dell'amato allo spirare di quell'«aura celeste» (memore forse del precedente di V. Colonna, *RA* XXXV 1-8: «Mentre l'aura amorosa e 'l mio bel lume / fean vago il giorno e l'aer chiaro e puro / con largo volo pel camin sicuro / mossi già l'onorate altere piume. / La luce sparve, e 'l placido costume / mutò il caso infelice, acerbo e duro, / ché 'l sentiero intricato e 'l Cielo oscuro / dimostra ascoso il mio celeste nume»), la quale, se prima ne spargeva i profumi, ora, invece, «del ciel degna», è risalita alla sua sede prima.

- | | |
|----|---|
| 4 | Mentre l'aura celeste i grati odori
spargea del suo bel lauro eletto, intorno
alle rive del Serchio, e 'l mondo adorno
rendea di sue bellezze alme e d'onori |
| 8 | i chiari spirti e delle Ninfe i cori
(facendo all'ombra sua lieto soggiorno)
cantavan sue virtù di giorno in giorno,
e ghirlande tessean d'eterni fiori. |
| 11 | Ma poi che, del Ciel degna, il suo bel lauro
lasciò qui con le frondi a terra sparte,
tornando lieve a l'alta Cagion prima, |
| 14 | privi di così degno, almo, tesoro,
altro di lor non s'ode in ogni parte
che mestissime note, in prosa e in rima. |

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rime inclusive ai vv. 6, 7; 10, 13; 11, 14.

2 del: dal 14 note: noti e in: e 'n

1-4. *Mentre ... onori*: a partire dalla metafora portante del lauro, raffigurante il canto poetico, si dipanano quelle dell'aura celeste, ovvero del suo diffondersi, e dei suoi odori, collegati alla percezione dei sensi. Il collegamento dell'aura celeste al lauro trova delle matrici

petrarchesche in *RVF* CIX 9-11: «L'aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le parole accorte / per far dolce sereno ovunque spira» e *RVF* CXCVII 1-2: «L'aura celeste che 'n quel verde lauro / spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo». Il sintagma «grati odori» (v. 1) ricorre, al singolare, anche nel sonetto prededente, cfr. LXXIX 6 (cfr. *commento*). I vv. 1-2 e 3-4 sono resi paralleli dagli *enjambement* con *rejet* del verbo al passato remoto e con l'anticipazione (ai vv. 1 e 3) degli effetti del canto.

5-8. *i ... fiori*: i «chiari spirti» sono quelli dei boschi, affiancati alle ninfe anche in J. Sannazaro, *Arcadia* X, *Selvaggio et Frontino* 98-100: «o gloriosi spirti degli boschi; / o Eco, o antri foschi, o chiare linfe, / o faretrate Ninfe, o agresti Pani». Per il riferimento alle ghirlande cfr. ancora J. Sannazaro, *Arcadia* X: «né era Ninfa alcuna né Fauno in quelle selve, che di attrecciare ghirlande non si affatigasse, per ornarli di freschi fiori i giovenili capelli» e, ancora, IX, *Ofelia, Elenco, Montano* 73-74: «Fresche ghirlande di novelli fiori / i vostri altari, o sacre Ninfe, avranno». Per la rima *soggiorno:giorno* (vv. 6-7) cfr. VI 5-8.

8. *eterni fiori*: l'aggettivo conferisce una connotazione spirituale al tema bucolico, in linea con quell'«aura celeste» che apre il sonetto. Così in B. Tasso, *Salmi, Canzone all'anima*, 43-44: «E tutto acceso d'amoroso affetto / Colt'ho d'eterni fiori un pieno lembo».

9-14. *Ma ... rima*: 'ma dopo che, degna di raggiungere il Paradiso, [l'aura celeste] abbandonò il suo lauro con le foglie sparse a terra, tornando, leggera, alla sua sede prima [Dio], di essi [spiriti e ninfe], privati di un tesoro così degno e nobile, non si odono che note mestissime ovunque, in rima e in prosa'. L'aggettivo 'degno' apre entrambe le terzine e si collega alla levità («tornando lieve», v. 11), idea che rimanda alla purezza dell'aura, definita fin dall'*incipit* «celeste», appunto.

10. *frondi ... sparte*: cfr. *RVF* CCCXXIII 56: «ché, mirando le frondi a terra sparse». Come in Petrarca, l'immagine contrappone natura e morte (Bettarini 1998: 122). Cfr. anche *Inf.* XIII 141.

12. *tesauro*: la forma dittongata, arcaizzante, assente in Petrarca, così come in Dante, ricorre invece con una certa frequenza nelle *Laudi* di Jacopone da Todi (III 99: «e lo tesoro de la Largitate»; VIII 29-36: «“O Bontà nobelissima, nostro tesoro e via [...]” / “O Bontà nobelissima, nostro tesoro e canto [...]”») e nella poesia quattrocentesca (cfr. Poliziano, *Stanze* I CV 3: «portarne il dolce suo ricco tesoro»; II XXXIII, 6: «vedeasi tolto il suo dolce tesoro» e N. da Correggio, *Rime* CCXLVII 9: «Ma l'è ragion che sempre un gran tesoro», CCCLXI 1: «Stagione aprica, natural tesoro»). Nel testo matrainiano la forma non dittongata, seppur presente (IX 12), rimane minoritaria rispetto a quella dittongata, la quale ricorre fin dalla prima edizione delle rime (A XXIX 13: «di voi cerca trovar quel bel tesoro»).

11. *mestissime note*: cfr. J. Sannazaro, *Arcadia* XI *Ergasto solo* 70-72: «Or perché, lasso, al suon del curvo legno / temprar non lice a me sì meste note / ch'impetri grazia del mio caro pegno?». Il superlativo, assente nel canzoniere di Petrarca, che ne fa uso per la prosa latina (cfr., tra i vari casi, *Secretum* I), ricorre in L. Ariosto, *OF* XII v 2: «per forza una mestissima donzella» e V. Gambara, *Rime* XIII 8: «in mestissimo umor l'alma si stilla».

13-14. *altro ... note*: cfr. G. Giraldis Cinzio, *Orbecche, La tragedia a chi legge*, 113-114: «Empion le carte lor se scrivon pianto, / [...] altro da lor non s'ode» e F. Beccuti, *Rime* III, CLXXXVIII XII 6-8: «e 'l popol tutto ne riman funesto / e dentro de la terra in ogni canto / per molti di non s'ode altro che pianto».

14. *in prosa e in rima*: cfr. P. Bembo, *Stanze* XXXVI 2: «da quelle antiche poste in prosa e 'n rima» e le occorrenze analoghe, seppur meno letterali, in Petrarca (*RVF* CLXXXII 11: «né 'n penser cape, non che 'n versi o 'n rima»; *Tr. Mortis* I 143-144: «ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia / ardito di parlarne in versi o 'n rima»). Per la forma «noti» precedente (cfr. *apparato*) si vedano LXXIX 12 e LXVIII 14 (e *commento*).

Il sonetto è uscito a stampa fin dall'edizione A, al numero LXXI, in posizione centrale e in un contesto di dedica e commemorazione a personaggi femminili non specificati (A LXV, *Alma donna real, pompa e ricchezza*; A LXVII, *Donna gentil ch'e be' pensier tenete*, confluito in C LXVII, e A LXVIII, *Quelle virtuti, donna, alte, immortali*) a sua volta facente parte del ciclo delle rime di occasione (A LXII-A LXXIX). La ripresa del testo a quest'altezza della raccolta, ovvero nella parte finale, in cui tuttavia compaiono sonetti di dedica, rende ambigua la natura del testo. Molti dei *topoi* sono infatti quelli della lode alla Vergine: si pensi ai «raggi santi» tra i quali la destinataria viene raffigurata nell'*incipit* del sonetto ma anche all'accento alla sua 'salita' al «soblime regno», circconfusa di gloria, ai vv. 10-11, tutti elementi raffrontabili con quando è affermato della Vergine nel BD («O bellissima e graziosissima Vergine, sposa del gran Monarca e Re dell'universo, ornata singolarmente di tutte le terrene e celesti grazie sopra tutte le creature divine et immortali, vestita della luce del divino immenso Sole e coronata di fulgentissimi raggi d'eterna gloria», *Opere*: 558). Tuttavia, considerando che per donne certamente 'umane' in A si era ricorso a *topoi* analoghi o facenti leva essenzialmente sull'esemplarità morale (cfr. ad esempio A LXVII 8 poi C LXVII 8: «per cui norma celeste al mondo sete»; A LXVIII 1-4: «Quelle virtuti, donna, alte, immortali, / che divina Natura in voi raccolse, / allor che Dio mirabilmente volse / esempio farvi a tutti altri mortali»), è possibile pensare che tale dedica sia stata ideata per una persona che si era distinta particolarmente quanto a esemplarità o addirittura per una santa, supposizione che troverebbe un conforto nell'analogo appellativo che Vittoria Colonna dedica a Santa Caterina (*RS CXXII* 1-2: «Ne l'alta eterna rota il pie' fermasti, / donna immortal [...])). Va rimarcata inoltre l'affinità con il sonetto precedente, contiguo a questo fin dall'edizione B, che il processo variantistico tende a legare ulteriormente in quest'ultima edizione (cfr. *commento* al v. 3). Il tributo in versi alla Vergine, inoltre, trova un posto a sé nei vari componimenti posti in chiusura della *lettera* 18, i cui toni risultano nettamente più elevati e solenni rispetto a quelli usati in questo sonetto.

4 Donna immortal, ne' cui be' raggi santi
s'accendono i più rari, alti intelletti
ed i più degni ed onorati affetti
ch'aver possin fra noi, qui, saggi amanti,

8 nuove Muse celesti e nuovi canti,
formati da grandissimi concetti,
bisognano a lodar vostr'alti effetti,
ch'a tanta impresa i miei non son bastanti;

11 ch'io bassa sono, e voi di gloria altera
sete salita a sì soblime segno,
che raro occhio mortale altrui vi giunge.

Bastivi il cor sempre, mattina e sera,
umil a voi inchinato, ancor che lunge
sii da' vostr'occhi, aver per saldo pegno.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CED. Rima ricca tra i vv. 3 e 7.

1 be': bei <i>B</i>	2 s'accendono: s'accendano <i>B</i>	alti: bei <i>B</i>	3: e' più be' cuor
che ne gli umani petti <i>A</i>	ed i più degni: de' più gentili <i>B</i>	4 ch'aver [...] saggi: sian de'	
più saggi e più fedeli <i>A</i>	5 Muse: Muse <e> <i>A</i>	10 sublime: felice <i>A</i>	
13 umil: umile <i>B</i>	14 sii: sia <i>AB</i>		

1. *Donna ... santi*: per l'invocazione cfr. *Purg.* XXVIII 43-44: «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore / ti scaldi [...]»; «raggi santi» è sintagma frequente nel primo canzoniere (A LI 5: «e da' be' raggi santi ond'io respiro»; A LXVIII 9: «Tal ch'or, volando innanzi a' raggi santi»). Per la struttura, e parte del verso, cfr. G. Muzio in Tullia D'Aragona, *Rime* XXVIII 1: «Donna, l'onor de' i cui be' raggi ardenti». L'associazione dell'immagine della Vergine ai raggi è veicolata dalla tradizione iconografica, così come si realizza in *RVF* CCCLXVI 1-3: «Vergine bella, che di sol vestita / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sì, che 'n te Sua luce ascose», e nella stessa raffigurazione si ritrova in BD (cfr. *introduzione*).

2-3. *s'accendono ... affetti*: si veda, anche per la rima, G. A. Dell'Anguillara, *Metamorfosi d'Ovidio* VIII CCLXXVIII 3-5: «E cento de i più rari alti intelletti, / Ch'in capo mai d'allor portar corona; / Non potrei dire i dolorosi affetti», e, per «degni affetti», ovvero «sentimenti nobili, degni di lode», *GL* VIII VI 7-8: «del vecchio genitor, sì degno affetto / intepidir nel generoso petto». Quanto al v. 3 (cfr. *apparato*), si può notare che la variante rispetto al primo canzoniere conduce verso una maggiore astrazione, a scapito del precedente riferimento, più diretto e «carnale», ai «cuori» e ai «petti» degli amanti, passando per la variante «gentil», del secondo canzoniere, ancora connotata in senso stilnovistico e amoroso, alla quale viene qui definitivamente preferito l'aggettivo «degno» che ricorre due volte, forse non casualmente, anche nel sonetto precedente (cui il presente era già legato nell'edizione B).

4. *possin*: per la forma verbale cfr. XV 14 e *commento* ivi.

4. *saggi amanti*: cfr. *RVF* CCXLV 3: «bel dono, et d'un amante antiquo et saggio». La categoria qui raffigurata è quella dei poeti d'amore, così come anche Stefano Guazzo specifica nei suoi dialoghi (*Della civil conversazione* I: «Né voglio anco lasciar adietro l'esempio de' saggi amanti, i quali e in voce e in iscritto chiamano l'amata or patrona, or cuore della vita loro, or anima, or speranza, o con altri nomi lusinghevoli, e la mandano in paradiso dandole titolo di dea, e nominando le sue bellezze angeliche e divine, i denti perle, le labra coralli, le mani avorio»). La «donna immortal» (v. 1) chiama quindi a sé, per una sorta di elezione, le menti più eccelse, ovvero gli intelletti «rari e alti» ma anche gli affetti più «degni e onorati». La forza carismatica di cui la destinataria della lode è portatrice è marcata dai deittici che in un certo senso oppongono la dimensione terrestre degli amanti a quella celeste («ne' cui be' raggi santi» vs «fra noi, qui», v. 4), alla quale essi tuttavia tendono.

5-8. *nuove ... bastanti*: la quartina esprime la tōpica *diminutio* del canto dell'io poetico, visto come inadeguato a un oggetto tanto alto per i cui «effetti» è necessario ricorrere a un canto nuovo, magniloquente, mai sperimentato, per cui vengono invocate nuove muse, cele-

sti, appunto. Per i vv. 5-7, cfr. G. Boccaccio, *Teseida* I III 6-7: «e sostenete e la mano e la voce / di me che 'ntendo i vostri effetti dire» (nonché, per il sintagma «vostri effetti», con valore di 'funzioni', *Par.* VIII 123) e M. Bandello, *Rime* CLXXXII 23-25: «E pur mi sforzo di vostr'alti effetti, / mirabili e divini, / quel poco dirne di ch'io son capace».

8. *ch'a ... bastanti*: cfr. B. Varchi, *Rime* II, CLXXXII 13-14: «A me, che di lodar non son bastante / Vostra alta impresa, non che farla mia?».

9. *ch'io ... altera*: per lo stesso ritmo oppositivo, di veda S. Aquilano, *sonetto* XXXI 9: «E voi alta, io sì basso, ove io mi abranco?».

9-10. *e ... segno*: cfr. B. Tasso, *Rime* IV, XLVI 15-16: «Che per un Ciel di gloria altera vola / Già fatta de la morte vincitrice»; si noti il dinamismo generato dall'allitterazione della sibilante al v. 10 «sete salita a sì sublime segno», che evidenzia la risalita dell'anima al cielo.

10. *soblime segno*: cfr. *Par.* IV 37-39: «Qui si mostraro, non perché sortita / sia questa spera lor, ma per far segno / de la spiritūal c'ha men salita». La forma (per cui cfr. IV 12 e *commento* ivi) ricorre anche in A CVI 5 («Che, quant'or voi fra' più sublimi scanni») e XIV 76 («e leva in alto a più sublime sguardo») e in questo sonetto l'aggettivo è stato appositamente aggiunto (cfr. *apparato*). Il sintagma è frequente, ma con la non toscaneggiante forma 'sublime', in B. Tasso, *Rime* III, LXVII 540-541: «Ma che poss'io? a sì sublime segno / L'umile mio saver non m'alza e tira» e T. Tasso, *Rime* MCDLXIV 5-6: «Ma più d'appresso or più sublime segno / e la gloria vegg'io d'imprese e d'armi» e MCXXII 1-4: «Vincenzo, mentre vita in terra avesti / da' più laudati, al più sublime segno / d'alta gloria i pensieri e 'l chiaro ingegno / e l'opre e le parole e 'l cor volgesti».

11. *raro*: 'raramente'. Per l'intero verso cfr. *RVF* CXXVII 50-51: «sempre si mostra quel che mai non vide / occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio» e, per il sintagma «occhio mortale», *Par.* XXXI 74.

12-14. *Bastivi ... pegno*: lo stesso imperativo con promome clitico, in chiusura di componimento, si ritrova nel proemio di N. Da Correggio, *Rime* I 14: «bastivi dir ch'io non son quel che fui».

12. *mattina e sera*: il sintagma, qui calato in un contesto celebrativo (cfr. Muzio Giustinopolitano in T. D'aragona, *Rime* I, *Mopso*: «Ama il tuo Mopso, il quale lode immortali / va cantando di te mattina e sera»), è perlopiù in uso nella tradizione popolare, satirica o burlesca, per cui cfr. almeno L. De' Medici, *Canzoni a ballo* XXIV 21-24: «La sì dolse co' parenti, / ma doluto prima gli era / co' vicin': fe' gran lamenti / e dicea mattina e sera: / [...]», L. Ariosto, *Satire* V 133-134: «E se mattina e sera ondeggiando erra / con cavalli a vettura la Giannicca» e B. Giambullari, *Rime varie* XXXII, *La canzona del signor della cavallina*, 11-12: «dove canton gli uccelletti / notte e dì, sera e mattina».

12-14. *Bastivi ... pegno*: 'vi basti avere come pegno saldo il mio cuore inchinato umilmente a voi, da mattina a sera, sebbene sia lontana dai vostri occhi'. Il riferimento agli occhi lontani richiama quindi il contesto *post mortem* e si associa a un fare commemorativo che ricorda da vicino un atto di preghiera. Per l'immagine del 'cuore inchinato' (per cui cfr. l'espressione analoga, con riferimento alle rime, in XIV 13), si veda B. Varchi, *Rime* I, XCVII 9-11: «Deh! non schivate al men, ch'umile e pio / A voi, quanto più so, divoto inchini / Lo cor, che, come può, v'onora e cole» e T. D'Aragona, *Rime* IV 12-14: «non guardate Signor, quanto lo stile / vi toglie (ohimè) ma quel che darvi brama / il cor, ch'a vostra altezza inchina umile». La variante «sii» del verbo (cfr. *apparato*), per la cui forma verbale si rimanda a XV 14 (e *commento*), sembra voler porre l'accento sull'io poetante più che sul cuore, come nelle versioni precedenti, in linea con un processo variantistico che investe in più punti quest'ultimo canzoniere (cfr. XIV 17-24, LXIX 3, LXXIX 12-14 e *commento* ivi).

Un dettato denso di alterazioni sintattiche viene a strutturare la materia ‘alta’ del sonetto, il quale risulta incentrato sulla Provvidenza ma anche sull’imperscrutabilità del volere divino, e, nella conclusione, sulla necessità di seguire Dio come ‘fine’ ultimo (lemma che ricorre significativamente due volte nel testo, ai vv. 7 e 11). Ancora una volta si ritrova un frammezzo religioso all’interno di un contesto che accoglie, alternatamente, anche rime d’occasione (lo sono, infatti, le due successive, LXXXIII e LXXXIV, oltre ad alcune precedenti, ovvero LXVII, LXVIII, LXXII, LXXIII, LXXV, LXXIX e LXXXI). L’ammaestramento dottrinale e morale sembra essere indirizzato all’intero pubblico dei destinatari, al quale si congiunge anche la voce poetica, in un ‘noi’ collettivo che vuole indicare l’intera umanità. I temi teologici trattati influenzano anche il ritmo del testo, il quale è scandito, nella sua perentoria solennità, dalle dittologie che chiudono molti dei versi (1, 4, 8, 11 e 14). Il componimento, che in parte si ricollega a una delle lettere di apertura del canzoniere, ovvero quella a Theofilo Caldarini, incentrata sul rapporto tra la Provvidenza e il libero arbitrio (cfr. la *lettera* 8, ma si veda anche la *lettera* 16, in cui è presente un analogo riferimento al ‘segreto’ della mente divina), fonde temi e motivi propri del *De consolatione philosophiae* boeziano volgarizzato dal Varchi a una fitta rete di modelli letterari e filosofici. In particolare, nel punto cruciale, riferito alla mente divina, per il quale Boezio era ricorso a una fonte pagana, nella fattispecie omerica (*Il.* XII 176, citato in Boezio, *Consol. Phil.* IV vi 54-55: «ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὥς πάντ’ ἀγορεύειν. Neque enim fas est homini cunctas divinae operae machinas vel ingenio comprehendere vel explicare sermone», ‘Ma è difficile per me raccontar queste cose, come se fossi un dio. E infatti non è lecito ad un uomo comprendere con il suo intelletto o spiegare con le sue parole tutti i meccanismi dell’opera di Dio’, Boezio 2014: 297), la Matraini sposta l’accento sul concetto di Provvidenza cristiana, così come già, del resto, aveva fatto Varchi, che nel suo volgarizzamento dello stesso dialogo aveva riletto la citazione dell’autore (sulla questione si veda Mario, in *Opere*: 184). Il testo dell’accademico reca infatti: «come quella sentenza greca testimonia: “Dio conosce tutte le cose, prevede tutti i secoli e tutti gli governa”; perciò che non è lecito a l’uomo o comprendere collo ingegno o spiegare colle parole tutte le macchine della Fabbrica divina» (Boezio 1551: 143). Quando quindi la poetessa giungerà a trattare questo aspetto, in MS, sostituirà la fonte classica con quattro terzine del poemetto *In morte di Pier Leone* di Sannazaro (*Sonetti e canzoni* CI 106-117), riprese con alcuni errori («come dunque potrete voi le cose incomprensibili della divina mente et i suoi alti e segreti giudizi veramente comprendere? Laonde perciò saggiamente dal Sannazaro fu detto. “Quell’alta Provvidenza, che ’l ciel guida, / non vuol ch’umano ingegno intender possa / l’amirando segreto ove s’annida. / E non pur noi, che sian di carne e d’ossa, / ma gli angeli non hanno ancor tal grazia, / quantunque scarchi sian di carne e d’ossa. / Di contemplar ciascun s’allegra e sazia / nel sommo Sol; pur quelle leggi eterne / lasciando a parte, il ciel loda e ringrazia. / Tanto si sa lassù, quanto decerne / l’alto motor; colui che più ne volse / or geme e muggia nelle notti inferne”», *Opere*: 215). A fare da *fil rouge* in questa lunga catena testuale è proprio il riferimento all’*ingenium*, parola-chiave già propria della fonte boeziana e di fatto presente sia nel rifacimento del Varchi, sia nel poemetto sannazariano citato.

L'alta mente di Dio grande ed immensa,
 che di quant'ha creato il fin prevede,
 scorge dalla sua eterna e stabil sede
 4 ciò ch'a noi copre oscura nebbia e densa;

 né vuol che ingegno uman, che indarno pensa
 salir tant'alto col suo fragil piede,
 intenda 'l fine ov'il principio riede
 8 nel cerchio alto maggior, ch'apre e dispensa;

 ma che fisso al suo centro ov'ei s'annida,
 miri qua giù la sua bontà infinita
 11 ch'ogni cosa a buon fin volge e governa.

 Questa fie sol di noi fidata guida
 a seguir lieta e gloriosa vita
 14 in Ciel cara, beata, e sempiterna.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CDE. Rima inclusiva tra i vv. 5 e 8.

5 che ingegno: ch'ingegno	indarno: 'ndarno	8 cerchio alto maggior: gran
cerchio fatal	11 cosa a: cos'a	12 fie: fia
14 in Ciel cara: aver in Ciel		13 seguir lieta: farne saggia

1. *L'alta ... prevede*: al v. 1 la descrizione della mente divina (per l'espressione cfr. *commento* al v. 8) tende a un innalzamento di stile per via della ripetizione fonica che unisce i due emistichi («*mente [...] immensa*»). La struttura del dittico che chiude il verso conferisce un ritmo solenne a questo e a molti versi successivi (4, 8, 11, 14).

1-9. *L'alta ... guida*: per l'attacco, la ripresa letterale di «s'annida» (v. 9) e la rima *s'annida:guida*, cfr. il già citato J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* CI 106-108: «Quell'alma providenza, che 'l ciel guida, / non vòl che umano ingegno intender possa / l'ammirando secreto ove s'annida».

2. *che ... prevede*: l'espressione è con ogni probabilità frutto di una ripresa dal volgarizzamento varchiano della *Consolatione* boeziana in cui il verso omerico preso a modello dall'autore (*Il. XII* 176) è richiamato dal volgarizzatore che tuttavia ne rilegge il senso: «come quella sentenza greca testimonia: "Dio conosce tutte le cose, prevede tutti i secoli e tutti gli governa"; perciò che non è lecito a l'uomo o comprendere collo ingegno o spiegare colle parole tutte le macchine della Fabbrica divina» (Boezio 1551: 143). Come si può notare, quindi, anche i vv. 5-7 del sonetto rielaborano neoplatonicamente quanto era già parte del volgarizzamento del Varchi e una probabile conferma è la ripresa letterale di «ingegno» (v. 5), concetto chiave ripreso anche nelle MS, nel passo in cui la poetessa cita a testo il poemetto sannazariano *In morte di Pier Leone* (cfr. *introduzione*).

4. *ciò ... densa*: per la metafora della nebbia, indicante la materialità nonché la condizione di peccato ed errore che è connaturata alla condizione umana, cfr. XIII 1-4 e LVIII 7 (e *introduzione* ai testi); inoltre, per l'associazione con i concetti di 'tenebra' ed 'ombra', si veda LXV 14 e *commento*.

5. *indarno*: 'invano'.

5-6. *né ... piede*: cfr. *commento* al v. 2.

5-8 *né ... riede*: *né* vuole che l'ingegno umano, che invano crede di salire tanto in alto con il suo piede fragile, comprenda il fine a cui ritorna il principio nel cerchio più grande e alto che separa e distribuisce'. L'*enjambement* ai vv. 5-6 'spezza' idealmente l'atto conoscitivo umano, evidenziandone l'intrinseca difficoltà. Al v. 7 si individuano delle reminiscenze del volgarizzamento boeziano del Varchi, sicuramente posseduto dalla poetessa: «ricorditi tu qual sia il fine delle cose, e dove intenda tutto l'intendimento della natura?» (Boezio 1551: 30). La rima *piede:riede* è anche in *RVF CXXV* 53-56 e *RVF CCXLIII* 6-7.

7. *riede*: 'ritorna'.

8. *cerchio alto maggior*: indica il cielo Empireo, così come è espresso, similmente, nell'*incipit* di un sonetto dei DS, *Dall'alto cerchio dell'empireo Cielo* (*Opere*: 687). Con riferimento ai cieli, il termine 'cerchio' è già dantesco (*Convivio* II III 13: «Ed è da sapere che ciascuno cielo di sotto al cristallino ha due poli fermi quanto a sé; e lo nono li ha fermi e fissi e non mutabili secondo alcuno rispetto. E ciascuno, sì lo nono come li altri, hanno un cerchio che si può chiamare equatore del suo cielo proprio; [...] E questo cerchio ha più rattezza nel muovere che alcuna parte del suo cielo, in ciascuno cielo, come può vedere chi bene considera») ma cfr. anche *RVF LXX* 33-34: «Già s'i' trascorro il ciel di cerchio in cerchio, / nessun pianeta a pianger mi condanna». Più nello specifico, la mente divina citata al v. 1 sembra accordarsi con quanto espresso da Ficino, *El libro dell'amore* III iii «L'unico centro di tutte le cose è Dio. I quattro cerchi che d'intorno a Dio continuamente si rivolgono, sono la Mente, l'Anima, la Natura e la Materia. La Mente Angelica è cerchio stabile», in cui si fa menzione del concetto della fissità della mente angelica, che nel sonetto è chiaramente espresso al v. 9.

8. *ch'apre e dispensa*: il dittico ricorda «apre e comparte» di VII 9-11, parte di un analogo discorso astrologico-religioso. Il significato dei due verbi si presta a più interpretazioni: 'aprire', infatti, verbo dantesco (cfr. *commento* a VII 11), si può intendere sia nel suo senso più comune, ovvero 'separare' (GDLI) la materia informe, generando la vita (significato con cui è presente in VII 11), sia come l'atto di rischiarare (GDLI), ovvero riportare alla luce, quanto prima era nell'oscurità. Nel primo caso, l'accezione sarebbe focalizzata su Dio, inteso come principio assoluto e causa prima della creazione; nella seconda, l'atto del 'rischiarare' richiamerebbe, per opposizione, il v. 4, sottolineando il cerchio alto, ovvero l'Empireo, come principio di luce, e contrapponendo a questo le nebbie che avvolgono l'uomo. Il secondo verbo, anch'esso dantesco, conserva una delle accezioni con cui è già presente nella *Commedia*, ossia quella del 'distribuire, assegnare' (Chiavacci Leonardi, *commento* a Alighieri 1991-1997 III: 482), così come in *Par.* XVII 54, «fia testimonio al ver che la dispensa», e in *Purg.* XXVII 70-72, «E pria che 'n tutte le sue parti immense / fosse orizzonte fatto d'uno aspetto, / e notte avesse tutte sue dispense» («dipinga il compartire di luce e ombre nello spazio e nel tempo. Immagine di morale giustizia, diffusa nel mondo dei corpi», come spiega Tommaseo, citato in Chiavacci Leonardi, *commento* a Alighieri 1991-1997 II: 806-807).

8-9. *cerchio ... s'annida*: cfr. *Inf.* XI 55-57: «Questo modo di retro par ch'incida / pur lo vinco d'amor che fa natura; / onde nel cerchio secondo s'annida» e *Par.* XXIX 118-120: «Ma tale uccel nel becchetto s'annida, / che se 'l vulgo il vedesse, vederebbe / la perdonanza di ch'el si confida». Il verbo viene ora a indicare la collocazione della mente divina, per via del modello sannazariano in cui è già riletto in un'analogia prospettiva (cfr. *commento* ai vv. 1-9).

L'espressione «fisso al suo centro» del v. 9 crea un *pendant* con l'«eterna e stabil sede» del v. 3.

9. *ch'ogni ... governa*: per «buon fin» cfr. il *commento* ai vv. 5-8; per il dittico «volge e governa» cfr. Petrarca, *Tr. Eternitatis* 17: «queste cose che 'l ciel volge e governa» e Bembo, *Stanze* XVIII 4-8: «di questo globo, Amor, tu guardi et serbe / [...] / ch'ancor la bella machina superna / altri che tu, non volge et non governa».

12-14. *Questa ... sempiterna*: 'questa sia la nostra unica e affidabile guida per condurci a una vita lieta e gloriosa, piena di carità, santa ed eterna in Cielo. La serie di aggettivi è franta dall'inserimento in iperbato di «in Ciel», in posizione enfatica, a inizio verso (v. 14). L'aggettivo «sempiterna», qui enfatizzato dall'epifrasi, si ritrova in clausola anche in altri sonetti (XXIX 14; XL 14; LX 14).

Nei *Dialoghi spirituali*, l'opera più tarda della poetessa (1602), la lettera d'apertura è seguita da tre sonetti indirizzati all'autrice: tra questi figura, oltre a quelli di Giulio Celsi e Alessandro Caraccioli, anche quello di Domenico Chiariti: «Veramente siam noi qual sul mattino / caduco fior che, s'erge ben le foglie / e se ben l'aura e la rugiada accoglie, / all'ultimo suo vespro è pur vicino; / onde, senza che bruma o vento alpino / l'offenda e a forza di vigor lo spoglie, / naturalmente manca, e a nostre voglie, / col proprio essemplio, mostra il lor <cammino>. / Ma voi, ben saggia, ch'ogni frutto e fiore / della fral vita già sacro avete / al Sole eterno, al non mortale onore, / a ragion or né dell'oblio di Lete / né del veloce trappar dell'ore, / immortal donna, punto non temete» (*Opere*: 662). Il sonetto si configura come una risposta al presente, pubblicato a partire dalla seconda edizione del canzoniere (B LXVIII), dal quale l'autore riprende le parole rima della prima quartina e dei vv. 6, 12 e 13, e, per la restante parte del testo, le sole rime. Il destinatario era un personaggio di spicco del *milieu* culturale lucchese, dedicatario e protagonista del dialogo *Il Chiariti. Dialogo del molto illustre Sig. Conte Silvio Feronio*, pubblicato a Lucca da Busdraghi nel 1599 (Feronio 1599). L'opera, successiva rispetto ai canzonieri B e C della Matraini, è in ogni caso indicatrice della sua fama di letterato e uomo di profonda cultura («mi mis'io in questi giorni ad andar a trovare, in casa sua, il mio virtuoso amico, Domenico Chiariti: gentiluomo di cui non meno i costumi che 'l sapere il fanno volentieri amare e riverire da tutti gli uomini che n'hanno notizia che non sieno ignoranti. Ed un saputissimo grand'uomo, che ben il conobbe, già gli scrisse: "cum clares candore animi, virtutisque; lepore / claro condite, claritus rite vocaris"», ivi: 2). Analoga testimonianza giunge dalle lettere scambiate con Giuliano Goselini (Goselini 1592: 44v-45r) e con Annibale Guasco (Guasco 1603: 36-37), in cui sono molteplici i riferimenti alla sua perizia e alle sue conoscenze nell'ambito della prosa letteraria e della poesia. Anche il Lucchesini gli riservava una specifica trattazione: «Domenico Chiariti fu accetto al Tasso che lo ebbe favorevole nella troppo celebre quistione di precedenza fra lui e l'Ariosto. Fu amico altresì del Goselini, di Belisario Bulgarini, e del cavalier Marino, cui lodò co' suoi versi, conciossiaché egli fosse ancora poeta, e le sue rime furon lodate da Bernardino Baldini» (Lucchesini 1825: 138). Il sonetto in questione si fonda interamente sulla metafora portante Chiariti-sole e su un insistito gioco di allusioni alla luminosità evocata dal cognome del destinatario. Come il sole 'sveglia' gli uccelli, invitandoli quindi a cantare, così la poetessa spera che il suo *analogon*, Chiariti, faccia altrettanto, incitando lei al canto poetico. La metafora di base è poi, in conclusione, scaturigine dell'identificazione estrema con la caduta di Fetonte, rincarata dal ricorso alla simbologia connessa al fiume Lete.

4

Qual isplendido sol, che a bel mattino
desta gli augelli entro le verdi foglie
ove fresc'aura il Ciel sereno accoglie,
a cantar lieti il giorno a lor vicino,

voi, Chiariti, chiarissimo e divino

- giorno, destando le mie stanche voglie,
fate che di cantar sempre m'invoglie
8 vostre chiare virtù, a cui m'inchino.
- Ma quando sento poi quel gran valore
de i raggi ardenti di virtù ch'avete,
11 e di gloria il chiarissimo splendore,
- qual Fetonte nel Po cadeo già, in Lete
caggio, ond'io non vi posso eterno onore
14 dar quanto debbo e quanto degno sete.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima derivativa tra i vv. 6 e 7.

1 Qual: Quale 10 de i: de' 12 Fetonte [...] in: in Po già Fetonte, e io dentro

1-4. *desta ... foglie*: 'come il sole splendente, che nel primo mattino sveglia gli uccelli, tra le foglie verdi, a cantare per il giorno che sta iniziando, mentre il Cielo sereno raccoglie un'aria fresca [...]'. Per il v. 1 cfr. G. B. Strozzi il Vecchio, *Madrigali inediti* CCCLII 6-9: «trema e pur dice: o sol, ch'a noi sparito / or quell'ondoso lito / col tuo splendore aggiorni, / deh 'l bel mattino e 'l di teco ritorni»; per il v. 2 cfr. T. Tasso, *GL XVI XII* 1: «Vezzosi augelli infra le verdi fronde» (:foglie) ma anche *RVF CCLXXIX* 1: «Se lamentar augelli, o verdi fronde»; al v. 3 per «fresc'aura» cfr. G. Stampa, *Rime CCLXXXVI* 1: «Qual è fresc'aura, a l'estiv'ora ardente». L'uso della maiuscola per «Ciel» conferisce all'immagine un velo di sacralità, così come si desume da analoghe associazioni dei DS: «[...] l'ali dell'anima a cui, dando soave fiato l'aura della divina grazia, fa che spieghiamo il volo al supremo celeste nido» e di altri sonetti, per cui cfr. XIV 112 e *commento*.

3. *accoglie*: 'raccoglie' così come in III 3.

5-6. *voi ... giorno*: la quartina introduce il secondo termine della comparazione iniziata nella precedente: 'voi, Chiariti, giorno chiarissimo e divino, destando le mie voglie stanche, fate sì che io sia sempre incitata a cantare le vostre chiare virtù, alle quali mi inchino'. Al cognome con cui il destinatario è introdotto fa seguito l'*aequivocatio* generata da «chiarissimo», aggettivo che crea con il nome precedente un 'apparente poliptoto' ma che in realtà si collega, come «divino», a «giorno», suo referente reale, ritardato in posizione di *rejet* al verso successivo. Il parallelismo tra le due quartine è sottolineato dalla ripetizione simmetrica di «desta [...] cantar» (vv. 2-4), con riferimento all'effetto del sole mattutino sul canto degli uccelli e «destando [...] cantar» (vv. 6-7), con riguardo al canto poetico che destinatario ispira alla poetessa. Per il 'canto delle virtù' (vv. 7-8), cfr. LXXX 7. Alla ripetizione già insita nella rima inclusiva dei vv. 6-7 fa da eco l'allitterazione «vostre [...] virtù» (v. 8), così come «chiare» richiama, con un poliptoto, il precedente «chiarissimo» e, fonicamente, il nome proprio del destinatario (v. 8). Per l'emistichio che chiude il v. 8, cfr. R. Nannini, *Rime II* 12: «Perché tra le sembianze a cui m'inchino».

9-14. *Ma ... sete*: 'ma quando poi percepisco il grande valore dei raggi della vostra virtù e il chiarissimo splendore della vostra gloria, cado nel Lete, come Fetonte cadde nel Po, e quindi non posso darvi l'onore eterno che dovrei e di cui sareste degno'.

9-11 *Ma ... splendore*: la terzina salda l'idea iniziale del sole, presente nella prima quartina, con quella dell'identità destinatario-luce della seconda quartina. Ne risulta la sovrapposizione Chiariti-sole, la quale fungerà da perno per la raffigurazione mitologica della terzina conclusiva. L'espressione «raggi [...] di virtù» è frequente in V. Colonna (*RA* LXXI 2: «Ché con l'alta virtù de' raggi suoi»; *RAD* XIX 12-14: «ma chi potria narrar l'alme consparte / luci del mortal velo, e quelli intenti / raggi de la virtù si vivi e santi?»), la quale risulta in ciò imitata dalla poetessa anche nel primo canzoniere, nel contesto dell'innamoramento (*A* LI 6-7: «e da' be' raggi santi ond'io respiro, / virtù mandate interna e si vivace»). Si noti il richiamo tra «virtù» (v. 10) e «virtuti» (v. 8), nonché la ripresa fonica, al v. 11, con le parole-rima «valore» (v. 9) e «avete» (v. 10). Per 'splendore di gloria' (v. 11) cfr. IX 6-7.

12-14: *qual ... caggio*: l'intervento variantistico di quest'ultima terzina (cfr. *apparato*) rafforza il paragone tra mito e voce poetante mediante il poliptoto «cadeo [...] caggio», il quale trae particolare forza evocativa dalla contrapposizione delle due immagini mitologiche: da una parte quella solare di Fetonte, figlio del Sole (cfr. già XXXII 9-11 e *commento* ivi), punito dalla caduta per la temerarietà che mostrò nel voler guidare il carro del padre, e dall'altra quella del Lete, uno dei quattro fiumi dell'Averno, in cui i trapassati bevevano per dimenticare la vita terrena (*Aen.* VI 714-715 e *Purg.* XXVIII 127-130). In tal modo, quindi, la *diminutio* della lodante poggia sull'idea dell'insufficienza del suo canto poetico rispetto ai meriti del lodato (enfaticizzata dal parallelismo in allitterazione «quanto debbo e quanto degno», v. 13). Questa 'paralisi' della lode è raffigurata come oblio, e dunque impossibilità di tramandare la memoria del lodato (così come conferma la negazione «non [...] eterno onore», al v. 13), concetto per cui è mobilitata la simbologia del Lete. Il Chiariti coglierà questo aspetto nel suo sonetto di risposta, dedicando l'intera sirma alla sua trattazione (vv. 9-14: «Ma voi, ben saggia, ch'ogni frutto e fiore / della fral vita già sacrato avete / al Sole eterno, al non mortale onore, / a ragion or né dell'oblio di Lete / né del veloce trappassar dell'ore, / immortal donna, punto non temete», per il testo integrale cfr. *introduzione*). Il linguaggio della 'negazione' della mittente sarà così ribaltato con una particolare enfasi ottenuta affiancando l'aggettivo «eterno» alla sua litote (v. 11, «al Sole eterno, al non mortale onore»).

Il sonetto è l'ultimo del ciclo encomiastico del canzoniere (cfr. *introduzione* a LXXIX) ed era presente anche in B, senza varianti e nella medesima successione con il sonetto dedicato al Chiariti (LXXXIII). L'identità dell'Altogradi risulta identificabile con tre diverse personalità di spicco della società lucchese, vale a dire Nicolao, Giuseppe e Girolamo, figli di un importante giureconsulto e che Lucchesini definisce «tutti tre doti, o almeno conservatori di lettere» (Lucchesini 1825 IX: 153). Nicolao, in particolare (non Giuseppe, per cui cfr. Rabitti 1989: 323), viene menzionato anche ne *Il Chiariti. Dialogo del molto illustre Sig. Conte Silvio Ferronio*, opera che ha tra gli interlocutori lo stesso destinatario del sonetto LXXXIII (cfr. *introduzione* al testo). Nel dialogo, Nicolao Altogradi, citato nell'indice come gentiluomo lucchese e dottore in legge, è definito «figlio d'Eccellentissimo padre» che «si mostra di maraviglioso ingegno» (ivi: 61), sebbene, fa notare il Lucchesini, «nulla abbiamo che ci faccia bastevole testimonianza di quel magnifico elogio» (Lucchesini 1825 IX: 153). Ad ogni modo appare chiaro che la sua personalità, congiuntamente a quella del Chiariti, doveva essere concepita come parte di un medesimo *milieu* intellettuale, come dimostra la vicinanza tra i due testi di lode già in B (B LXXVIII-B LXX), che in quest'ultima edizione diviene vera e propria contiguità (LXXXIII-LXXXIV). L'encomio al destinatario si inserisce, in questo sonetto, in una cornice di ispirazione mariana: l'Altogradi rappresenta infatti il «tempio» (cfr. *introduzione* a IV), in linea con una configurazione discorsiva frequente per l'encomio al personaggio illustre, in cui la poetessa reca l'immagine di 'colei che uccise il demonio'. Sebbene il ricorso a questa raffigurazione possa risultare a prima vista simbolico, in realtà, la menzione della «sua chiara storia» (v. 11) sembra riportarci a un testo ben preciso, ovvero il *Breve discorso sopra la vita e laude della Beatissima Vergine e Madre del Figliuolo di Dio*, pubblicato a Lucca, presso Busdraghi, nel 1590. L'idea dell'*imitatio virginis* inclusa nel sonetto (cfr. in particolare il v. 8) è infatti la stessa che apre il testo di ispirazione mariana in cui la poetessa risponde a Don Giuseppe Mozzagrugno Napoletano (9-11: «Mirian noi dunque miseri mortali / nell'esempio di lei, se a l'alta sede / vogliamo alzarci dell'empireo Cielo», *Opere*: 545). Il tutto si inserisce nel clima di fervore per questo culto nella città di Lucca nel periodo considerato, di cui si ipotizza che l'opera della Matraini sia stata in qualche modo ispiratrice (cfr. Paoli 2003: 538-545 e Mario, in *Opere*: 490; si veda inoltre la *lettera* 18). Nel secondo sonetto di risposta al medesimo mittente, la poetessa menzionava il testo della storia della vita della Vergine come «istoria della divina sposa» (BD, *Come dal sommo Sol, dallo splendore*, vv. 9-11: «E da noi sol, con più splendida luce / del vostr'alto saper, mostrata chiara / l'istoria fia della divina sposa», in *Opere*: 546). In quest'ottica, quindi, il sonetto di dedica all'Altogradi, uscito a stampa per la prima volta nel 1595, e quindi almeno cinque anni dopo la stesura del *Breve discorso*, potrebbe essere stato ideato (tra il 1590, anno di uscita del testo sulla vita della Vergine, e il 1595, anno di uscita a stampa di B) come accompagnamento in versi al dono del libro, così come l'ultima terzina lascerebbe intendere, nel suo invito a 'custodire', appunto, la suddetta «istoria».

A voi, qual di virtù sacro tempio,

4 Altogradi magnanimo, i trofei
 apporto, e l'alte imagin di colei
 che fe' del gran Nimico eterno scempio;

8 e come sòl, per la sua grazia adempio
 oggi, e per favor vostro, i desir miei
 stati di sempre far quanto potei
 chiaro il suo santo e singolare esempio.

11 Così innanzi a l'altar della sua gloria,
 quest'accesa d'amor divina lampa
 appendo e sacro di sua chiara istoria.

14 Custoditela or sì, che la sua vampa
 raccenda sempre in noi di sé memoria,
 e sia col foco eterna che l'avampa.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD. Rima derivativa tra i vv. 12 e 14.

1-3. *A ... apporto*: la domanda retorica che apre il testo pone al centro l'ipotetico 'dono', ovvero 'il tempio consacrato alla virtù' (in *rejet* «apporto», al v. 3, in cui si realizza, con una *retardatio*, l'idea dell'omaggio). Tale spazio simbolico è quindi implicitamente custode delle 'immagini' e dei 'trofei' di Maria, vincitrice sul demonio (cfr. *commento* al v. 4), anch'essi 'dono' da destinare all'Altogradi.

4. *che ... scempio*: molteplici i riferimenti a questo aspetto nel testo del BD («e così fu per lei figurato come la Vergine partorirebbe quel potentissimo Re celeste che ne dovea liberare dalla misera e crudel tirannia del gran nimico dell'umana natura» e ancora, nel madrigale *Alla pietissima consolatrice de' tribulati*, vv. 2-9, «Vergine, nel vedere il tuo figliuolo / innocente morir con tanto duolo / per l'altrui colpe misere e nefande, / oggi, immensa et infinita / gioia avrai, ché ritorna a immortal vita / con trionfo e vittoria / del gran nimico, a cui rott'ha le porte / del basso regno suo, del cieco Inferno», *Opere*: 549; 591). Maria è descritta come madre di Cristo vittorioso anche nel sonetto di dedica alla madonna scritto da don Giuseppe Mozzagrugno («L'empio nimico, intento ai nostri danni, / fu per te vinto dal Signor [...]», ivi: 544) e pubblicato in apertura del DB (cfr. *introduzione*).

5-8 *che ... esempio*: 'e come sono solita fare, oggi per la sua grazia e il vostro favore realizzo i miei desideri [che sono sempre] stati [quelli] di rendere più che potessi chiaro il suo esempio santo e unico'. La quartina è costruita su una densa catena di iperbati tra i quali 'far [...] chiaro' (vv. 7-8) e 'desir [...] stati' (vv. 6 e 7); in quest'ultimo caso, inoltre, il verbo è posto in *rejet* e in una costruzione ellittica che lo vede privo dell'ausiliare.

8. *chiaro ... esempio*: l'idea dell'esemplarità di Maria, intesa come 'specchio di virtù' per le donne, era naturalmente già propria del testo a lei dedicato (BD: «Poniamoci adunque davanti il suo santo e bellissimo esempio d'ogni virtù singolare, et in quello, come in lucido specchio guardando, consideriamo di quai ricchi e preciosissimi adornamenti di rare virtù si adornasse per piacer al suo diletteissimo sposo, e cerchiamo con ogni nostro studio, per quanto a noi sia possibile, d'imitarla per piacere al nostro eterno e benignissimo Dio», *Opere*: 549).

Al livello fonico, si noti l'enfasi creata dall'allitterazione della sibilante («[...] suo santo e singolare esempio»).

9-11. *Così ... istoria*: 'così, davanti all'altare della sua gloria, appendo e consacro questa lampada divina della sua storia splendente [avvolta di luce, santa], accesa d'amore'. L'avverbio «così», sebbene appaia a prima vista collegato con «e come» (v. 5), sarà di fatto da ritenersi come conclusivo, all'interno di un discorso per gran parte costruito *ad sensum* e denso di iperbati, come accade, in particolare, in questa terzina, al v. 11. Per «appendo e sacro» cfr. VIII 2 e *commento*. Le parole-rima *vampa:lampa* (presenti in *Par.* XVII 5-7) costituiscono degli *hapax* nel canzoniere. Per il sintagma «chiara istoria» (v. 11) cfr. J. Sanzaro, *Sonetti e canzoni* LXXXV 14: «al mondo il farà noto in chiara istoria», B. Gareth, *Endimione, son.* CXIV 7: «Rimembri la famosa et chiara historia» e V. Colonna, *RA* XXIV 11: «merto e ragion non faccian chiara istoria».

12-14. *Custoditela ... l'avampa*: 'custodidela ora, dunque, in modo che la sua fiamma mantenga accesa sempre in noi la sua memoria e sia eterna come il fuoco che la fa bruciare'. Dell'imperativo «custoditela», che risulta un *hapax* nel canzoniere, non pare esserci riscontro nella tradizione e nella lirica coeva. La forma rafforzata «raccenda» (v. 13) è già petrarchesca (*RVF* CXXXI 4: «raccenderei ne la gelata mente»).

Nella silloge di sonetti matrainiani contenuta nel Vaticano Latino 5225, risulta presente anche questo componimento che, come tutto il breve *corpus* copiato da mano non autografa e datato alla fine del XVI secolo (cfr. V nella *Descrizione dei testimoni*), attesta uno stadio indipendente dalle stampe, ma databile nel periodo intercorrente tra la prima e la seconda, ovvero tra il 1555 e il 1595 (Rabitti 1985). Il sonetto risulta particolarmente importante per «penetrare nell'“officina” letteraria della poetessa» (ivi: 225), in quanto l'analisi delle varianti che lo distinguono dall'ultima edizione a stampa consente di evidenziare le direttrici della poetica matrainiana, orientata, nell'ultimo canzoniere, verso una sempre più forte astrazione concettuale. Come dimostra l'apparato, infatti, la maggior parte delle varianti attesta delle modifiche che mirano ad eliminare gli aspetti più direttamente connessi alla narrazione di una 'storia amorosa' e alle passioni correlate a questa, per lasciare spazio a una lode eterea e incorporea, iscritta in un orizzonte neoplatonico e teologico. I riferimenti al fuoco e al ghiaccio, già parte di un repertorio petrarchesco che la poetessa fa proprio essenzialmente nel primo canzoniere, sono ora ribaltati nella loro simbologia, a ulteriore conferma della loro anteriorità rispetto a B e C e della loro seriorità rispetto ad A, come già ipotizzava Rabitti (1985). Se, dunque, è un segno tipico del «mal d'amor» come già Petrarca affermava, il «ricever fiamma e ghiaccio» (*Tr. Famae* IIa 81), è possibile ora notare come la Matraini compia un'operazione del tutto singolare, rivestendo tali stilemi di un alone religioso, in cui gli stessi elementi divengono i segni dello zelo che accompagna l'amore per Dio, secondo un linguaggio che non può prescindere dalla codificazione risalente a Vittoria Colonna. Le coordinate principali della revisione del testo si riscontrano nello stravolgimento del verso iniziale, in cui alla «speranza» connessa all'amore, nell'accezione negativa che la filosofia stoica, e poi il sistema petrarchesco, le riservano (Cicerone, *Tusc.* III xi 24-25; Petrarca, *Secretum* I xv 3, per cui cfr. anche XIV 135-136, *commento* e rimandi ivi), si sostituisce quella, antipodica, della speranza di giungere al Sommo Bene, virtù teologale, e in cui, inoltre, il «mio sol» (v. 5), l'amato, si trasfigura nel «gran Sol» in senso assoluto, cioè Dio.

4 Speme del sommo Ben, che 'l dolce e chiaro
 fonte del mio gioir cresci ed inondi,
 l'erbe m'in fiori e gli arboscei m'infrondi,
 e purghi ogni mio dolce almo d'amaro,

8 sali innanzi al gran Sol, mai non avaro
 de' suoi raggi beati al cor profondi,
 ed ergi ivi il pensier, che non affondi
 il nettà dolce, prezioso, e caro.

11 Ivi canta 'l bel foco, ove 'l mio ghiaccio
 fia trasformato, entro nell'alma assiso,
 e lieta ogn'ombra ne discaccia e 'l gelo,

14 tanto ch'io possa alla sua grazia in braccio,
 altera stella, sovr'alzarmi al Cielo,
 e quasi angel volar nel Paradiso.

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDE CED. Rima derivativa tra i vv. 6 e 7.

1 Speme del sommo Ben: Viva speme d'amor *V* 2 mio gioir: riso mio *V*
 3 arboscei: arbuscei *B* 5 innanzi al gran: in alto al mio *V* 7 che non affondi: da cui
 m'infondi *V* 9 'l bel: il suo *V* ove 'l: ove il *V* | ov'il *B* 10 fia: fu *VB* nell'alma:
 i begli occhi *V* 11 lieta: lieto *V* 12 alla sua grazia: a le sue fiamme *V* | a le sue grazie *B*
 14 quasi: novo *V* volar nel: volarne in *V* angel: augel *B*

1-3. *Speme ... m'infrondi*: per il passaggio, nell'attacco, da «amor» (cfr. *apparato*) a «Sommo ben» si veda l'*introduzione* al sonetto. La 'speranza' indotta dal desiderio amoroso viene quindi riformulata come speranza del Sommo Bene, secondo un processo che è analogo al rifacimento di *R/F LXXXV* 12-14: «Amor, con quanto sforzo oggi mi vinci! / Et se non ch'al desio cresce la speme, / i' cadrei morto, ove più viver bramo» ad opera di Girolamo Malipiero (*Petrarca Spirituale*, LXIV 13: «O pianta che di frutto ogni altra vinci, / del sommo ben mi dai sì vera speme / che teco giorno e notte viver bramo»). In analogia con la rielaborazione del veneziano, la speranza è dunque riletta nella sua prospettiva fecondante ed è paragonata a una fonte che nutre e rinvigorisce una simbolica 'vegetazione' dello spirito (per una simbologia analoga cfr. *commento* a LXXII 5-8), secondo una metafora usatissima anche nelle opere in prosa, tra cui MS: «Dammi, Signore, il tuo santo e divino spirito, significato per quelle acque, le quali già promettesti a tutte l'anime assetate. Le quali acque irrigano i cuori degli tuoi eletti; e fa' lor germinare erbe e fiori odoriferi di soavissimi e divini ragionamenti, e frutti salutevoli di sante operazioni» (*Opere*: 267-268). La fonte è qui posta in risalto dall'*enjambement* che la colloca in *rejet* e la collega ai suoi effetti benefici (si noti il richiamo «fonte [...] inondi» tra le estremità del v. 2, per cui cfr. J. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni* LXXXIX 77-78: «Benigno Apollo, che a quel sacro fonte, / che inonda il felicissimo Elicon»). Anche il precedente, e 'terreno', «riso» (cfr. *apparato*) è ora sostituito da una più spirituale «gioia». La connessione tra la speranza e la 'coltivazione' interiore è in V. Colonna, *RA* III 1-4: «Nudriva il cor d'una speranza viva / fondata e colta in sì nobil terreno / che 'l frutto promettea giocondo e ameno; / morte la svelse alor ch'ella fioriva».

3. *l'erbe ... m'infrondi*: un parallelismo sintattico tra i due emistichi si combina all'anastrofe «m'infiore [...] m'infrondi», probabilmente memore del bisticcio già proprio della fonte dantesca (*Par.* XXVI 64: «Le fronde onde s'infronda tutto l'orto»); «m'infrondi» ('fai crescere le foglie'), con pronomi, è forma rara, ma si veda, anche per la rima, G. Bruno, *Degli eroici furori* I: «ma di lauro m'infronde / mio cor, gli miei pensieri, e le mie onde».

4. *e ... d'amaro*: il significato del passo è controverso; alla luce della possibile accezione di 'tutto' relativa a 'ogni' (GDLI), un possibile scioglimento sarebbe 'e purifichi dall'amaro tutto ciò che in me è dolce, alto'; anche 'almo', oltre che 'alto' e 'nobile', 'nutritivo', potrebbe indicare l'anima (per la quale tuttavia nel canzoniere occorre sempre la forma al femminile 'alma'), cosicché si avrebbe 'e purifichi tutto l'amaro dal mio animo dolce', ovvero 'dalla parte dolce della mia anima'; l'ipotesi dell'uso del maschile non troverebbe però spiegazioni

plausibili, *in primis* dal punto di vista metrico. Rimane quindi più probabile la prima ipotesi, alla quale si può affiancare l'idea di un uso-limite, e *ad sensum*, dell'aggettivo in forma sostantivata (che tuttavia non avrebbe, per quanto appurato, riscontri nella tradizione), leggibile con «e purghi ogni mio dolce nutrimento dall'amaro». Il verbo «purgare», nell'accezione di «purificare l'anima», è presente esclusivamente nell'ultimo canzoniere (cfr. LXV 10 e LXXXVI 31). Un'espressione analoga si ha in G. Della Casa, *Rime* LXVIII 5-6: «e sì devria, poi che d'amaro e vile / dolce rendete e caro il viver mio» (memore di *RVF* CLXXV 4: «che l'amar mi fe' dolce [...]» e CCCLX 45: «ch'amaro viver m'ha vòlto in dolce uso» citato da Carrai in Della Casa 2003: 223). Significativa l'assonanza delle parole-rima *amaro:avaro* (vv. 4-5).

5-8. *sali ... caro*: «sali dinanzi al grande Sole [Dio], mai avaro nell'infondere nel profondo del cuore i suoi raggi beati, ed eleva qui il pensiero, [in modo] che non affondi il nettare dolce, prezioso e pieno di carità». La negazione rafforzata «mai non» (v. 1) è anche in XLIX 15 e LXIV 1-2. Per «nettar dolce», richiamo di «almo» (v. 4), in conteso opposto, cfr. V. Colonna, *RA* III 6-7: «mutossi in notte oscura il dì sereno / e 'l nettar dolce in aspero veleno». Per la triade di aggettivi che chiude la terzina, richiamante il dittico che chiude il v. 1, cfr. *RVF* CCCXL 1: «Dolce mio caro et precioso pegno».

9-11. *Ivi ... gelo*: problematica è la variante «lieta» (cfr. *apparato*) rispetto al precedente maschile, più lineare sintatticamente, in quanto riferibile al fuoco. La mutazione al femminile dell'aggettivo, avvenuta già in B, porta a ipotizzare un collegamento con l'anima («li canta il bel fuoco da cui il ghiaccio fisso nella mia anima sarà sciolto, e [quest'ultima], lieta, cacerà via ogni ombra e gelo»). Per il «bel foco» della speranza – che sostituisce il «suo foco» di V, ovvero quello amoroso dell'amato – cfr. V. Colonna, *RS* CLIII 5-6: «Di speme acceso più timor non ave / ch'arde il bel foco, gelo, ombra e sospetto».

12-14. *tanto ... Paradiso*: «tanto che, io, alta stella, possa elevarmi in Cielo in seno alla sua grazia e volare come un angelo in Paradiso». Il percorso delle varianti si chiude, in questa terzina, con la predilezione di «grazia» al singolare, più calzante nel contesto teologico, rispetto a un plurale richiamante il contesto amoroso (cfr. A X 68-71: «però che Dio, Natura, ed Amor volse / mostrar de le sue grazie un vero essemplio / in lui, com'in suo tempio, / dov'ogni bene, ogni bellezza accolse»). Per il paragone con l'angelo dell'*explicit* cfr. LXV 12 (*commento* e *introduzione* al sonetto).

13. *sovr'alzarmi*: la voce, indicante l'elevarsi, figurativamente, «a una condizione superiore» (GDLI), è piuttosto rara, ma cfr. la perifrasi analoga usata nella risposta di Anton del Migliore al sonetto LXX di B. Varchi, in *Rime* II, LXX 1-4: «Varchi, quanto il Peneo più chiaro il nome / Sovralza al cielo, e più larghe e profonde / L'acque sue sparge, poi che mira d'onde / La bella figlia oggi si cante e nome!».

Prima di comparire nell'edizione B (1595) e in quest'ultima, la canzone era apparsa anche in MS, dove, per un evidente errore di tipografia, emendato poi per le edizioni a stampa dei canzonieri, manca di tre versi (cfr. Mario, in *Opere*: 169). La presenza di questa canzone di chiusura segnala un passaggio importante anche nella concezione del macrotesto. A chiudere i componimenti di A, infatti, figurava un sonetto, *Lassa mente infelice, ong'altra cura*, che costituiva piuttosto un invito alla *mutatio animae* che la poetessa rivolgeva a se stessa e che non vedeva, tuttavia, nell'orizzonte del testo, il proprio compimento. Il linguaggio e l'*exemplum* di Cristo sulla croce, racchiuso nella sineddiche dei 'chiodi' (vv. 9-11: «Vedi le man che feron gli elementi, / e' piedi che solean premer le stelle, / per liberarti, star co' chiodi affissi»), denunciavano con chiara evidenza il debito verso Vittoria Colonna, in cui l'immagine, carica di significati culturali, e ricollegabile alla devozione per il *Beneficium Christi* (Nicolini 11949-50; Mazzetti 1973), è ricorrente (RS LXIII 12-14: «l'umiltà Lo spogliò, l'amor Lo avinse / di laccio, e in croce con chiodi e con spine / diede a Lui morte, a tutti gli altri vita»). Così come nel canzoniere finale, in cui occupa il penultimo posto (sebbene di fatto la si possa considerare, per imponenza, canzone conclusiva, dal momento che l'ultimo componimento, l'LXXXVII, costituisce una sorta di *explicit* 'esterno' al canzoniere stesso, per via della sua funzione liminare, analoga a quella vista per il sonetto I), anche in MS questo componimento chiude il dodicesimo capitolo, l'ultimo: «Ecco, Salvator mio, colei la quale, come serva ingrattissima, da te partendose longo tempo ha tardato a ritornare sotto 'l dolcissimo e lieve giogo della tua signoria. Ecco che per la tua divina grazia è ritornata con la speranza che non mi vogli perciò dalla tua benignissima faccia scacciare, sapendo certo che tu hai promesso il denaro di vita eterna non solamente a coloro che venissero la mattina, ma anche a quelli che verranno all'undecima ora. A te dunque ne viene benché abbia purtroppo tardato [...]» (*Opere*: 279). La canzone-preghiera è quindi una richiesta di perdono facente leva sulla misericordia infinita di Dio, il quale sarà disposto ad ascoltare perfino le preghiere di chi, come l'autrice, dopo essere entrata nel «cieco laberinto / de' vani affetti» (vv. 41-42), si è pentita soltanto «all'undecima ora». Un registro alto e di lode, scandito dalla cifra retorica dell'iterazione (che, osserva Mario, «dimostra il grado di ossessività con cui M vive l'ortodossia religiosa già fin dalla sua prima opera», in *Opere*: 169), si combina al tono elegiaco e accorato della peccatrice contrita. Alla confidenza intima e dolorosa si associa così una tendenza alla cura oratoria che prende a modello alcuni *exempla* del Vecchio e del Nuovo Testamento, eletti come 'argomenti' a favore della 'tesi' dell'orante nel proprio discorso-preghiera. Lo schema metrico della canzone è modellato su R/F CXXIX, dal quale però si differenzia il congedo, non coincidente con la sirma, come invece avviene in Petrarca (cfr. la *nota metrica*).

Padre del Ciel, se 'l mio gran pianto amaro
 può dell'immensa tua somma pietade
 impetrar di mie colpe ancor perdono,
 non m'esser, prego, di tua grazia avaro,
 ch'io piango e 'l pianto che da gli occhi cade

- 6 è proprio ancor di Te verace dono.
Padre, tu sai ch'io sono
tua figlia pur da Te creata, e ch'io,
se sarò dalla tua grazia sbandita
in questa mortal vita,
il tuo crudo Avversario iniquo e rio
sarà dell'opra tua, fra tanta guerra,
13 vittorioso, ov'ei si chiude e serra.
- Ben mi potresti dir, Padre cortese,
che perdonato m'hai già molte volte
e che molte di nuovo ancor t'ho offeso,
onde non son da Te, lassa, più intese
le voci mie, né da' mesti occhi tolte
19 son le lagrime e 'l pianto indarno speso.
Ma sai che mai conteso
non ti piacque che fusse ad umil core
il perdonar, sì come già imponesti
a Pietro; e però questi
preghi vogli accettar, tanto maggiore
di lui mostrando la tua gran clemenza,
26 quant'è più propria a tua divina essenza.
- Già conosco, Signor, che cieca e frale,
senz'avedermi unqua del proprio fallo,
lasciando Te, son corsa alla mia pena;
ma so poichè 'l tuo amore è tanto e tale,
che purgherà 'l mio error senza intervallo,
32 e romperà del mondo ogni catena;
e so che se con piena
voce il sangue d'Abel gridò vendetta
e l'impetrò, se 'l tuo sempre più forte
griderà che da morte
mi scampi al Padre tuo, da Lui disdetta
non fia la grazia sua per mia salute
39 ond'a Lui gloria sia sempre e virtude.
- Ben so, giusto Signor, che non aspetti
ch'eschi da me dal cieco laberinto
de' vani affetti miei, com'io v'entrai;
perché di lacci avviluppati e stretti
ho' piedi avvolti e 'l mio cor lasso e vinto,
45 ond'impossibil fia d'uscirne mai,
se miracol non fai
simile a quel che già mostrasti a Pietro,
in trarmi di sì orribile prigione.

- Dunque fa' che perdone
a me, Padre, ti prego, e volgi a dietro
tuo giusto sdegno, e carità ti volga
52 a perdonarmi, e del mio mal ti dolga.
- Già sai che non potea fuor de l'Egitto
uscir senza Mosè 'l popolo ebreo
mentre 'l superbo Faraon regnava,
ma stava a maneggiar la terra afflitto
tutti i suoi giorni, nel suo stato reo,
58 né da se stesso a sé rimedio dava.
Tal io sotto la prava
legge dell'error mio, forte nimico,
non poss'uscir né rilasciarlo a tergo,
se Tu, a cui inalzo ed ergo
ogni sperar, non mi ti mostri amico
col trarmi del mio error dal fango vile,
65 e volger l'alma a Te tutta e 'l mio stile.
- 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
71 lo spirito, di valor spogliato e scosso,
se da Te non è mosso
e tirato al tuo lieto e divin porto,
prima che cieco altrui desire il mene
ove l'impie Sirene
l'abbian nell'alto mar profondo assorto.
Scopriti dunque, omai, Luce divina,
78 e quest'anima al Ciel scorgi e 'ncamina.
- So ben che non aspetti, eterno Padre,
che 'l talento del dono il qual m'hai dato,
spenda qui per tua gloria e per mia lode;
o 'l seme delle tue sante e leggiadre
grazie, ch'in me ponesti, via portato
84 da gli augelli non sia dell'empia frode;
o chi del mal si gode
rida che dalle spine oppressa i' sia,
perché sai ben ch'io son cieca e impotente,
né bisogna ch'io tente
senza 'l tuo aiuto andar per dritta via,
né di trovar salute altra fra noi
91 che la tua sola, onde salvar mi puoi.

Ben mi potresti dir, mia speme e vera,
ch'alla porta del cor già tante e tante
volte hai battuto col tuo Spirto interno,
ma come sorda e malaccorta ch'era,
mai non apersi alle tue luci sante,
97 ond'in me non entrasti, o Sole eterno.
Ma dimmi, alto e superno
Re delle stelle, onnipotente e vero,
Tu sol ch'hai del mio cor le chiavi in mano,
perché del mio pensiero
non apri 'l seno e scacci ogn'amor vano?
Già non hai, Signor mio, per me sì poco
104 speso, che 'l perdermi abbi a scherzo e gioco.

Togli, secondo l'alte tue promesse,
Signor, da me questo mio cor di pietra,
e rendimelo poi tenero e molle;
rompi e scaccia le nebbie oscure e spesse
di questo senso van che sì m'arretra,
110 che 'l veder la tua luce mi si tolle.
Però che Tu sol puolle
col tuo santo spirar mandar disperse,
e la mia lunga notte e senza luce,
alto mio Sole e Duce,
render chiara qual di già mai s'aperse,
e far che 'l mio terren sterile e asciutto
117 produca ancora a Te qualche bel frutto.

E se Tu, mia benigna e ferma speme,
argumentando ancor, volessi dire
che più volte in tua grazia ebbi ricetto,
ma non durai perfino a l'ore estreme
perch'io ne volsi, misera, partire
123 e seguir ben fallace ed imperfetto,
direi ch'ancor disdetto
non mi debbe esser gire infino al fine
per questo; ond'io, Signor, grazia ti chieggiò:
mentre che 'l dritto veggio,
possa con opre altere e pellegrine,
fuggendo 'l crudo ed infernale scempio,
130 mostrar delle tue grazie al mondo esempio.

Già dicesti, Signor, ch'unque ha fede
in Te che sempre ha Teco vita eterna,
piena di santa e desiata pace;

- dunque, poiché mia speme ha in Te sua sede
 posta, Tu sol m'insegna e mi governa,
 136 ch'io vo' sol quel ch'a Te diletta e piace.
 Ahi Padre alto e verace,
 com'esser potria mai che tanta offesa
 facessi a l'amor tuo perfetto e santo,
 nell'indurarti tanto
 contra ad anima umil ch'a Te sia resa,
 143 s'altro mostran le faci ardenti e chiare
 che nel tuo corpo altrui non puoi celare?

- Dunque in Te creder sempre
 voglio, e por tutta in Te la mia speranza
 che possi e vogli al gran bisogno aitarne,
 e per me prender l'arme
 della divina tua somma possanza
 contra 'l nemico mio, donde vittoria
 150 io ne riporti, e Tu trionfo e gloria.

Schema metrico: canzone ABCABC cDEeDFF, congedo xKYyKZZ. Rime inclusive tra i vv. 3 e 6, 54 e 57, 61 e 62, 87 e 88, 146 e 147; rima derivativa tra i vv. 60 e 63; rime ricche tra i vv. 34 e 37, 47 e 50, 94 e 97, 112 e 115.

- | | | | |
|--|---|---|---|
| 2 dell': dall <i>MB</i> | pietade: bontade <i>MB</i> | 8 pur: e sol <i>M</i> | tua figlia pur: pur tua figlia e <i>B</i> |
| 11 tuo crudo: mio duro <i>M</i> | crudo: duro <i>B</i> | 13 si chiude: s'include <i>M</i> | 16 che [...] t'ho: |
| ch'io t'ho molto ancor di nuovo <i>M</i> | che molte ancor t'ho di nuovo <i>B</i> | 24 vogli: devi <i>M</i> | |
| 30 amore: amor <i>M</i> | poiché: ancor che <i>B</i> | 31 intervallo: 'ntervallo <i>M</i> | |
| 41 eschi: esca <i>M</i> | 44 cor: cuor <i>M</i> | e: è <i>M</i> | avvolti: involti <i>B</i> |
| 47 simile: | | | |
| simil <i>B</i> | 48 in: di <i>M</i> | 52 perdonarmi: perdonarme <i>M</i> | 56-58 [manca] <i>M</i> |
| 58 da se: per se <i>B</i> | 60 nimico: nemico <i>M</i> (57) | 61 rilasciarlo: rilassarlo <i>M</i> | |
| (58) relassarlo <i>B</i> | 64 del: dal <i>M</i> (61) | 65 e [...] e: onde ad altro miglior cangi | |
| <i>M</i> (62) | tutta e 'l mio: l'ingegno e 'l <i>B</i> | 66 Tu [...] saggio: Vedi saggio Nocchiero, alto <i>M</i> | |
| (63) | 73 tirato: ritratto <i>M</i> (70) ritratt' <i>B</i> | 74 cieco: <'l> cieco <i>M</i> (71) <'l> tristo <i>B</i> | |
| altrui desire: desir <i>B</i> | 75 impie: empie <i>B</i> | 77 Scopriti: Scopreti <i>M</i> (74) <i>B</i> | |
| 81 mia: tua <i>M</i> (78) | 82 o 'l: e il <i>B</i> | 83 ch': che <i>B</i> | 84 empia: impia <i>M</i> (81) |
| 86 oppressa : oppresso <i>M</i> (83) <i>B</i> | 87 sai: so <i>B</i> | 97 ond': onde <i>B</i> | 100 sol |
| ch'hai: ch'hai sol <i>M</i> (97) <i>B</i> | cor: cuor <i>M</i> (97) | 102 'l: il <i>M</i> (99) | scacci: cacci <i>M</i> (99) |
| 104 abbi a scherzo: abbia a schermo <i>M</i> (101) | scherzo: schermo <i>B</i> | 106 Signor da me: da me, Si- | |
| gnor <i>M</i> (103) <i>B</i> | cor: cuor <i>M</i> (103) | 111 puolle: polle <i>B</i> | 112 mandar disper- |
| se: mandare sperse <i>M</i> (109) mandare isperse <i>B</i> | 114: col Sol ch'in te riluce <i>M</i> (111) | | |
| 116 sterile e asciutto: sterile, asciutto <i>M</i> (113) | 125 debbe: deve <i>M</i> (122) | 127 mentre che 'l: | |
| che mentre il <i>M</i> (124) <i>B</i> | dritto: dritto <i> <i>B</i> | 130 delle tue grazie: della tua grazia <i>B</i> | |
| 138 tanta: tant' <i>B</i> | 139 perfetto: divino <i>M</i> (136) | 141: [manca] <i>M</i> (138) | |

Stanza I

1-13. *Padre ... serra*: la prima stanza include i termini essenziali della supplica al Padre, a partire dal pentimento dell'orante. Fronte e sirma sono scandite, nell'*incipit*, da un'analogia invocazione (vv. 1-7: «Padre del Ciel [...] Padre»), e diversi livelli di ripetizione rendono litanico il ritmo della preghiera. Tra questi, si noti l'allitterazione delle nasali ai vv. 1-3, così come il richiamo «Padre [...] pianto [...] perdono», agli stessi versi. Il riferimento al pianto, in particolare, ricorre ossessivamente, oltre al v. 1, altre due volte, in poliptoto, al v. 5 (cfr. i casi analoghi di L. De' Medici, *Canzoniere* LXI 11-12: «Così il mio error fra me misuro e stimo, / e piango (e questo pianto ogni altro avanza)» e T. Tasso, *Rime* CCCXCVI 9-10: «Ed io, qualor la bella arsura elice / da gli occhi il pianto, piango il pianto stesso»). Per i vv. 2-3 cfr. *RVF* I 8: «spero trovar pietà, non che perdono». Per il v. 4 («non [...] avaro») cfr. LXXXV 5. L'«insistenza» della *petitio* si riverbera in una serie di «riempitivi» con effetto rafforzativo, come «ancor» (vv. 3 e 6), ma anche in ridondanze, tra cui «proprio ancor» (v. 6), «ch'io sono / tua figlia pur da te creata» (vv. 7-8, con *enjambement*) e «si chiude e serra» (v. 13). Al v. 9, «sbandita» equivale a esclusa 'dalla beatitudine eterna' (GDLI), così come in G. Fiamma, *Rime spirituali*, XXVIII 12-14: «Sbandito da la tua celeste corte / Hebbi nimico ogni celeste nume / E fui mancipio sol, d'ira e di morte». Per la rima *sbandita:vita* (9-10), cfr. *RVF* VII 2-6: «anno del mondo ogni virtù sbandita, / [...] / del ciel, per cui s'informa humana vita». Ai vv. 11-13 si riprende l'interpretazione che l'autrice fa di Sal 38, 20 in CS: «“Inimici autem mei vivunt, et confirmati sunt super me: et multiplicati sunt, qui oderunt me inique”. [...] Si può intendere ancora questo luogo altrimenti: cioè ch'essendo Davit vero penitente, perché così amaramente piangeva il suo peccato, che lui dichi al Signore che il demonio, suo avversario, viva, perché del continuo esso vigila per la sua rovina e distruzione; e che tutti loro si siano adunati insieme per rimuoverlo dal suo santo proposito; e che contra di lui tendono lacci per farlo di nuovo cadere nel peccato, et che per tal ragione egli dica a Dio che ha bisogno del suo soccorso per poter superare tanti mali» (*Opere*: 402). Per il riferimento alla «guerra» cfr. ancora, dalla stessa opera, «quella guerra irreparabile e perpetua ch'è fra la carne e lo spirito» (Ivi: 415), così come si esplicita nelle stanze successive della canzone.

Stanza II

14-19. *Ben ...essenza*: l'esordio della stanza avviene alla luce dell'espedito della *concessio*, in base al quale la tesi sostenuta dall'avversario viene citata al fine di essere attenuata o obiettata. Esso ricorre anche successivamente (vv. 118-119). La tesi avversaria consiste nella consapevolezza di un perdono già molte volte da Dio concesso all'orante (a tal riguardo si ha un'enfasi mediante il chiasmo ai vv. 15-16: «[...] perdonato [...] molte volte» X «[...] molte volte [...] offeso», in cui «di nuovo ancor», al v. 16, crea una ridondanza, così come accade nella prima stanza, per cui cfr. *commento* ai vv. 3 e 6). Il perdono ripetuto comporta quindi che ora le preghiere della stessa («le voci mie», v. 18) non trovino più ascolto e che il suo pianto (vv. 18-19, *leit motiv* che ricorre anche nella prima stanza, cfr. *commento* ivi) si consumi invano.

20-26. *Ma ... essenza*: «ma tu sai che non gradisti che il perdono venisse negato al cuore umile, così come imponesti di fare a Pietro; e per questo ti prego di accettare le mie suppli- che, mostrando una clemenza tanto maggiore della sua, perché commisurata alla tua essenza divina». Il verbo «conteso» sta per 'impedito, interdetto' (GDLI), così come in Petrarca, *Tr. Cupidinis* III 12: «l' tel dirò, se 'l dir non è conteso». Pietro, esempio di peccatore che, pentitosi e perdonato da Gesù, impara a sua volta il perdono (Mt 18, 21-33), è citato dall'autrice

come figura esemplare in tal senso anche in CS: «Pietro, come ognun sa, negò Christo, e nondimeno, perché amaramente pianse il suo peccato e si ricoverò all'ombra della sua grandissima misericordia, egli impetrò il perdono di così smisurato errore» (*Opere*: 433).

Stanza III

27-32. *Già ... catena*: agli estremi dei vv. 27-28 è richiamato *RVF* CCCLXIV 14: «ch'ì conosco 'l mio fallo, et non lo scuso» (per il dittico di chiusura del v. 27 cfr. P. J. De Jennaro, *Rime e lettere* II, XXI 4: «poco apregiando il mundo cieco e frale»). Al v. 28, «unqua» sta per «mai» (come in *Purg.* V 49: «Guarda s'alcun di noi unqua vedesti») e «proprio» equivale a «mio»; al v. 31, «senza intervallo» indica, invece, «senza indugio» (cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita* IX LXIV 7-8: «E di seno, a quel dir, senza intervallo / si trasse una crocetta di cristallo»). Le «catene» (v. 32) che il perdono «romperà» sono quelle degli affetti terreni, per cui cfr. LXVI 9 e *commento*, ma anche MS: «Perdonami dunque, clementissimo mio Signore, però che vedi bene che gli è pur tanta la mia fragilitade e la mia debolezza, che gl'è impossibil che senza 'l tuo divino soccorso io mi possa già mai dalle gravi catene degl'umani e fortissimi affetti rilevare» (*Opere*: 234). Per il v. 29, si veda LXI 12 e *commento* ivi.

33-39. *e so ... virtude*: «e se a gran voce il sangue di Abele gridò vendetta e la ottenne, e se il tuo sangue griderà sempre più forte che Dio padre mi liberi dalla dannazione, non sarà da Dio stesso revocata la sua grazia per la mia salvezza, per cui a lui sia sempre virtù e gloria». Fronte e sirma sono introdotte da verbi e marcatori che sottolineano la consapevolezza dell'errore («Già conosco [...] e so», vv. 27-33). Nella sirma, poi, si instaura un parallelo tra il sangue innocente di Abele (letterale è la ripresa da Gn 4, 10: «Dixitque ad eum: "Quid fecisti? Vox sanguinis fratris tui clamat ad me de agro"») e quello di Cristo, «più eloquente», secondo le scritture (Eb 12, 24), per aver sostituito il perdono alla vendetta. Il sacrificio della croce è quindi inteso come immolazione che salverà l'umanità e da cui naturalmente la poetessa non sarà esclusa. Tra i vari riferimenti al *Beneficium Christi* nella poesia di V. Colonna (cfr. *introduzione*), in cui questo tema rappresenta un vero e proprio *leit motiv*, si veda almeno RS XLII 1-6: «Quando di sangue tinte in cima al monte / le belle membra in croce al Ciel scoverse / Colui che con la vita al Padre offerse / [...] il saluifer sacro divin fonte, / anzi il mar de le grazie alor s'aperse».

Stanza IV

40-45. *Ben ... mai*: l'esordio con verbo rimarcante la consapevolezza del peccato («Ben so») reitera il meccanismo di ripetizione che già legava fronte e sirma nella stanza precedente. Sarà riutilizzato al v. 79, dove ricorre nuovamente anche il secondo emistichio («che non aspetti»). Il tema è ora quello di una salvezza impossibile da ottenersi con le sole forze umane e implicate, per questo, la necessità del «miracol» divino. La fronte elenca una serie di metafore dei «legami» ai «vani affetti» (v. 42) del mondo, prima definiti come «catene» (v. 32), così come nel *Secretum* petrarchesco, dove Agostino li identifica con l'Amore e la Gloria (III I-II), ora simboleggiati dal «laberinto» (v. 41, per cui cfr. XXVII 14 e *commento*, ma anche *RVF* CCXXIV 4: «un lungo error in cieco laberinto») e dai «lacci»; questi ultimi, se in LXIX 8 avevano una connotazione negativa, rientrando nel sistema metaforico della «pesca amorosa», già petrarchesco (cfr. *introduzione* e *commento* a III e IX), ora risultano invece inseriti nel contesto di un più generale legame con le vanità mondane. Per il secondo emistichio del v. 45, cfr. G. Boccaccio, *Rime* XLVI 11: «[...] nel cor, che lasso e vinto giace».

46-48. *se ... prigionie*: il riferimento evangelico a Pietro, già citato, tocca ora un altro episodio, ovvero quello della liberazione miracolosa degli apostoli, incarcerati dopo la morte di Gesù (At 5, 17-23); l'uscita dalla prigionie del passo neotestamentario si pone quindi in parallelo con l'auspicio dell'uscita dal «labyrinth» da parte dell'orante (v. 41), definito ora letteralmente come «prigionie» (v. 48), così come in *Secretum* III i 4: «aureis cathenis vinctus in carcere teneretur».

49-52. *Dunque ... dolga*: «dunque, o Padre, fa' che io sia perdonata, ti prego, metti da parte il tuo legittimo sdegno, la carità ti induca a perdonarmi e abbi pietà del mio dolore». *Caritas* e misericordia sono quindi invocate per il loro essere condizioni del «miracolo» del perdono che solo da Dio può giungere. I poliptoti «volgi [...] volga» e «perdone [...] perdonarmi» sottolineano l'insistenza della supplica.

Stanza V

53-65. *Già ... stile*: la stanza, con una *variatio* rispetto alle precedenti, prende avvio da una citazione biblica (Es 1-40), alla quale accosta, nella sirma, il parallelo con la poetessa. Lo schema soggiacente è quindi quello di una similitudine, in cui l'uscita dell'Egitto e la liberazione dalla schiavitù del popolo ebraico vengono paragonate allo *status* della poetessa, analogamente sottoposta alla «legge dell'error mio» (si noti il ripetersi dell'espressione, con inversione dei componenti, ai vv. 60 e 64).

58. *né ... dava*: «né [il popolo ebreo] avrebbe potuto rimediare da solo [alla propria condizione]»; il verso si caratterizza per una forte e ridondante iterazione pronominale.

59-65. *Tal ... stile*: «così io, [mi trovo] sotto la legge crudele del mio errore, né posso uscire o lasciarmelo alle spalle, se tu, a cui io innalzo le mie speranze e le mie preghiere, non ti mostri benevolo con me, trarendomi fuori dal basso fango del mio errore e [facendo sì che] io rivolga a te tutta l'anima e la mia opera». Per i vv. 64-65 (inclusa la rima), cfr. *RVF* CCLXX 36-37: «et sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile / ed alzava il mio stile» e, per il v. 65 (inclusa la rima *vile:stile*), cfr. *RVF* LXXI 8-13: «a voi rivolgo il mio debile stile, / [...] / levando il parte d'ogni pensier vile».

59-60. *prava ... legge*: l'*enjambement* e la rima con *:dava* sono anche in G. Giraldi Cinzio, *Ercole* XIX XIII 3-4: «sì che il fato eseguisse la sua prava / legge, col fare altrui, per lui, morire»; «prava» ha quindi il significato di «crudele».

61. *rilasciarlo a tergo*: l'espressione «lasciare a tergo» è qui da intendere come «abbandonare una situazione sfavorevole, non doversene più curare» (GDLI); cfr. l'uso in LV 14.

64. *fango vile*: la metafora sottolinea la materialità umana e il peccato che le è connesso, a partire dal «fango» della creazione (Gn 2, 7), così come in MS: «Deh, anima mia, che son'eglino questi vostri cadevoli e miseri corpi, se non vilissimo fango del quale essi sono stati formati?» (*Opere*: 250).

Stanza VI

66-76. *Tu ... assorto*: il «tu vedi» (v. 66) che dà inizio alla strofa richiama l'analogo «già sai» della precedente (v. 53). Compare qui una metafora molto usata, quella della nave in tempesta, cifra dello stato di smarrimento della poetessa, al quale può porre rimedio solo il Dio-nocchiero (cfr. XIV 105-112 e *commento*). La fase di «stallo» e di assenza di una direzione precisa dell'anima («senz'alcun vento», v. 67) è inoltre sottolineata dalla metafora delle onde che raffigurano le «voglie fallaci» (v. 70), ovvero gli appetiti terreni in grado di sconvolgere e privare di «valore» lo spirito. Solo Dio può quindi porre rimedio, ovvero «muovere»,

l'anima che non è in grado di farlo da sé (cfr. il poliptoto «mover [...] mosso»). Il «lieto e divin porto» diviene quindi metafora della salvezza dalla minaccia delle «Sirene», trascinatrici verso il «fondo» del mare, ovvero il peccato (cfr. *introduzione* a LVIII e XLV 40, *commento*).

70. *fallaci voglie*: cfr. G. Giralaldi Cinzio, *Le fiamme* LXX 1: «ciechi desir, vane e fallaci voglie».

71. *altrui desire*: cfr. G. Guidiccioni, *Rime* CXXI 8: «de' fèri altrui desir la turba infesta».

76. *porto ... assorto*: per la rima cfr. L. De' Medici, *Laude* VIII 18-20: «ha le merce e il legno assorto; / una tavola ora in porto / il naufrago ha portato» ma anche LXVIII 14 del canzoniere matrainiano, in cui il significato di «assorto» è appunto quello di «trascinato a fondo».

78. *scorgi e 'ncamina*: «scorgi» sta per «guida» (cfr. *RVF* CCIV 4: «che scorgi al cor l'alte parole sante»); la dittologia sinonimica riequilibra concettualmente una strofa interamente incentrata sul disorientamento e la mancanza di una direzione.

Stanza VII

79-86. *So ... sia*: il «So ben» che apre la strofa si ricollega al «Ben so» del v. 40, dal quale riprende anche «che non aspetti». I tre periodi, tra loro correlati dalla disgiuntiva «o», produttrice di anafora, evidenziano tre possibilità da Dio «non attese», ovvero non volute. La prima (vv. 79-81) è che il talento da lui stesso donato, richiamante la parabola evangelica incentrata sul tema (Mt 25, 14-30), sia usato dalla poetessa non solo per cantare la gloria del creatore, ma anche per la lode di sé, aspetto configurabile nel peccato di vanità. Il verbo «spendere» (v. 81) è usato spesso in questa specifica accezione, ovvero quella di «profondere il talento, i doni naturali, in partica l'intelligenza o le doti morali e spirituali» (GDLI). La seconda (vv. 82-84) è che il «seme» delle sue grazie vada disperso, ovvero non produca frutto (e qui la metafora degli uccelli della frode, la cui perifrasi è caratterizzata da una forte alterazione sintattica ai vv. 83-84, la quale colloca in iperbato, a fine verso, la specificazione di «augelli»). Per il sintagma «empia frode» cfr. J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* LXXXV 7: «e come l'empia frode, irata e trista». La rima *frode:lode* è in Petrarca, *Tr. Cupidinis* I 119-121: «ché, chi prende diletto di far frode, / non si dè lamentar, s'altri lo 'nganna. / Vedi 'l famoso, con sua tanta lode». La terza è che la poetessa venga derisa da chi «gode del male» (la perifrasi del v. 85 potrebbe riferirsi tanto al demonio, riformulando quella del v. 11, tanto ai «nemici» della Matraini, così come specificato in un passo del capitolo III delle MS senz'altro qui tenuto presente, come dimostra la riscrittura in versi della strofa successiva, cfr. *commento*): «Dio mio, ascolta gli miei umili et affettuosi preghi, e riguarda me inferma giacere sopra la terra, fra l'acutissime spine delle miserie e de' peccati, là dove gli miei più crudi avversari e pessimi nemici m'hanno, con mille sorti di lacci e di nascoste insidie, circondata per darmi la morte. Soccorremi dunque, ti prego, benignissimo mio Creatore, acciò non s'abbiano da rallegrare d'aver occisa colei la qual creasti ad imagine e similitudine di te stesso» (*Opere*: 234). Le «spine» (v. 86) del peccato (Gn 3, 18) risultano già metaforicamente opposte al «buon seme» di Dio anche in CS: «E di questi parlava Iddio, s'io non m'inganno, al nostro primo padre Adamo quando disse: «La terra produrrà le spine e ' triboli»; e veramente i sensi nostri par che non produchino altro che colpe e peccati; i quali poi come spine acutissime trafiggono senza remissione alcuna l'anime nostre. Oltre di ciò, sì come le spine soffoggon il buon seme che dall'agricoltore fu sparso in terra, così ancora i sensi nostri e gli appetiti disordinati soffogano il buon seme della parola di Dio, affm ch'egli non cresca negli animi de' fedeli» (*Opere*: 371).

87-91. *perché ... puoi*: al v. 87, il «sai ben» richiama, in poliptoto, l'*incipit* della strofa e, per la cecità metaforica, si collega a LXIII 5-11 (cfr. *commento* ivi). La clausola del v. 89 richiama *Inf.* I 3; per «altra salute», ovvero 'altra salvezza', cfr. T. Tasso, *Gerusalemme conquistata* XXI VI 5: «Chi cerca altra salute, agogna ed erra».

Stanza VIII

92-97. *Ben ... eterno*: per l'*incipit* cfr. il v. 14 e *commento* ivi. L'associazione Dio-speranza è tematizzata nel precedente sonetto, il LXXXV (cfr. *commento*). L'intera strofa riscrive, in versi, un passo del capitolo III di MS: «Ben mi potresti dire che più volte, con le tue ispirazioni, hai battuto alla porta del mio cuore, ma che, per esser sorda, io non t'ho, misera, aperto; laonde non sei, volendo, per questo potuto entrare. Ma dimmi, sapientissimo Re celeste, Dio fortissimo et infinita bontà, tu ch'avevi le chiavi in mano del mio cuore, perché non hai aperto? E perché non sei entrato? Hai tu forse speso per me sì poco che non ti curi di perdermi?» (*Opere*: 235). Dal testo in prosa, avente come base evangelica l'Apocalisse (3, 20: «Ecce sto ad ostium et pulso. Si quis audierit vocem meam et aperuerit ianuam, introibo ad illum et cenabo cum illo, et ipse mecum»), quello in versi riprende *in toto* l'avvio («Ben mi potresti dir») e, pressoché letteralmente, molti termini-chiave («porta del cor», v. 93; «hai battuto», v. 94; «mai non apersi», v. 96; «non entrasti»).

100. *Tu ... mano*: la metafora evangelica consente quindi di riprendere e ricontestualizzare quella amorosa di *RVF* CXLIII 10-11: «[...] et così bella riede / nel cor, come colei che tien la chiave», così come già in G. Malipiero, *Petrarca spirituale*, son. CXI 11: «tal che sol Dio del cor le tien la chiave».

101-102. *perché ... vano?*: analoga esortazione nell'*incipit* del sonetto *Apri, Vergine bella, il sacro seno*, sebbene qui il seno sia riferito ai pensieri, con la funzione di indicare lo «spazio ricettivo» (cfr. Chiavacci Leonardi, *commento* a Alighieri 1991-1997 I: 832) e, letteralmente, «concavità» (cfr. Inglese, *commento* a Alighieri 2007: 314) in cui essi sono raccolti, così come in *Inf.* XXVIII 6: «ch'anno a tanto comprender poco seno». Il sintagma «amor vano» si ricollega ai «vani affetti» (v. 42).

103-104. *Già ... gioco*: l'interrogativa retorica che chiude il brano in prosa delle MS (cfr. *commento* a 92-97) si trasforma ora in un'affermazione: Dio non si è speso, ovvero 'prodigato', poco per l'anima della poetessa, tanto che non si può pensare che ora la perdita, ovvero la dannazione della stessa, sia per lui «scherzo e gioco».

Stanza IX

105-107. *Togli ... molle*: alla base di questi versi si colloca, con ogni probabilità, la continuazione del passo di MS che fa da base alla strofa precedente: «Deh, vieni Signor mio, vieni fortezza mia, e con la tua mirabil potenza rompi e spezza et apri questo indurato petto, et ammolisci il cor mio con le preziosissime onde delle tue sante vene, et abbi di me misericordia poichè sei di pietà larghissimo et infinito tesoro» (*Opere*: 235), ricalcante il testo biblico (Ez 11, 19: «Et dabo eis cor aliud et spiritum novum tribuam in visceribus eorum; et auferam cor lapideum de carne eorum et dabo eis cor carneum»).

108-110. *rompi ... tolle*: è ripresa qui la frequente opposizione tra la nebbia del peccato terreno e la luce di Dio. Per l'espressione del v. 108 cfr. XIII 5 e LXIX 11 (*commento* e rimandi ivi). Ancora, per il «senso van», cfr. i vv. 42 e 102. Per il verbo in clausola del v. 109, cfr. T. Tasso, *Rime* MCDL 27: «questo pensier m'arretra». L'espressione «mi si tolle» sta per

‘mi è negato’, come nella fonte petrarchesca (*RVF* XXXIII 14: «Veder quest’occhi anchor non ti si tolle»).

111-112. *Però ... disperse*: l’avverbio iniziale equivale a ‘dal momento che’, mentre la voce «puolle» (v. 111), con suffisso pronominale riferito alle «nebbie» (v. 108), piuttosto rara, è attestata in A. Poliziano, *Stanze* I XLI 6: «giammai li occhi dagli occhi levar puolle». Un iperbato sposta in avanti «mandar disperse» e nello stesso verso (v. 112) si crea così un gioco allitterativo con le sibilanti («santo spirar [...] disperse») congiunto a un omoteleuto («spirar mandar»), il quale fa da ceriniera tra la fine del primo emistichio e l’inizio del secondo. Lo ‘spirare’ divino è tematizzato, in particolare, in LXIX.

113-115. *e ... s’aperse*: la notte lunga e priva di luce costituisce un’ulteriore declinazione dello stato di errore proprio della condizione terrena (così come le «nebbie» al v. 108); solo Dio si configura quindi come guida e luce («Sole e Duce», v. 114, il cui secondo termine richiama il «Nocchier» del v. 66) in grado di liberare da tale oscurità l’anima dell’orante e ‘rendere [la notte] chiara come mai non accadde per alcun giorno’ (v. 115, per l’espressione cfr. XLV 54).

116-117. *e ... frutto*: per la metafora, prima riferita all’amato, cfr. XXIX 12-14: «né fior, né fronde, o frutto non produce / di virtù ’l mio terren, ché primavera / solo il vostro splendor chiaro m’adduce» e *commento* ivi.

Stanza X

118-123. *E ... imperfetto*: al v. 118 ritorna la menzione della speranza, per cui cfr. il v. 92 (*commento* e rimandi ivi). Esplicito, qui, il riferimento all’argomentazione (per il verbo *algerundio*, non frequente nella lirica, cfr. V. Franco, *Rime* XXIV 112: «Da questo arguendo si discorre») che struttura il testo, opponendo tesi contrarie, delle quali quella espressa in questi versi costituisce un’anticipazione di quella di Dio. L’espressione «ebbi ricetta» (v. 120) sta per ‘fui accolta’ e «partire» indica invece l’allontanamento dalla grazia. La preposizione «perfino» (v. 121) può indicare una durata (GDLI) e quindi il passo sarà da interpretare ‘fino alla tarda età’ («a l’ore estreme»), ma può anche considerarsi equivalente dell’avverbio ‘finanche’, o ‘ancora’ (GDLI), tanto che in quest’ultimo caso si indicherebbe la perseveranza nel peccato dell’orante, perfino in età avanzata; la preposizione è un *hapax* nel canzoniere, ma le sue occorrenze nelle opere in prosa si allineano tutte alla prima accezione, ovvero quella dell’intervallo o della durata temporale (MS: «perfino a tanto ch’a quella somma e divina bontà non ti congiungi» *Opere*: 250; DS: «alcuna cosa desidera perfin’a tanto ch’al suo principio et allo stesso fine ultimamente ritorni», ivi: 709). Il bene «fallace e imperfetto» (v. 123) al quale l’orante si è erroneamente rivolta si oppone quindi alla stabilità di una speranza «benigna e ferma» (v. 118).

124-126. *direi ... questo*: all’anticipazione della tesi ‘avversaria’ dei versi precedenti della stanza si oppone ora la tesi dell’orante: ‘direi che per questo non mi debba essere interdetto di giungere fino alla morte [coincidente con il fine ultimo, ovvero la grazia di Dio]’. Per «infino al fine» cfr. *Par.* VI 38. Il «fine», quindi, oltre che ‘fine della vita’ (così come nel madrigale finale che segue, LXXXVII 7-8), può avere come seconda interpretazione quella di ‘fine ultimo’, come già tematizzato in altri luoghi della raccolta (cfr. XLV 96-98: «Tu, Re del Ciel, cui null’asconde o serra, / prego che mandi l’anima che tant’amo / pietosa a ricondurmi al fin ch’io bramo»; L 9-10: «O felice quel dì, se al fin ch’io bramo / mi trarrà seco al desiato aspetto»; LXXXII 7-8: «intenda ’l fine ov’il principio riede / nel cerchio alto maggior, ch’apre e dispensa»).

126-130. *ond'io ... essem pio*: per la rima *chieggio:veggio*, così come per l'analogo contesto di preghiera a Dio, cfr. G. Stampa, *Rime* CCCV 1-8: «Quelle piaghe profonde e l'acqua e 'l sangue, / che nel tuo corpo glorioso io veggio, / Signor, che, sceso dal celeste seggio, / per vita al mondo dar restasti essangue, / che nel mio cor, che del fallir suo langue, / vogli imprimer omai per grazia chieggio, / sì ch'al fin del viaggio, che far deggio, / non trionfi di me l'inimico angue». La preghiera con cui si chiude la stanza è incentrata sulla richiesta della «grazia» (termine che ricorre anche al v. 120 e che ricorrerà, in poliptoto, al v. 130), tema centrale della lettera a Theofilo Caldarini (cfr. *lettera* 8). Il «dritto» indica il 'giusto', forse da intendersi con ellissi di 'sentiero, cammino'; per il riferimento alle grazie divine, in analogo contesto, congiuntamente a quello alle opere 'altere e pellegrine', ovvero magnanime e non comuni, cfr. Varchi, *Rime* III, LXII 9-11: «Che tarde non fur mai grazie divine: / In quelle spero ch'anco in me faranno / Altere operazioni e pellegrine»; per la coppia aggettivale cfr. anche P. Bembo, *Stanze* XX 1-5: «Questa per vie sovra 'l penser divine / [...] / fatto ha poggiando altere et pellegrine». La perifrasi al v. 129, di carattere bellico, anche nel contesto metaforico della 'guerra' amorosa (*RVF* XXIII 10: «benché 'l mio duro scempio»; G. Stampa, *Rime* CCXLII 43: «guerre che fan di noi sì crudo scempio»), denota ora l'inferno, per via dell'inserimento dell'aggettivo corrispondente. Il v. 130, parzialmente diverso, era rifetito all'amato in A X 69: «mostrar de le sue grazie un vero essem pio».

Stanza XI

131-133. *Già ... pace*: l'allusione di questi versi è al Vangelo di Giovanni (Gv 11, 25: «Dixit ei Iesus: "Ego sum resurrectio et vita. Qui credit in me, etsi mortuus fuerit, vivet; et omnis, qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum. Credis hoc?"»). Per il sintagma che chiude il v. 133 cfr. il sonetto di V. Colonna dedicato a Cristo, *RS* XCIV 12-13: «oh desiata pace! oh benedetti / giorni felici! [...]»; in un contesto amoroso, cfr. i testi matrainiani di A LIX 191-192: «così dal Cielo a noi sempre sia data / pace dolce, gioconda, e desiata» e A LXXVII 1-2: «Or che mia dolce pace e desiata, / lieta godea ne le speranze prime».

134-136. *dunque ... piace*: 'dunque, poiché la mia speranza ha trovato la sua sede in te, tu solo ammaestrarmi e indirizzarmi, perché io desidero solo quello che ti piace e diletta'. Per la dittologia verbale del v. 136 cfr. *RVF* CCXC 1: «Come va 'l mondo! or mi diletta et piace».

137-143. *Ahi ... celare?*: 'Oh padre alto e vero, com'è possibile che io abbia offeso in tal modo il tuo amore santo e perfetto, da farti indurire tanto di fronte a un'anima umile che si è offerta a te, se invece le tue fiamme chiare e ardenti mostrano altro, impossibile da celare agli altri?'. Per l'aggettivo «verace» (v. 137) riferito a Dio, cfr. almeno G. Giraldi Cinzio, *Le fiamme* CCLX 12-13: «ora i' mi scioglia, e te, verace Dio, / segua con cor di divin fuoco acceso», in cui è congiunto un riferimento al fuoco che ritroviamo anche in questa strofa. Il verbo 'indurare' (v. 139) rientra ancora una volta nel capitolo delle MS già visto come base per i vv. 92-106 di questo componimento (cfr. *commento*): «Bisogna dunque che tu sia quello che mova con il tuo spirito il mio forte, indurato cuore e che prenda tu l'impresa finalmente di salvarmi» (*Opere*: 234). Dio è ora solo apparentemente 'indurito' di fronte alle preghiere dell'anima umile che si rivolge a lui (l'espressione 'indurarsi contro' indica appunto l'atteggiare il volto o l'aspetto a un'espressione di risentimento, di scontento, di amarezza', GDLI). A prevalere è, infatti, la *caritas*, declinata come amore «perfetto e santo» e raffigurata nelle «faci ardenti» (cfr. *Par.* XXVII 10), secondo una simbologia enucleata anche nei DS: «Ne segue finalmente la Carità, la quale è un intenso, vivo et infocato amore congiunto con retta volontà, [...] congiunta inseparabilmente con Dio, accesa del puro fuoco del suo divino

spirito. Ella è sopra tutte le cose che s'amaro secondo gli nostri sensi, eccellente sopra tutti gl'amori» (*Opere*: 695-696).

Congedo

144-150. *Dunque ... gloria*: il congedo funge da conclusione per il discorso argomentativo messo in scena nelle strofe precedenti; la soluzione è quindi riposta nella fede («creder sempre», per cui cfr. V. Colonna, *RS* XXVI 9-13: «Il gran Padre ad udir oggi n'invita / [...] Ubidir dessi al suon de l'infinita / virtute, e creder sempre a sì bel segno») e nella speranza (v. 145), due delle virtù teologali (la terza, la carità, trovava la propria tematizzazione ai vv. 139-143), uniche a consentire la vittoria contro il male incarnato dal «nemico», immagine che chiude circolarmente il testo, dopo il riferimento iniziale al «crudo Avversario» del v. 11. Ai vv. 146-147, la rima e la metafora bellica rileggono la tematica amorosa di *RVF* II 11-14: «che potesse al bisogno prender l'arme, / [...] / ritrarmi accortamente da lo strazio / del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne», in cui, oltre alla rima, si coglie anche la ripresa di «al bisogno», associato ora ad «aitarne». La centralità del tema della lotta contro il male è tesa a fare del demonio un 'proprio' nemico, oltre che di Dio (contra 'l nemico mio) e tale parallelismo è reso anche sintatticamente nel chiasmo che lega l'orante a Dio in relazione agli effetti di tale 'guerra' («vittoria [...] / io» X «Tu trionfo e gloria», l'*enjambement* del primo membro pone inoltre in rilievo l'«io» poetante).

Questo madrigale era presente, con la medesima funzione di *explicit*, anche nell'edizione B, risultando invece assente nella raccolta A. Quest'ultima era infatti chiusa da un sonetto incentrato sull'invito al pentimento e sul sacrificio di Cristo («Lassa, mente infelice, ogn'altra cura, / e riguarda l'eterno, alto Motore / star sopra il duro legno affisso, e 'l core / offrir e 'l sangue suo con l'alma pura. / Pianga il mondo, il Ciel pianga, e la Natura / debole e 'nferma per l'antico errore. / Piangi alma, con interno, aspro dolore, / l'ingrata voglia tua proterva e dura. / Vedi le man che feron gli elementi, / e' piedi che solean premer le stelle, / per liberarti, star co' chiodi affissi. / O inaudita pietà, con quai tormenti / offristi a noi sì preziose e belle / piaghe, per trarci de gli eterni abissi!») molto vicino a uno dei sonetti conclusivi della seconda parte del canzoniere sanzariano, dal quale riprendeva letteralmente un intero verso (J. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* XCVI 1-14: «È questo il legno che del sacro sangue / resperso fu, nel benedetto giorno / che fuggì vinto, con paura e scorno, / quel falso, antico, alpestro e rigido angue. / [...] / Lassa, mente infelice, ogni altra cura: / vedi il pastor, che va per le sue gregge, / come agnel mansueto a la tonsura»). Il testo richiamava inoltre i 'chiodi' e le 'piaghe' ai quali tanto spazio era riservato dalla lirica di Vittoria Colonna (cfr. almeno il testo di apertura delle *Spirituali*, RS, I 5-6: «i santi chiodi omai sieno mie penne, / e puro inchiostro il prezioso sangue» e RS LXI 3-4: «l'eterna eredità, l'ampia mercede, / fra l'aperte Sue piaghe a noi traluce»). Un elemento di frequente rilevato nello studio variantistico dei canzonieri, e di cui è particolarmente rappresentativo il sonetto proemiale (cfr. *commento* ivi), è quello che pone al centro, nel passaggio da A a C, la figura dell'io poetante. Anche in questo caso è possibile notare come l'*explicit* della raccolta sia interamente incentrato sulla poetessa e su una storia spirituale narrata in prima persona, in cui il gioco di *adnominatio* «Chiara»-«chiara» (vv. 5-9) rievoca «il principio», vale a dire il sonetto proemiale, e, come ha già evidenziato Ortu, crea una particolare circolarità (Ortu 2014: 164). La stessa studiosa ha inoltre posto in rilievo due passaggi centrali del testo, ovvero i due sacramenti fondamentali della religione cattolica riconfermati con forza in sede conciliare, il battesimo (v. 5) e la cresima (v. 6), ai quali la poetessa dedica peraltro una specifica trattazione nella *lettera* 8. A queste due tappe essenziali della vita spirituale corrisponde quindi una diversa 'identità', marcata dall'*impositio nominis*. Nel primo caso, il nome di nascita, «Davina», passa ad essere «Chiara», con tutte le implicazioni simboliche che il nome proprio racchiude nella sua declinazione aggettivale. Ancora, nel trapasso dalla vita terrena a quella eterna, dove l'aspirazione è quella al congiungimento a Dio, come è evidenziato da un preciso disegno provvidenziale espresso fin dall'esordio del testo, il gioco di *adnominatio* culmina nella paronomasia a distanza «Davina»-«Divina», poli estremi di un cammino di perfezionamento del quale si attende la fine, consistente nella piena partecipazione alla *claritas* e alla *caritas* di Dio («la tua luce immensa e cara», v. 14).

Si come al tuo volere eterno piacque,
Padre senza principio e senza fine,
che al mio nascer Davina

- 5 pria fussi detta, e poscia a le sacre acque
 Chiara fussi nomata,
 e del tuo Santo Spirito illustrata,
 così prego che al fine
 d'esta vita meschina,
 10 mi chiami, eletta in Ciel, Divina, e chiara
 risplenda a la tua luce immensa e cara.

Schema metrico: madrigale ABcAdDbcEE. Rima inclusiva tra i vv. 1 e 4; rima identica ai vv. 2 e 7.

1 come: com'

volere: voler

4 fussi: fossi

7 che: ch'

1-2. *Sì ... fine*: l'espressione del v. 2 ha molti paralleli in prosa, tra cui cfr. almeno MS: ««O divina e immortal bellezza [...] Re celeste senza principio e senza fine [...]»» (*Opere*: 249), CS: «Ma perché Iddio, come disopra dicemmo, è eterno e senza principio e senza fine, però egli non sente mai né cambiamento né mutazione alcuna, per esser ella contraria del tutto e repugnante alla natura sua divina» (ivi: 448-449) e BD: «l'insuperabile amore, principio senza principio e fine senza fine di tutte le cose» (*Opere*: 552). Anche i versi iniziali (vv. 1-4) del madrigale conclusivo dei DS si rivelano vicini a questi: «Principio sol senza principio, eterno / motor che, al fin di te, sol senza fine, / muovi le cose umane e le divine / al tuo santo voler e sempiterno» (ivi: 707). I due versi di apertura di questo madrigale reiterano, con una ridondanza che conferisce solennità all'apostrofe, il medesimo concetto, ovvero quello della eternità di Dio, con un accenno al suo 'volere', ovvero al suo disegno sul destino della poetessa. Il tema della Provvidenza, oltre che in LXXXII, è oggetto di specifica trattazione *lettera* 8.

3. *che ... Davina*: a parte la supposizione di Russel (2000: 424), la quale desume dal testo stesso la possibilità che Davina fosse il nome con il quale la poetessa era chiamata dalla sua famiglia, i dati certi di cui siamo in possesso sono innanzitutto la presenza del culto, molto sentito nella città, di San Davino, di origine armena, morto a Lucca nel 1050 durante il pellegrinaggio verso Santiago de Compostela (Ortu: 165). Il suo corpo venne sepolto nel cimitero di S. Michele in Foro, da cui, in seguito ad alcuni miracoli che gli vennero attribuiti, fu trasferito in chiesa, in un'urna presso l'altare di San Luca; nel 1567 le sue reliquie furono riposte in un'urna più decorosa e il 3 settembre 1592 vennero sistemate sopra l'altare maggiore. Il nome, che Russel supponeva essere quello con cui i familiari si rivolgevano alla poetessa, è inoltre una variante femminile di Davide, la cui radice, Dawidh, indicherebbe 'amato da Dio' (*ibid.*). L'accostamento tra l'immagine che l'autrice vuole dare di sé e quella di Davide si deduce da molti elementi. Innanzitutto l'analogia intercorrente tra alcune incisioni in CS (figg. 5-7) che ritraggono in posizione analoga il profeta e la poetessa, e inoltre il fatto che nella stessa opera esegetica, in quanto sua interprete, l'autrice si pone nella sostanza come *analogon* di Davide («Le incisioni disseminate all'interno dell'opera [...] possono essere divise in due gruppi: quelle che rappresentano David, e quelle che rappresentano una donna orante inginocchiata dinanzi a un altare su cui si leva un crocifisso. Queste ultime si alternano nell'opera a quelle raffiguranti David. Il dato è molto importante, perché rappresenta visiva-

mente il processo d'identificazione che l'autrice sente con il penitente per antonomasia, dato che si può supporre che la donna che prega inginocchiata altro non è che l'immagine cui la M si affida per rappresentarsi», Mario, in *Opere*: 306). Nelle stesse incisioni della donna orante già Paoli riconosceva l'autrice, raffigurata «in una sorta di teatro domestico che, grazie all'incisione e alla stampa, viene reso pubblico» (Paoli 2008: 9). Infine, anche il dipinto che raffigura la poetessa, destinato a corredare il suo altare monumentale, ricalca non solo, concettualmente, la preveggenza davidica nell'immagine dell'autrice-Sibilla, ma anche, figurativamente, colloca proprio Davide tra i personaggi biblici illustri che fanno da sfondo al soggetto centrale (Jaffe 2002: 118).

3-5 *pria ... nomata*: si notino il parallelismo tra il 'prima' e il 'dopo', creato dalla ripetizione di «fussi detta» (v. 4), indicante il nome di nascita, e «fussi nomata» (v. 5), con riferimento al nome ufficiale, successivo al battesimo, e la ripetizione fonica della clausola del v. 4, «*sacre acque*».

6. e ... *illustrata*: 'e illuminata dal tuo Spirito Santo', espressione che probabilmente alluderebbe al sacramento della *confirmatio* o cresima (Ortu 2014: 164).

7-8. *così ... meschina*: all'eternità di Dio, enfatizzata ai vv. 1-2 (cfr. *commento*), si oppone ora la finitezza della vita umana di Chiara, per di più definita «meschina», ovvero 'terrena, corruttibile'; per il sintagma cfr. G. Boccaccio, *Rime* CXI 11: «in questa vita labile e meschina?» e M. M. Boiardo, *Amorum libri* III, CXXV 13: «ché ben fia tropo mia vita meschina». Non a caso, «fine» ricorre, in forma contrastiva, due volte come parola-rima, in corrispondenza di tale opposizione concettuale («senza fine / [...] / al fine», vv. 2-7), dopo una precedente occorrenza in LXXXVI 125 (cfr. *commento* ivi).

9-10. *mi ... cara*: all'ascesa al cielo corrisponde ora un'ulteriore 'metamorfosi', cioè il passaggio dal terreno al divino, per cui significativa è la paronomasia, «Davina» (v. 3) / «Divina» (v. 9); anche «chiara» è aggettivo che partecipa a questo gioco di *adnominatio*, venendo collocato in una posizione *enjambante* che crea l'illusione di un riferimento al nome proprio e richiama, a distanza, il sonetto proemiale, in cui tale uso è analogo (così come in LXXIV 1). Ulteriore richiamo e accostamento è poi dato dalla consonanza tra le parole-rima dei due versi finali, «chiara» e «cara», la prima replicata, nel suo effetto di senso, dal sintagma «luce immensa». L'*explicit* è quindi incentrato sugli attributi divini della *claritas* (Is 60, 1; Lc 2, 9; Ap 21, 23) e della *caritas* (Ef 1, 4) raffiguranti il fine ultimo al quale la poetessa affida la chiusura del suo canzoniere.

Tavole sinottiche

1. Tavola sinottica sulla base delle rime di A

A		B	C
I	Se lieta e verde, chiara, alta cantai	I	I
II	Almo, beato Sol, che dolcemente		
III	Quei raggi, Signor mio, chiari, immortali		
IV	A voi consacro il mio debole ingegno		
V	Mentre che 'l cor da gli amorosi nodi		III
VI	Con giusta meta il sol librava intorno	II	II
VII	Se la mia nobil fiamma, eterno oggetto		
VIII	Signor, quell'indicabile grandezza		
IX	Perché quel dolce nodo		
X	Poiché tacer non posso		
XI	L'armonia dolce e gli amorosi accenti		
XII	Com'a gli angeli eletti innanzi a Dio		
XIII	Alto mio Sol, se l'anima beata	VII	VI
XIV	Ne' primi incontri della bella vista		
XV	Spirto gentil d'eterne grazie cinto		
XVI	De la più bella luce		
XVII	Se l'aver per altrui se stesso a vile		
XVIII	La magnanima e bella impresa vostra	XIV	XVI
XIX	Sì com'a Dio l'angelico Intelletto		
XX	Quanti dolci pensieri, alti e felici	V	V
XXI	Mentre di voi con Amor parlo o scrivo		
XXII	Né più chiar'acqua mai dal santo rivo		
XXIII	Di tal ambrosia e nettare celeste		
XXIV	Signor, che 'l vago e picciol Serchio nostro		
XXV	Com'elitropio al sol, sempre mi giro		
XXVI	O d'ogni reverenza e d'onor degna		XXVIII
XXVII	Non potrà mai Fortuna o Tempo rio		
XXVIII	Era il mio Sol venuto al mio languire	XXXVIII	XLIX
XXIX	Se l'alto esempio sol del valor vostro		
XXX	Spirate aure celesti, eterne e sante		
XXXI	Mentre che l'anima in voi tutta s'accoglie		
XXXII	Mentre il gran Sol, d'eterni raggi cinto		
XXXIII	Voi, mia fidata e rilucente stella		

Lettere e Rime

XXXIV	Smarrissi il cor, ghiacciosi il sangue quando	XVI	XXI
XXXV	Fera son io di quest'ombroso loco	XVIII	XXIII
XXXVI	Alti son questi monti, ed alti sono	XIX	XXIV
XXXVII	L'aura gentil, che mormorando torna	XXXVI	LII
XXXVIII	Quant'è fallace e vario il nostro corso	XVII	XXII
XXXIX	Per gire in parte ove il poter vien meno		
XL	Viva mia bella e dolce calamita		
XLI	Quel lume di virtù ch'oggi m'ha tolto		
XLII	Ben che quel chiaro, ardente raggio ond'io		
XLIII	Quando fia 'l di ch'io vi riveggia ed oda		
XLIV	Freschi, ombrosi, fioriti e verdi colli		
XLV	L'altera luce, che ne l'alma siede		
XLVI	Sì chiara è la mia fé, sì chiaro il foco		
XLVII	Mentre del chiaro e divin nostro ardore		
XLVIII	Quant'ho più da lontan l'aspetto vostro		
XLIX	Vivo mio ardente e vago Sole, ond'io		
L	Deh, perché tanto il mio divino Sole		
LI	Spirti felici, che nel terzo giro		
LII	Stando lontana a voi, mio Sole altero		
LIII	L'intensa vostra pena e 'l mio dolore		
LIV	Poiché l'alto mio Sol di nebbie ingombra		
LV	Qual gioia in Ciel, su, l'anime beate		
LVI	Poi che l'alta mia luce i santi rai		
LVII	Lassa, non so qual ombra il mio bel Sole		XXX
LVIII	Più che mai belle ed onorate fronde		
LIX	Alma gentil sovra a tutt'altre altera	IX	XIV
LX	Da la più bella mano	XV	XX
LXI	Quando di quelle belle membra elette		
LXII	Quel chiaro Sol ch'or suso in Cielo splende		
LXIII	A più chiaro, tranquillo, e dolce fonte		
LXIV	Beata l'alma che beando altrui		
LXV	Alma donna real, pompa e ricchezza		
LXVI	In un verde boschetto		
LXVII	Donna gentil, ch'è be' pensier tenete	LVII	LXVII
LXVIII	Quelle virtù, donna, alte, immortali	LIII	
LXIX	Sempre sperar si deve anzi la morte	XXV	XXXVI
LXX	Felice sasso, ch'a sì bella pietra		
LXXI	Donna immortal, ne' cui be' raggi santi	LXIV	LXXXI
LXXII	Quando formò di voi la bella figlia		LXXXIII
LXXIII	Felice lui, che gli fu dato in sorte		
LXXIV	Mai fuor di libertà, dolce né cara	LII	LXIV
LXXV	Da quello spirto, al qual cercato hai tanto		
LXXVI	Felice ramo del ben nato lauro		
LXXVII	Or che mia dolce pace e desiata		
LXXVIII	Empia Invidia crudel, che ne' miei danni		XVII
LXXIX	Con sproni alla ragion, col freno a' sensi	IX	XIV
LXXX	Oppressi d'alto e grave sonno i sensi		
LXXXI	Ohimè, dov'è or quel vago viso		
LXXXII	Chiara, eterna, felice, e gentil alma	XXXII	XLV
LXXXIII	Com'esser può ch'in tanta doglia i' viva	XXXVII	XLVIII
LXXXIV	Vago augelletto puro, almo e gentile		LI

Chiara Matraini

LXXXV	Vivo mio foco, ond'io solea aver vita		
LXXXVI	S'uguale avessi al gran dolore il pianto		
LXXXVII	Quanto d'amaro ha mai portato a canto		
LXXXVIII	Occhi miei, oscurato è il vostro Sole		XLIV
LXXXIX	Spirto beato, il cui terrestre velo		
XC	Anima bella, che vivendo esempio		
XCI	Alto Signor, che da stellanti giri		
XCII	Padre del Ciel, doppio molt'anni e molti	XLII	LIX
XCIII	Vergine, in cui l'eterno Sol si pose		
XCIV	Fra le dubbie speranze e 'l van dolore	XLI	LVII
XCV	I' piango, lassa, i miei perduti giorni		
XCVI	Qualor da questo grave e basso incarco	XLV	LXII
XCVII	Più chiaro, ed alto, e fortunato Sole		
XCVIII	Alto e divino Re, che ne' profondi		
XCIX	Lassa, mente infelice, ogn'altra cura		

2. Tavola sinottica base delle lettere di B

B	C
1. Alla illustre Maria Cardonia	2
2. A Madonna Cangenna Lipomeni	1
3. A Messer Tiberio Placidi	3
4. Alla Signora Gostanza Fiamminghi	5
5. A C. M.	9
6. A Sor. F.	4
7. A M. Ginasio Ugoberti	6
8. Al suo figliuol Federigo Cantarini	10
9. Alla Sig. Batina Centuriona	11
10. A M. Lodovico Domenichi	17
11. Alla Illustre Signora Batina Centuriona	16
12. Al Signor Vincentio Uva da Capua	15
13. A M. Francesco Musacchi	12
14. A Madonna Florida Amaranti	13
15. A Madonna Cangenna Lipomeni	14
16. Alla Beatiss. Vergine e Madre del figliuol di Dio	18

3. Tavola sinottica sulla base delle rime di B

B		A	C
I	Se lieta e verde, chiara, alta cantai	I	I
II	Con giusta meta il sol librava intorno	VI	II
III	Cerchin pur altri in bei pregiati marmi		X
IV	Quai lampi a voi di gloria ardenti e chiari		IV
V	Quanti dolci pensieri, alti e felici	XX	V
VI	Si come il Ciel velocemente gira		VII
VII	Alto mio Sol, se l'anima beata	XIII	VI
VIII	S'a voi tropp'altra e gloriosa appare		VIII
IX	Almo mio Sol, che l'onorata fronte	LIX-LXXIX	XIV
X	Da la più eccelsa Idea, da la più chiara		XI
XI	Poi che risplende in voi sì chiaramente		XII
XII	Copri pur quanto sai di nebbie ed ombra		XIII
XIII	Inimica crudel d'ogni mia pace		XV
XIV	La magnanima e bella impresa vostra	XVIII	XVI
XV	Da la più bella mano	LX	XX
XVI	Smarrissi il cor, ghiacciosi il sangue quando	XXXIV	XXI
XVII	Quant'è fallace e vario il nostro corso	XXXVIII	XXII
XVIII	Fera son io di quest'ombroso loco	XXXV	XXIII
XIX	Sonno, che mosso a gran pietà del mio		XXVI
XX	Alti son questi monti, ed alti sono	XXXVI	XXIV
XXI	Questi venti contrarî e così fieri		XXV
XXII	Quando da voi, mio rilucente sole		XXIX
XXIII	Vidi sgombrar de le mie notti il velo		XXXIII
XXIV	Ben ponno ormai del mio bel Serchio l'onde		XXXIV
XXV	Sempre sperar si deve anzi la morte	LXIX	XXXVI
XXVI	Per gli ampî, ed alti, e luminosi giri		XXXV
XXVII	Ridon or per le piagge erbetto e fiori		XXXVII
XXVIII	Già il ventesimo quinto anno rivolto		XXXIX
XXIX	Ohimè l'alma beltade, ohimè 'l mio sole		XLI
XXX	O luce del mio cor fidate e care		XLII
XXXI	Poi che con larghi rivi e un mar di pianto		XLIII
XXXII	Chiara, eterna, felice e gentil alma	LXXXII	XLV
XXXIII	O caro a me di gloria ardente sprone		XLVI
XXXIV	Ahi come presto, libera e spedita		XLVII
XXXV	Io pur ascolto e non odo novella		L
XXXVI	L'aura soave mormorando torna	XXXVII	LII
XXXVII	Com'esser può ch'in tanta doglia i' viva	LXXXIII	XLVIII
XXXVIII	Venut'era 'l mio Sole al mio languire	XXVIII	XLIX
XXXIX	Deh, come 'l tempo se ne fugge e vola		LV
XL	Deh, leva, anima, l'ali		
XLI	Fra le dubbie speranze e 'l van dolore	XCIV	LVII
XLII	Padre del Ciel, dopo molt'anni e molti	XCII	LIX
XLIII	Mentre la nave mia colma d'oblio		LVIII
XLIV	Padre, questa mia vita inferma e frale		LXI
XLV	Mentre da questo grave e basso incarco	XCVI	LXII
XLVI	Alto Re delle stelle a cui soggiace		

Lettere e Rime

XLVII	Tu dunque figlio sei morto, che solo		LIII
XLVIII	Re del Ciel benignissimo, ben ch'io		LXIII
XLIX	Chiara imagin di sé m'ha fatto, ed ombra		LXXXV
L	Già comincia a scoprirsi il bel sereno		LX
LI	Chiara, felice, e fortunata tomba		LXXXVI
LII	Mai fuor di libertà, dolce né cara	LXXIV	LXIV
LIII	Quelle virtù, donna, alte, immortali	LXVIII	
LIV	Voi che 'l più grande ed ampio mar solcate		LXXI
LV	L'alta mente di Dio, grande ed immensa		LXXXII
LVI	In qual Idea del Ciel fermat'hai l'ali		LXVIII
LVII	Donna gentil, che i bei pensier tenete	LXVII	LXVII
LVIII	Poi che l'antico Prometeo formata		LXXXVII
LIX	Se a quant'è a noi di ben la Causa eterna		LXXVIII
LX	Da Dio concessa ne l'eterna Mente		LVI
LXI	Come talora suol la verginella		LXX
LXII	Quel soave d'Amor che tanto piace		
LXIII	Mentre l'aura celeste i grati odori		LXXX
LXIV	Donna immortal, ne' cui be' raggi santi	LXXI	LXXXI
LXV	Luce immensa, increata, e infinita		
LXVI	Se così ricca parte avesse il Cielo		
LXVII	Ben che voi, sacro ed onorato Monte		LXXXII
LXVIII	Quale splendido sol, che a bel mattino		LXXXIII
LXIX	Dolce, ch'e' tuoi pensier sì dolcemente		LXXXIX
LXX	A voi, qual di virtù sacrato tempio		LXXXIV
LXXI	Tropp'alta impresa e glorioso oggetto		
LXXII	Mentre muove 'l bel piè tra l'erba fresca		LXIX
LXXIII	Padre del Ciel, se 'l mio gran pianto amaro		LXXXVI
LXXIV	Se per voler seguir la stella mia		
LXXV	Speme del sommo ben, che 'l dolce e chiaro		LXXXV
LXXVI	Sacri, felici, avventurosi marmi		
LXXVII	Sì com'al tuo voler eterno piacque		LXXXVII

4. Tavola sinottica sulla base delle lettere di C

C	B
1. A Madonna Cangenna Lipomeni	2
2. Alla Illustre Signora Maria Cardonia	1
3. A Messer Tiberio Placidi	3
4. A Sor. F.	6
5. Alla Signora Gostanza Fiamminghi	4
6. A M. Ginasio Ugoberti	7
7. A Messer Cristoforo degli Anselmi	assente
8. A Messer Theofilo Caldarini, giovane virtuosissimo	assente
9. A M. C. M.	5
10. Al suo figliuolo Federigo Cantarini	8
11. Alla Sig. Batina Centuriona	9
12. A M. Francesco Musacchi	13
13. A Madonna Florida Amaranti	14
14. A Madonna Cangenna Lipomeni	15
15. Al Signore Vincenzio Uva da Capua	12
16. Alla Illustre Signora Batina Centurioni	11
17. A Messer Lodovico Domenichi	10
18. Alla Beatissima Vergine e Madre del Figliuol di Dio	16

5. Tavola sinottica sulla base delle rime di C

C		A	B
I	Se lieta e verde, chiara, alta cantai	I	I
II	Con giusta meta il sol librava intorno	VI	II
III	Mentre che 'l cor da gli amorosi nodi	V	
IV	Quai lampi a voi di gloria ardenti e chiari		IV
V	Quanti dolci pensieri, alti e felici	XX	V
VI	Alto mio Sol, se l'anima beata	XIII	VII
VII	Si come il Ciel velocemente gira		VI
VIII	Se a voi tropp'altra e gloriosa appare		VIII
IX	Si dolce è il foco mio, sì bello il nodo		
X	Cerchin pur altri in più pregiati marmi		III
XI	Da la più eccelsa Idea, da la più chiara		X
XII	Poiché risplende in voi sì chiaramente		XI
XIII	Copri pur quanto sai di nebbie ed ombra		XII
XIV	Almo mio Sol, che l'onorata fronte	LIX/LXXIX	IX
XV	Inimica crudel d'ogni mia pace		XIII
XVI	La magnanima e bella impresa vostra	XVIII	XIV
XVII	Empia Invidia crudel, che ne' miei danni	LXXVIII	
XVIII	Odorifero lauro, ove dal Cielo		
XIX	Se nella fronte il cor, nel petto il foco		
XX	Dalla più bella mano	LX	XV
XXI	Smarrissi il cor, ghiacciossi il sangue quando	XXXIV	XVI
XXII	Quant'è fallace e vario il nostro corso	XXXVIII	XVII
XXIII	Fera son io di quest'ombroso loco	XXXV	XVIII
XXIV	Alti son questi monti, ed alti sono	XXXVI	XX
XXV	Questi venti contrari e così fieri		XXI
XXVI	Sonno, che mosso a gran pietà del mio		XIX
XXVII	Quel sì dolce di gloria ardente sprone		
XXVIII	O d'ogni reverenza e d'onor degna	XXVI	
XXIX	Quando da voi, mio rilucente Sole		XXII
XXX	Lassa, non so qual nube il mio bel Sole	LVII	
XXXI	Già dal balcon celeste uscita fuori		
XXXII	Mentre al balcon sovrano egra e dolente		
XXXIII	Vidi sgombrar dalle mie notti il velo		XXIII
XXXIV	Ben ponno ormai del mio bel Serchio l'onde		XXIV
XXXV	Per gli ampî, alteri, e spaziosi giri		XXVI
XXXVI	Sempre sperar si deve anzi la morte	LXIX	XXV
XXXVII	Ridon or per le piagge erbette e fiori		XXVII
XXXVIII	Mentre le luci desiose e intente		
XXXIX	Già il ventesimo quinto anno rivolto		XXVIII
XL	Tempo non moverà, non che mai sterpe		
XLI	Ohimè l'alma beltade, ohimè il mio Sole		XXIX
XLII	O luci del mio cor fidate e care		XXX
XLIII	Poi che con larghi rivi e un mar di pianto		XXXI
XLIV	Occhi miei, oscurato è il vostro Sole	LXXXVIII	
XLV	Chiara, eterna, felice, e gentil alma	LXXXII	XXXII

Chiara Matraini

XLVI	O caro a me di gloria ardente sprone		XXXIII
XLVII	Ahi come presto, libera e spedita		XXXIV
XLVIII	Com'esser può che in tanta doglia i' viva	LXXXIII	XXXVII
XLIX	Venut'era 'l mio Sole al mio languire	XXVII	XXXVIII
L	Io pur ascolto e non odo novella		XXXV
LI	Vago augelletto mio, caro e gentile	LXXXIV	
LII	L'aura soave mormorando torna	XXXVII	XXXVI
LIII	Tu dunque, figlio, sei morto, che solo		XLVII
LIV	Poiché fra l'onde irate e fra li scogli		
LV	– Deh, come il Tempo se ne fugge e vola		XXXIX
LVI	Da Dio concetta nell'eterna Mente		XL
LVII	Fra le dubbie speranze e il van dolore	XCIV	XLI
LVIII	Mentre la nave mia colma d'oblio		XLIII
LIX	Padre del Ciel, doppio molt'anni e molti	XCII	XLII
LX	Già comincia a scoprirsi il bel sereno		L
LXI	Padre, questa mia vita inferma e frale		XLIV
LXII	Mentre da questo grave e basso incarco	XCVI	XLV
LXIII	Re del Ciel benignissimo, ben ch'io		XLVIII
LXIV	Mai fuor di libertà, dolce né cara	LXXIV	LII
LXV	Se per vero trovar diletto e pace		
LXVI	Come potrò senz'alma e senza vita		
LXVII	Donna gentil, ch'e be' pensier tenete	LXVII	LVII
LXVIII	In qual Idea del Ciel fermat'hai l'ali		LVI
LXIX	Mentre move 'l bel pie' per l'erba fresca		LXXII
LXX	Come talora suol la verginella		LXI
LXXI	Voi che 'l più cupo ed ampio mar solcate		LIV
LXXII	Ben che voi, sacro ed onorato Monte		LXVII
LXXIII	Quando formò di voi la bella figlia	LXXII	
LXXIV	Chiara imagin di sé m'ha fatto ed ombra		
LXXV	Vivo Sole immortal, che da quest'ombre		
LXXVI	– Chiara, felice e fortunata tomba		LI
LXXVII	Poi che l'antico Prometeo formata		LVIII
LXXVIII	Se a quant'è a noi di ben, la Causa eterna		LIX
LXXIX	Dolce, ch'e tuoi pensier sì dolcemente		LXIX
LXXX	Mentre l'aura celeste i grati odori		LXIII
LXXXI	Donna immortal, ne' cui be' raggi santi	LXXI	LXIV
LXXXII	L'alta mente di Dio grande ed immensa		LV
LXXXIII	Qual splendido sol, che a bel mattino		LXVIII
LXXXIV	A voi, qual di virtù sacro tempio		LXX
LXXXV	Speme del sommo Ben, che 'l dolce e chiaro		LXXV
LXXXVI	Padre del Ciel, se 'l mio gran pianto amaro		LXXIII
LXXXVII	Sì come al tuo volere eterno piacque		LXXXVII

Tavola delle abbreviazioni delle opere di Chiara Matraini

A = *Rime et prose di madonna Chiara Matraini*, Busdraghi, Lucca, 1555.

B = *Lettere della Signora Chiara Matraini, gentildonna luchese, con la prima e la seconda parte delle sue Rime*, Busdraghi, Lucca, 1595.

C = *Lettere di madonna Chiara Matraini, gentildonna luchese, con la prima e seconda parte delle sue Rime. Con una lettera in difesa delle Lettere e delle Arme*, Nicolò Moretti, Venezia, 1597.

OI = *Oratione d'Isocrate a Demonico figliuolo d'Ipponico. Circa a l'essortation de' costumi che si convengono a tutti i nobilissimi giovani; di Latino in volgare tradotta da madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese*, [Torrentino] Firenze, 1556.

MS = *Meditationi Spirituali di Madonna Chiara Cantarini de' Matraini, Gentildonna Lucchese*, Busdraghi, Lucca, 1581.

CS = *Considerationi sopra i Sette Salmi Penitentiali del gran re e Profeta Davit, di M. Chiara Matraini*, Busdraghi, Lucca, 1586.

BD = *Breve discorso sopra la vita e laude della Beatiss. Verg. e Madre del Figliuolo di Dio, di M. Chiara Matraini, Gentildonna Lucchese, Con alcune annotazioni nel fine del R. Don Giuseppe Mozzagrugno Napoletano, canonico Regolare del Salvatore*, Busdraghi, Lucca, 1590.

DS = *Dialoghi Spirituali di M. Chiara Matraini Gentildonna Lucchese, Con una notabile narrazione alla grande Academia de' Curiosi, et alcune sue Rime et Sermoni*, Fioravante Prati, Venezia, 1602.

Carteggio Matraini-Coccapani = in Pera, ms. 1547, edito in *Opere*: 121-156 (cfr. *infra*).

Opere = Chiara Matraini, *Le opere in prosa e altre poesie*, a cura di A. Mario, Aguaplano, Perugia, 2017.

Abbreviazioni e sigle

Abbreviazioni bibliche, di testi letterari, classici e moderni, di opere di consultazione, di termini tecnici e sigle di istituzioni

1 Tm	1 Timoteo
2 Cor	2 Corinzi
<i>Aen.</i>	Virgilio, <i>Eneide</i>
<i>Am.</i>	Ovidio, <i>Amores</i>
Ap	Apocalisse
ASL	Archivio di Stato di Lucca
At	Atti degli Apostoli
c./cc.	carta/carte
<i>canz.</i>	canzone
<i>Carm.</i>	Orazio, <i>Carmina</i>
<i>Conf.</i>	Sant'Agostino, <i>Confessioni</i>
<i>Consol. Phil.</i>	S. Boezio, <i>De Consolatione philosophiae</i>
<i>Conv.</i>	D. Alighieri, <i>Convivio</i>
Ct	Cantico dei Cantici
D.L.	Diogene Laerzio
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i>
<i>De Am.</i>	Cicerone, <i>Laelius de amicitia</i>
Dt	Deuteronomio
Eb	Ebrei
<i>Ecl.</i>	Virgilio, <i>Bucoliche</i>
Ef	Efesini
<i>Ep.</i>	Seneca, <i>Epistulae morales ad Lucilium</i>
Es	Esodo
Ez	Ezechiele
Gb	Giobbe
Gdc	Giudici
GDLI	S. Battaglia, <i>Grande dizionario della Lingua Italiana</i>
<i>Georg.</i>	Virgilio, <i>Georgiche</i>
Gio	Giona
<i>GL</i>	T. Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i>
Gn	Genesi
Gv	Giovanni

Lettere e Rime

<i>Il.</i>	Omero, <i>Iliade</i>
<i>Inf.</i>	D. Alighieri, <i>Commedia</i> , <i>Inferno</i>
<i>Is</i>	Isaia
<i>Lc</i>	Luca
<i>Mc</i>	Marco
<i>Met.</i>	Ovidio, <i>Metamorfosi</i>
<i>Metaph.</i>	Aristotele, <i>Metafisica</i>
<i>Mt</i>	Matteo
<i>Nm</i>	Numeri
<i>OF</i>	L. Ariosto, <i>Orlando Furioso</i>
<i>Orest.</i>	Euripide, <i>Oreste</i>
<i>Par.</i>	D. Alighieri, <i>Commedia</i> , <i>Paradiso</i>
<i>Prv</i>	Proverbi
<i>Purg.</i>	D. Alighieri, <i>Commedia</i> , <i>Purgatorio</i>
<i>RA</i>	V. Colonna, <i>Rime Amoroze</i>
<i>RAD</i>	V. Colonna, <i>Rime Amoroze disperse</i>
<i>RE</i>	V. Colonna, <i>Rime Epistolari</i>
<i>Rm</i>	Romani
<i>RS</i>	V. Colonna, <i>Rime Spirituali</i>
<i>RSD</i>	V. Colonna, <i>Rime Spirituali disperse</i>
<i>RVF</i>	F. Petrarca, <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i>
<i>Sal</i>	Salmi
<i>Sap</i>	Sapienza
<i>sest.</i>	sestina
<i>Sir</i>	Siracide (Ecclesiastico)
<i>son.</i>	sonetto
<i>st.</i>	stanze
<i>Theog.</i>	Eschilo, <i>Teogonia</i>
<i>Tr.</i>	F. Petrarca, <i>Trionfi</i>
<i>Trist.</i>	Ovidio, <i>Tristia</i>
<i>Tt</i>	Tito
<i>Tusc.</i>	Cicerone, <i>Tusculanae disputationes</i>

Tavola metrica

Il numero romano indica i componimenti facenti parte delle *Rime*, mentre l'arabo, con asterischi che ne specificano la sequenza, quelli presenti nelle *Lettere*. In lettere minuscole sono indicati i settenari (in apice il numero specifico, per le altre tipologie di verso), in maiuscole gli endecasillabi.

Sonetti

ABBA ABBA CDE CDE

I, II, IV, V, VI, VIII, X, XII, XVI, XVII, XIX, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXXI, XXXII, XXXV, XXXVIII, XL, XLII, XLIII, XLIV, XLVII, L, LI, LIII, LVI, LVII, LVIII, LIX, LXII, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX, LXXII, LXXIII, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXII, 2*, 3*, 5*, 12**, 13**, 14*, 15*, 18***

ABBA ABBA CDC DCD

IX, XI, XVIII, XXIX, XLI, LII, LXXI, LXXIV, LXXV, LXXXIII, LXXXIV, 7*, 12*, 16*, 18*

ABBA ABBA CDE DCE

XXX, XXXIII, XXXIV, XLVI, XLVIII, LIV, LV, LX, LXXVI, 1*, 4*, 13*

ABBA ABBA CDE CED

VII, XIII, XV, XXVIII, XXXIX, LXI, LXXXI, LXXXV

ABBA ABBA CDC CDC

9*

ABBA ABBA CDE CDE'

6*

ABBA ABBA CDE CD'E

III

ABBA ABBA CDE D'CE

LXIII

ABBA ABBA CDE ECD
LXIV

ABBA ABBA CDE FEC
LXV

Canzoni

ABC ABC CDEeDD congedo XxYY
XXII

ABC ABC cDEeDFF congedo xKYyKZZ
LXXXVI

ABC BAC CDEeDFGHHGFFII congedo LMN NML LOOPQXXYY
XLV (stanze I, II, III, V)
ABC BAC CDEeDFGHHGFGII congedo LMN NML LOOPQXXYY
XLV (stanza IV)

Ballata

ababY ripresa xyxYy⁵
11***

Madrigali

aBCdDeFeFgG
XX

aBABcddCEE
11**

ABAccDeEdFfGgHIGlmmLNN
XLIX

ABBcCaEEFF
18**

ABBCCDDEEFFgg
XXI

ABbCDdAaEaE

11*

ABcAdDbcEE
LXXXVII

AbCBCAdD
18****

Stanze

ABABABCC
XIV, XXXVI, XXXVII

Appendice testuale

AL CLARISSIMO
SIG. GIACOMO NANI
Figliuolo del Clarissimo Signor
*Sebastiano*⁵⁸⁷

In questa età, che si vede che quasi ogni letterato vuol componere, vuol poeteggiare, può essere che non paia gran cosa, quando si vede uscir fuori e dedicarsi alcuna composizione o poesia. Per questo io non avrei avuto ardire di dedicar a V. S. Clarissima un componimento di qualunque sorte che mi fusse venuto alle mani, considerando non solamente la magnificenza della sua nobilissima casa, ma vedendo io anco esser celebrata in V. S. Clarissima la prudenza sua, il suo bel giudizio, la generosità e grandezza dell'animo, con altre sue bellissime e pregiate virtù, che la vanno per onorati gradi essaltando, sì che non sarebbe cosa convenevole dedicarle altre composizioni, che leggiadre, nobili e sagge. Di questa sorte a punto sono le *Lettere*, sono le *Rime* della Signora Chiara Matraini, che, per la loro tersa e colta composizione, per li nobili, saggi e alti concetti con qualche mescolamento di vaga diletta-zione, meritano esser accolte lietamente da ciascuna saggia e nobile persona. Queste adunque tali rime e lettere m'è parso di porgere umilmente e dedicar a V. S. Clarissima dalle quali son certo ch'ella ne prenderà non meno diletto, che ammirazione, non altrimenti che quei che conoscono V. S. prendono diletto e ammirazione del suo valore e senno, vedendolo uscir tale, qual si richiede alle pubbliche amministrazioni di questa Serenissima Repubblica.

Di V. S. Clarissima.

Servitor umilissimo.

Nicolò Moretti.

⁵⁸⁷ Lettera dedicatoria di apertura dello stampatore di C (cfr. la *Descrizione dei testimoni*), c. 2r-v (non numerata) del primo duerno.

Lettere e Rime
A' LETTORI⁵⁸⁸

Vi maravigliarete forse, benignissimi Lettori, che avendo mandate primieramente in luce le spirituali meditazioni e le considerazioni fatte sopra de i sette salmi di Davit, e di poi le degne lodi della beatissima Vergine, ora in ultimo abbia fatto stampare queste mie giovenili composizioni, le quali più ragionevole era che dovesero esser le prime, ma, se voi saperete quanto di forza abbino le preghiere de' parenti e l'esortazioni de gli amici, i quali a ciò fare per mio onore e per mia lode m'hanno sospinta, voi non vi meraviglierete né mi biasimerete se non ho servato quell'ordine che dovea nel mandar fuori l'opre mie; ma più tosto ne doverò (com'io spero) esserne da voi benignamente scusata. Però restate quieti e felici.

⁵⁸⁸ Edizione C, lettera dell'autrice ai lettori, non firmata, c. 3r (non numerata) del primo duerno.

I

Del Signore Agostino Rocchetta

Cessin fra noi le maraviglie antiche
di Saffo di Corinna e d'altre molte
che son dall'aspre man del Tempo tolte,
4 mercé le degne loro alte fatiche.

Mirin le genti di virtute amiche
voi gentil Matraina, e l'opre colte
per cui son tante glorie in voi raccolte
8 quanti son fior per queste piagge apriche.

E vedran poi sì come al secol nostro
toglie 'l pregio per noi e 'l lume oscura
11 di quante fur già mai prudenti e chiare;

vedran che voi, miracol novo e môstro,
vincete tutte l'eccellenze rare
14 ch'al mondo palesar volse Natura.

II

Del Signor Vincentio Uva

Chiara, non per altrui, ma per voi stessa
ch'udir vi fate in rime elette e sole
la 've sì come nelle stelle il Sole
4 luce eterna in mill'alme avete impressa.

Se in dir di voi poco al voler s'appressa
il mio stile, e men fa quel che più vuole
colp'è d'altrui, ché debol vista suole
8 da troppo chiaro lume esser oppressa.

⁵⁸⁹ Si pubblicano in questa sede i due manelli di testi encomiastici di C. Il primo, posto in apertura delle *Lettere* (sonetti qui numerati I-IV e presenti alle cc. 3v-4r, non numerate, del primo duerno), e il secondo, posto in apertura della prima parte delle *Rime* (sonetti qui numerati V-VIII e presenti nelle cc. 35r-36v).

11 Però scusate 'l voi, ch'ei non sostiene
 obbietto tal, ma sol per fama mosso,
 a sacrarvi il mio cor devoto or viene.

14 E, com'egli si sia colmo di pene,
 io più di me donare altro non posso
 e minor dono a voi non si conviene.

III

Di Messer Girolamo Tanini

4 Poiché l'occhio mirar non può del volto
 l'onesto e vago umil semblante altero
 del vostro ingegno, non però m'è tolto
 contemplar la beltà qui col pensiero.

8 Veggio voi stessa d'ogni vano e stolto
 desio nemica, e 'n bel soggetto e vero,
 spenderne lieta i giorni ivi entro accolto
 arte, dir, leggiadria, giudizio intero.

11 Veggio voi stessa metter piume ed ale
 su la riva del Serchio e, 'n bianco augello
 trasformata, mandar fuor chiari accenti;

14 odo dei vostri onor grido immortale,
 che di lor pieno è questo polo e quello
 voi, chiara face alle più strane genti.

IV

Del medesimo

4 Dal chiaro nome delle tante e tali
 rare grazie e virtù sante, da quelle
 rime e prose di voi leggiadre e belle
 ch'oggi van per lo Ciel battendo l'ali,

8 mosso e trafitto anch'io da dolci strali
 d'alta fama acquistar sopra le stelle,
 a voi sacro 'l mio ingegno e l'opre, ond'elle
 sian – voi sola cagion – fatte immortali.

11 O se il vostro desire al mio risponde,
invochi Euterpe e Febo altri, e poete
de' verdi rami all'ombra eterna e santa,

che voi, chiara mia duce, in cui s'asconde
14 virtù d'alzarmi al Ciel, sempre sarete
la mia musa, il mio Apollo e la mia pianta.

V

[Francesco Partini]

4 Oltre le Gadi scorse il grande Alcide
e gire in Colchi gli Argonauti ardiro,
varcò Alessandro l'Indo, Idaspe e Ciro,
oltre la Tana gl'Hiperborei vide.

Quei, per gloria acquistar, questi divide
l'onde spumose a l'orto, e occaso in giro
8 per tesori adunar di pari ammiro
loro ardir, ch'a gli audaci il cielo arride.

Ma quei ch'in pace entro a riposta cella
11 o in ermi luoghi han sì le Muse amiche
ch'altrui danno e han vita illustre e rara

stupido ammiro, tra' quai gite in bella
14 schiera, mercé di quell'alte fatiche,
voi più de' solar rai, splendida Chiara.

VI

Del Signor Costantino Prosperi

4 Quelle virtù che son più chiare in Cielo
quasi in lor tempio, in te lampade chiare
lampeggian, Chiara, e con fiamme preclare
trasparon fuor di te qual Sol per velo.

Tal, ch'arder puoi, con chiari sguardi al gielo,
maggior gelido Scita ed ingelare
ardente Mauro al maggior caldo e fare
8 prova or del tuo rigore, or del tuo zelo.

11 Così potessi, ne' tuoi chiari rai,
per mirabil chiaror chiari e beati,
fissare i lumi o l'intelletto almeno.

14 Com'a' miei occhi quanto desiai
direi, e a l'intelletto: «O fortunati,
fruite in Chiara il chiaro Sole a pieno».

VII

Del Signor Tomaso Fiamminghi

4 Chiara, d'ogni virtù splendida luce
a cui 'l Ciel diede l'onorato nome,
qual convenia sì alla bell'alma e come
ogn'opra è degna, che da voi riluce.

8 Voi sete quella pianta che produce
d'alta e rara virtute eletto pome
e, di fronde immortali, a vostre chiome
corona eterna e gloriosa adduce.

11 O bella e viva face, ardente e chiara,
ch'ogni anima a virtù desti ed accendi
col chiaro lampo de' be' raggi tuoi,

14 tu sola se', ch'ogni eccellenza rara
ad altrui mostri, e tanto in alto ascendi
che disprezzi del mondo i danni suoi.

VIII

Del Signor Iacomo Sacco

4 Fra le tante ricchezze e grazie tante
che 'l Ciel cortese a larga man vi diede,
fra i gran splendori in cui sovente riede
Febo, ministro del suo lume errante,

8 fra gli alti doni e l'opre eccelse e sante,
che qui l'uman desio più brama e chiede,
voi sola scelse ad esser fatta erede
d'ogni gloria dal sommo eterno amante.

11 Voi sete sol de grazia e di virtute
un vero esempio, ond'al real valore
divengon de' mortai le lingue mute.

14 Voi, dico, o Chiara, al vostro almo splendore
son spenti i rai, le fiamme altrui perdute,
donando i loro al vostro eterno onore.

Appendice iconografica



Fig. 1

Alessandro Ardeni, *La sibilla cumana predice a Cesare Augusto la venuta del Salvatore*, 1576, olio su tela, cm 356x238, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali-Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca. Si fa divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.



Fig. 2

Incisione raffigurante Chiara Matraini all'età di circa settant'anni presente in CS, Lucca, Biblioteca Statale (C. Matraini, *Considerationi sopra i sette Salmi Penitentiali del gran re, & profeta David*, Busdraghi, Lucca, 1586, collocazione: V.VII.c.28). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali.



Fig. 3

Incisione raffigurante Chiara Matraini all'età di circa quarant'anni, pubblicata sul frontespizio di A, Lucca, Biblioteca Statale (C. Matraini, *Rime et prose*, Busdraghi, Lucca, 1555, collocazione: BUSDR.a.18). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali.



Fig. 4

Frontespizio del BD, raffigurante la Madonna col bambino nota a Lucca come «Madonna dei miracoli», Lucca, Biblioteca Statale (C. Matraini, *Breue discorso sopra la vita e laude della beatiss. verg. e madre del figliuol di Dio* [...], Busdraghi, Lucca, 1590, collocazione: BUSDR.a.48). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali.



Fig. 5

Frontespizio di CS, raffigurante il profeta David in preghiera, Lucca, Biblioteca Statale (C. Matraini, *Considerationi sopra i sette Salmi Penitentiali del gran re, & profeta Dauit*, Busdraghi, Lucca, 1586, collocazione: V.VII.c.28). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali.



Figg. 6-7

Xilografie presenti in CS, raffiguranti una donna orante, identificata con l'autrice, Lucca, Biblioteca Statale (C. Matraini, *Considerationi sopra i sette Salmi Penitentiali del gran re, & profeta Dauit*, Busdraghi, Lucca, 1586, collocazione: V.VII.c.28). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali.

Bibliografia

Opere

- Agrippa Von Nettesheim C. 1529, *Henrici Cornelii Agrippae de nobilitate et praecellentia foeminei sexus, ad Margaretam Augustam Austriaco et Burgundionum principem [...]*, Michaellem Hillenium in Rapo, Antuerpiae.
- 1544, *Della nobiltà et eccellenza delle donne, nuovamente dalla lingua francese nella italiana tradotto*, Giolito, Venezia.
- 1549, *Della nobiltà et eccellenza delle donne, dalla lingua francese nella italiana tradotto. Con una oratione di m. Alessandro Piccolomini in lode delle medesime*, Giolito, Venezia.
- Alamanni L. 1859, *Versi e prose [...] edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di Pietro Raffaelli; con un discorso intorno all'Alamanni e al suo secolo*, Le Monnier, Firenze.
- Alciato A. 1551, *Diverse imprese accomodate a diverse moralità, con versi che i loro significati dichiarano insieme con molte altre nella lingue italiana non più tradotte. Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, G. Rouille, Lione.
- Alighieri D. 1980, *Convivio*, a cura di P. Cudini, Garzanti, Milano.
- 1991-1997, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano.
- 2007, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Carocci, Roma.
- 2009, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Mondadori, Milano.
- 2011-2014, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, Mondadori, Milano.
- Ammirato S. 1562, *Il Rota overo dell'imprese dialogo del s. Scipione Ammirato nel qual si ragiona di molte imprese di diversi eccellenti autori, et di alcune regole et avvertimenti intorno questa materia*, Scotto, Napoli.
- 1587-1598, *Orazioni del sig. Scipione Ammirato a diversi principi. Intorno i preparamenti, che s'aurebbono a farsi contra la potenza del turco. Con un dialogo delle imprese del medesimo. Aggiuntovi nel fine le lettere, et orazioni di monsignor Bessarione cardinal niceno, scritte a principi d'Italia*, Giunti, Firenze.
- Andrea Cappellano 1947, *Trattato d'amore*, testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV, a cura di S. Battaglia, Perrella, Roma.
- Andreini I. 1607, *Lettere d'Isabella Andreini padovana, comica gelosa, et academica intenta nominata l'Accesa*, Zaltieri, Venezia.
- Aretino P. 1538, *De le lettere di m. Pietro Aretino. Libro primo*, Marcolini, Venezia.
- Ariosto L. 1954, *Opere minori*, a cura di C. Segre, Ricciardi, Milano-Napoli.
- 1982, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Rusconi, Milano.
- Aristotele 1984, *Opere*, Laterza, Roma-Bari.

- Attendolo G. B. 1571, *Oratione. Nell'essequie di Carlo d'Austria. Con alcune rime di diversi in morte del medesimo, et di Carlo V*, Gioseppo Cacchi, Napoli.
- Bandello M. 1989, *Rime*, edizione e commento a cura di M. Danzi, Panini, Modena.
- Beccuti Coppetta F. 1912, *Rime*, in G. Guidiccioni-F. Coppetta Beccuti, *Rime*, a cura di E. Chiorboli, Laterza, Bari: 91-327.
- Bembo P. 1535, *Delle rime di m. Pietro Bembo. Seconda impressione*, Nicolini, Venezia.
- 1548, *Delle rime di m. Pietro Bembo. Terza impressione*, Dorico, Roma.
- 1753, *Rime di Pietro Bembo, corrette, illustrate ed accresciute con le annotazioni di Anton-Federico Seghezzi, e la vita dell'autore novellamente rifatta sopra quella di Monsig. Lodovico Beccatelli*. Edizione seconda, Lancellotti, Bergamo.
- 1960, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, UTET, Torino.
- 1991, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze.
- 2003, *Stanze*, edizione critica a cura di A. Gnocchi, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- 2008, *Rime*, a cura di A. Donnini, Salerno, Roma.
- Bendinelli A. 1559, *Oratione di m. Antonio Bendinelli lucchese, recitata nel mortorio di Carlo Quinto Imperadore*, Busdraghi, Lucca.
- Bernard de Ventadorn 1949, *Poesie*, in *Venticinque poesie dei primi trovatori (Guillem IX Marcabru-Jaufre Rudel-Bernart de Ventadorn)*, a cura di A. Roncaglia, Stucchi, Modena: 57-79.
- Boccaccio G. 1964-, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano.
- Boccaccio G.-Betussi M. 1547, *Geneologia de gli dei. I quindecim libri di m. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de' gentili: con la sposizione et sensi allegorici delle favole et con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia. Tradotti et adornati per Messer Giuseppe Betussi da Bassano; aggiuntavi la vita del Boccaccio con le tavole dei capi et di tutte le cose degne di memoria che nella presente fatica si contengono*, Comino da Trino, Venezia.
- Bocchius J. 1612, *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae Austriae Archiducum*, Ex officina Plantiniana, apud Ioan-nem Moretum.
- Boezio S. 1550, *De conforti philosophici tradotto per m. Lodovico Domenichi*, Torrentino, Firenze.
- 1551, *Della consolazione della filosofia*. Tradotto di lingua latina, in volgare fiorentino, da B. Varchi, Torrentino, Firenze.
- 2014, *La consolazione della filosofia*, a cura di C. Moreschini, testo latino a fronte, UTET, Torino.
- Boiardo M. M. 1962, *Opere volgari: Amorum libri, Pastorale, Lettere*, a cura di P. V. Mengaldo, Laterza, Bari.
- 1999, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani. Introduzione e commento a cura di A. Tissoni Benvenuti, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Borra L. 1994, *L'amorose rime*, edizione critica, introduzione e note a cura di C. Rabitti, La Fenice, Roma.
- Bruno G. 2000, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori.
- Buonarroti M. 1960, *Rime*, a cura di E. Noè Girardi, Laterza, Bari.
- Castellani A. 1952, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, Sansoni, Tip. Carnesecchi, Firenze.
- Caracciolo G. F. 1506, *Amori de Ioan Francesco Carazolo patritio neapolitano e Sonetti sextine et canzone cento del dicto poeta in laude de li occhi intitolati Argo*, De Caneto, Napoli.
- Caro A. 1974a, *Versione dell'«Eneide»*, a cura di A. Pompeati, UTET, Torino.

- 1974b, *Opere*, a cura di S. Jacomuzzi, UTET, Torino.
- Cartari V. 1571, *Le immagini de i dei de gli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi, raccolte dal sig. Vincenzo Cartari, con la loro esposizione et con bellissime et accomodate figure nuouamente ristampate [...]*, G. Ziletti e compagni, Venezia.
- Cicerone M. T. 1971, *Laelius de amicitia*, P. Fedeli recognovit, Mondadori, Milano.
- 1978-1981, *Le orazioni*, a cura di G. Bellardi, UTET, Torino.
- 1988, *Della divinazione*, a cura di S. Timpanaro, Garzanti, Milano.
- 1996, *Tuscolane*, introduzione di E. Narducci. Traduzione e note di L. Zuccoli Clerici, BUR, Milano.
- 2012, *De officiis. Quel che è giusto fare*, a cura di G. Picone e R. R. Marchese, testo latino a fronte, Einaudi, Torino.
- Colonna V. 1544, *Litere della divina Vetoria Colona marchesana di Pescara ala duchessa de Amalfi sopra la vita contemplativa di Santa Caterina et sopra de la activa di Santa Madalena non più viste in luce*, Viano, Venezia.
- 1982 *Rime*, a cura di A. Bullock, Bari, Laterza.
- Conti G. de' 1918, *Il canzoniere*, prima edizione completa, a cura di L. Vitetti, Carabba, Lanciano.
- Correggio N. da 1969, *Opere. Cefalo-Psiche-Silva-Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Laterza, Bari.
- Ciuffarini, I. 1582, *Historia del santissimo volto di S. Croce di Lucca*, tradotta di Latino in Toscano da I. C. Nobile Lucchese, Busdraghi, Lucca.
- D'Aragona T. 1547, *Dialogo della signora Tullia d'Aragona della infinità di amore*, Giolito, Venezia.
- 1968, *Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*, edite a cura e studio di E. Celani, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Della Casa G. 1990, *Galateo, ovvero De' costumi*, a cura di E. Scarpa, Panini, Modena.
- 1978, *Rime*, a cura di R. Fedi, Salerno, Roma.
- 2001, *Rime*, a cura di G. Tanturli, Guanda, Parma.
- 2003, *Rime*, a cura di S. Carrai, Einaudi, Torino.
- Dell'Anguillara G. A. 1563, *Le metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima [...] Di nuovo dal proprio autore rivedute, e corrette; con le annotationi di M. Gioseppe Horologi, De' Franceschi*, Venezia.
- Dell'Uva B. 1582a, *Le vergini prudenti di don Benedetto dell'Uva monaco Casinense*, Sermartelli, Firenze.
- 1582b, *Il pensier della morte di don Benedetto dell'Uva monaco Casinense*, Sermartelli, Firenze.
- Delminio G. C. 1991, *L'idea del Theatro*, a cura di L. Bolzoni, Sellerio, Palermo.
- Di Leo M. 1550, *Amore prigionero di m. Mario Di Leo da Barletta nel quale dimostra quanto siano poche le forze dello amore*, Valvassori, Venezia.
- Dolce L. 1538, *Paraphrasi della sesta satira di Giuvenale [...]*, Curzio Navo e f.lli, Venezia.
- 1553, *Le trasformationi di m. Lodovico Dolce*, Giolito, Venezia.
- 1556, *Stanze di diversi illustri poeti nuovamente raccolte da M. Lodovico Dolce a comodo, et utile degli studiosi della Lingua Thoscana*, Giolito, Venezia.
- 1557, *Dialogo della pittura di m. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si accconvengono, con esempi di pittori antichi, et moderni, e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del divin Titiano*, Giolito, Venezia.
- Domenichi L. 1549, *La nobiltà delle donne [...]*, Giolito, Venezia.
- 1554, *Rime [...]*, Giolito, Venezia.

- 1555, *La prima [-seconda] parte delle vite di Plutarco. Tradotte da m. Lodovico Domenichi, con gli suoi sommarii posti dinanzi a ciascuna vita. Con due tavole, le quali sono poste in fine della seconda parte: l'una serve alle cose notabili, nell'altra si sono raccolti ordinariamente tutti i nomi antichi e moderni di diversi paesi, città, mari, promontori, venti, fiumi, monti e luoghi che in tutta l'opera si contengono. Con la dichiarazione de i pesi e delle monete, che si usavano dagli antichi*, Giolito, Venezia.
- 1560, *Opere Morali di Plutarco, nuovamente tradotte per Lodovico Domenichi*, Vincenzo Busdraghi, Lucca.
- 1563, *Libro della gratia, et del libero arbitrio, di S. Agostino vescovo d'Hippona, a Valentino e a' monaci ch'eran con lui. Tradotto da m. Lodovico Domenichi*, Marescotti, Firenze.
- 1564, *La donna di corte, discorso di m. Lodovico Domenichi. Nel quale si ragiona dell'affabilità et onesta creanza da doversi usare per gentildonna d'onore*, Busdraghi, Lucca.
- 1565, *Detti e fatti di diversi signori et persone private, i quali comunemente si chiamano facetie, motti et burle, raccolti per m. Lodovico Domenichi, et da lui di nuovo del settimo libro ampliate, con una nuova aggiunta di motti; raccolti da Thomaso Porcacchi, et con un discorso intorno a essi, con ogni diligentia ricorrette et ristampate*, de' Cavalli, Venezia.
- 2004, *Rime*, a cura di R. Gigliucci, Res, Torino.
- Diogene Laerzio 2005, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*. Testo greco a fronte, a cura di G. Reale, con la collaborazione di G. Girgenti e I. Ramelli, Bompiani, Milano.
- Erasmus da Rotterdam 2014, *Adagi*, testo latino a fronte, a cura di E. Lelli, Bompiani, Milano.
- Erasmus da Valvasone 1993, *Le rime*, introduzione e note di G. Cerboni Baiardi, bibliografia erasmiana, indici a cura di A. del Zotto, Circolo culturale Erasmo di Valvasone, grafiche Geap, Fiume Veneto, Pordenone.
- Erizzo S. 1571, *Discorso di m. Sebastiano Erizzo sopra le medaglie de gli antichi. Con la dichiarazione delle monete consulari, et delle medaglie de gli imperadori romani. Nella quale si contiene una piena et varia cognitione dell'istoria di quei tempi*. Di nuovo in questa terza editione ristampato, Varisco, Venezia.
- Esiodo 1998, *Opere*, testi introdotti, tradotti e commentati da G. Arrighetti, Einaudi-Gallimard, Torino.
- Euripide 1980-2001, *Tragedie*, a cura di O. Musso, UTET, Torino.
- Ferronio S. 1599, *Il Chiariti. Dialogo del molto illustre Sig. Conte Silvio Ferronio*, Busdraghi, Lucca.
- Fiamma G. 1570, *Rime spirituali [...]; esposte da lui medesimo*, De' Franceschi, Venezia.
- Ficino M. 1987, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze.
- 1964, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, texte critique établi et traduit par R. Marcel, Les Belles Lettres, Paris.
- Franco V. 1580, *Lettere familiari a diversi della s. Veronica Franca* [senza luogo di pubblicazione].
- 1913, *Rime*, in Stampa, G., Franco, V., *Rime*, a cura di A. Salza, Laterza, Bari: 229-361.
- Gallo F. 1973, *Rime*, edizione critica a cura di M. A. Grignani, Olschki, Firenze.
- Galli A. 1987, *Canzoniere*, edizione critica a cura di G. Nonni, presentazione di E. Ceccherini, Accademia Raffaello, Urbino.
- Gareth B., detto il Cariteo 1892, *Rime*, secondo le due stampe originali, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Tip. Dell'Accademia delle Scienze, Napoli.
- Giambullari B. 1955, *Rime inedite o rare*, con introduzione, note e indice generale di tutti i componimenti editi e inediti per cura di Italiano Marchetti, Edizioni Sansoni Antiquariato, Firenze.

- Giovio P. 1555, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze di monsignor Paolo Giovio*, Barré, Roma
- 1556, *Ragionamento di mons. Paolo Giovio sopra i motti, et disegni d'arme, et d'amore, che comunemente chiamano impresie. Con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, Ziletti, Venezia.
- 1557, *Dialogo delle Impresie Militari, et Amoroze di Monsignor Paolo Giovio, tradotto da M. Lodovico Domenichi, con un Ragionamento dello stesso Domenichi nel medesimo soggetto [...]*, Giolito, Venezia.
- Giraldi Cinzio G. B. 1548, *Le fiamme di M. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese. Divise in due parti*, Giolito, Venezia.
- 1554, *Discorsi di m. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell'illustrissimo et eccellentiss. duca di Ferrara intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie. Con la tavola delle cose più notabili in tutti essi discorsi contenute*, Giolito, Venezia.
- 1557, *Dell'Hercole di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo signore il signore Hercole Secondo da Este, duca quarto di Ferrara. Canti ventisei*, Gadaldini, Modena.
- 1988, *Orbecche*, in Cremante R. (a cura di), *Teatro del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli: 283-448.
- Giustiniano F. P. S. 1552, *L'Institutioni imperiali del sacratissimo prencipe Giustiniano Cesare Augusto. Tradotte in volgare da Francesco Sansovino. Con l'ispositione fedelmente cavata da gli scrittori in questa materia, e con i sommarii posti a ciascun titolo, i quali contengono la materia del testo*, Bartolomeo Cesano, Venezia.
- Goselini G. 1592, *Lettere di Giuliano Goselini*, Megietti, Venezia.
- Grazzini A., detto il Lasca 1978, *Canti*, in *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, a cura di C. S. Singleton, Laterza, Bari: 401-455.
- Guasco A. 1603, *Lettere del Signor Annibal Guasco alessandrino, ordinate sotto li capi seguenti*, Bertoni, Treviso.
- Guazzo S. 2010, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma.
- Guevara A. de 1556, *Vita, gesti, costumi, discorsi, et lettere di Marco Aurelio imperatore, sapientissimo filosofo, et oratore eloquentiss. Con la giunta di moltissime cose, che nello spagnolo non erano, et delle cose spagnuole, che mancano nella traduttione italiana*, Giolito, Venezia.
- Guidiccioni G. 1912, *Rime*, in Beccuti Coppetta F.-Guidiccioni G., *Rime*, a cura di E. Chiorboli, Laterza, Bari: 1-89.
- Guinizzelli G. 1960, *Poesie*, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Napoli: 447-485.
- Guittone D'Arezzo 1940, *Rime*, a cura di F. Egidi, Laterza, Bari.
- Iacopo da Varazze 1571, *Legendario delle vite de' santi, composto dal R.F. Giacopo di Voragine, et tradotto già per il R. D. Nicolo Manerbio venetiano. Hora nuovamente ristampato, corretto, et quasi che tradotto, et di vaghe figure ornato. Co' sommarii inanti la vita di ciascun santo*, Guerra, Venezia.
- Iacopone da Todi 2010, *Laude*, a cura di M. Leonardi, Olschki, Firenze.
- Isocrate 1542, *Oratione di Isocrate, del governo de' regni, a Niccole re di Cipri*, Curzio Troiano Navò, Venezia.
- 1548, *La prima oratione d'Isocrate a' Demonico, tradotta dal greco idioma nel italico per Bernardino Chrisolfo*, Battista e Stefano compagni al segno di Santo Moise, Venezia.
- 1552, *Il ritratto del vero governo del prencipe dall'esempio vivo del gran Cosimo de' Medici. Composto da Lucio Paolo Rosello padoano, con due orationi d'Isocrate confor-*

- mi all'istessa materia, tradotte dal medesimo di greco in volgare italiano*, Giovanmaria Bonelli, Venezia.
- 1555, *Tutte le orationi d'Isocrate orator atheniese; tradotte in lingua italiana da m. Pietro Carrario dottor padovano*, Tramezino, Venezia.
- 1991, *Opere*, a cura di M. Marzi, UTET, Torino.
- Jennaro de' J. 1956, *Rime e lettere*, a cura di M. Corti, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Landino C. 1976, *Commento a Alighieri D., La Comedia, prima edizione illustrata con tavole xilografiche Danthe Aleghieri; commento di Cristoforo Landino*, Bornato in Franciacorta.
- Lando O. 1535, *Forciana quaestiones, in quibus varia Italorum ingenia explicantur, multaque alia scitu non indigna. Autore Philalethe Polytopiensis cive. Mauritii Scaevae carmen. Quos hominum mores varios, quas denique mentes diverso profert itala terra solo, quis ve viris animus, mulierum et strenua virtus, pulchrè hoc exili codice lector habes*, Martinus de Ragusa, Napoli [Trechsel, Lione, N.d.C.].
- 1548, *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser né di eloquentia né di dottrina alli uomini inferiori*, Giolito, Venezia.
- 1552a, *Sette libri de cataloghi a' varie cose appartenenti, non solo antiche, ma anche moderne: opera utile molto alla istoria, et da cui prender si po' trar materia di favellare d'ogni proposito che ci occorra*, Giolito, Venezia.
- 1552b, *Due panegirici nuovamente composti, de quali l'uno è in lode della s. Marchesana, della Padulla et l'altro in comendatione della s. donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo*, Giolito, Venezia.
- 1552c, *Lettere della molto illustre sig. la s.ra donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo con gran diligencia raccolte, et à gloria del sesso femminile nuovamente in luce poste*, Scotto, Venezia.
- Leone Ebreo 2008, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Giovannozzi, introduzione di E. Canone, Laterza, Roma-Bari.
- Lettere 1564, *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie, con la giunta del terzo libro, nuovamente ristampate, et in più luoghi corrette. Libro terzo*, Paolo Manuzio, Venezia.
- Ludolfo di Sassonia 1570, *Vita di Giesu Christo nostro redentore scritta da Landolfo di Sassonia dell'Ordine certosino. Et di nuovo tradotta da m. Francesco Sansovino [...]*, Iacopo Sansovino il giovane, Venezia.
- Lucano M. A. 1996, *La guerra civile o Farsaglia*, introduzione e traduzione di L. Canali; premessa al testo e note di R. Badali, Rizzoli, Milano.
- Machiavelli N. 2001a, *L'arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di J. Marchand, D.Fachard, G. Masi, Salerno, Roma.
- 2001b, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di F. Bausi, Salerno, Roma.
- Magno C. 1600, *Rime*, in *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, Muschio, Venezia: 1-163.
- Malipiero G. 1536, *Il Petrarca spirituale*, Marcolini, Venezia.
- Mantelli di Canobio G. de et al. 1985, *Versi d'amore*, edizione critica del Codice Grey 7.b.5 a cura di N. Saxby, South African Library, Cape Town.
- Manuzio A. 1592, *Lettere volgari di Aldo Manucci al molto ill. sig. Lodovico Riccio*, Santi et compagni, Roma.
- Marino G. B. 1979, *La galeria*, a cura di M. Pieri, Liviana, Padova.
- Matraini C. 1555, *Rime et prose di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese*, Busdraghi, Lucca.
- 1556a, *Rime*, in *Rime di diversi signori napolitani, e d'altri, nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo*, Giolito, Venezia: 68-152.

- 1556b, *Orazione d'Isocrate a Demonico figliuolo d'Ipponico, circa a l'essortazione de' costumi, che si convengono a tutti i nobilissimi giovani di latino in volgare tradotta*, Torrentino, Firenze.
- 1581, *Meditazioni spirituali*, Busdraghi, Lucca.
- 1586, *Considerationi sopra i sette salmi penitentiali del gran re, e profeta Davit, di m. Chiara Matraini*, Busdraghi, Lucca.
- 1590, *Breve discorso sopra la vita e laude della beatiss. verg. e madre del figliuol di Dio di m. Chiara Matraini, gentildonna lucchese. Con alcune annotationi nel fine, del r. don Giuseppe Mozzagrugno napoletano, canonico regolare del Salvatore*, Busdraghi, Lucca.
- 1595, *Lettere [...], con la prima e seconda parte delle sue Rime*, Guidoboni, Lucca.
- 1597, *Lettere [...] con la prima, e seconda parte delle sue Rime. Con una Lettera in Difesa delle Lettere, e delle Arme*, Moretti, Venezia.
- 1602, *Dialoghi spirituali di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Luchese, con una notabile narratione alla grande Academia de' Curiosi, ed alcune sue Rime e Sermoni*, Fioravante Prati, Venezia.
- 1989, *Rime e lettere*, edizione critica a cura di G. Rabitti, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- 2007, *Selected poetry and prose*, edited and translated by E. Maclachlan, with an introduction by G. Rabitti, University of Chicago Press, Chicago.
- 2017, *Le opere in prosa e altre poesie*, a cura di A. Mario, Aguaplano, Perugia.
- Medici L. De' 1992, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Salerno, Roma.
- Minturno A. 1549, *Lettere di meser Antonio Minturno*, Scotto, Venezia.
- 1564, *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroi-ci, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, et ogni sorte di rime thoscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere [...] Con le postille del dottor Valvassori [...]*, Valvassori, Venezia.
- Morra I. 2000, *Rime*, a cura di M. A. Grignani, Salerno, Roma.
- Muzzarelli G. 1983, *Rime*, edizione critica a cura di G. Hannuss Palazzini, Arcari, Mantova.
- Nannini R. 1997, *Rime*, a cura di D. Chiodo. Prefazione di G. Bárberi Squarotti, RES, Torino.
- Negri A. P. 1576, *Lettere spirituali della devota religiosa Angelica Paola Antonia de' Negri milanese. Vita della medesima raccolta da Gio. Battista Fontana de' Conti*. In aedib. Populi Romani, Roma.
- Nobili F. 1563, *I sette salmi penitentiali con una breve et chiara spositione*, Nicolini, Venezia.
- 1567, *Trattato dell'amore humano composto, et donato ha già molti anni da m. Flaminio Nobili all'illustriss. et eccellentiss. signor prencipe di Firenze, et di Siena*, Busdraghi, Lucca.
- 1580, *Trattato dell'amore humano dell'eccellente signor Flaminio Nobili. Con alcuni discorsi del medesimo sopra le piu importanti quistioni in materia d'honore. Da i quali si vede come un vero cavagliero si debba regolare nelle sue attioni. Con due tavole, delle cose notabili, che in essi si contengono*, Bonardo, Bologna.
- 1895, *Il trattato dell'amore humano, con le postille autografe di Torquato Tasso*, pubblicato da Pier Desiderio Pasolini in occasione del Terzo centenario della morte del poeta, Loescher, Roma.
- Orazio Flacco Q. 1991-1997, *Le opere*, introduzione di F. Della Corte, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma.
- Ovidio Nasone P. 1982-2000, *Opere*, UTET, Torino.
- Petrarca F. 1968 (ed. orig. 1964), *Canzoniere*. Testo critico a cura di G. Contini. Annotazioni di D. Ponchirolì, Einaudi, Torino.
- 1991-1992, *Le familiari*. Introduzione traduzione e note di U. Dotti, Archivio Guido Izzi, Roma.

- 1993, *Secretum*. Introduzione, traduzione e note di U. Dotti, Archivio Guido Izzi, Roma.
- 1996a, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di U. Dotti, Donzelli, Roma.
- 1996b, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano.
- 1996c, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e Laura Paolino, introduzione di M. Santagata, Mondadori, Milano.
- 2005, *Canzoniere, Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino.
- 2006, *Trionfi*, a cura di C. Bezzola, BUR, Milano.
- 2009, *Res seniles*, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, Le Lettere, Firenze.
- 2014, *Rerum memorandarum libri*, a cura di M. Paoletti, Le Lettere, Firenze.
- Pierio Valeriano 1567, *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentarii*, T. Guarimus, Basilea.
- Pigna G. B. Nicolucci, detto il 1991, *Gli Amori*, edizione critica a cura di D. Nolan; con la revisione di A. Bullock, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- 1965, *Il ben divino*, inedito a cura di N. Bonifazi, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Pignatelli A. 1996, *Rime*, a cura di M. Slawinski, RES, Torino.
- Platone 2002, *Lettere*, a cura di M. Isnardi Parente, traduzione di M. G. Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- Plinio Secondo 1982, *Storia naturale*, prefazione di I. Calvino, saggio introduttivo di G. B. Conte, Einaudi, Torino.
- Poliziano A. 1986, *Rime*, edizione critica a cura di D. Delcorno Branca, Accademia della Crusca, Firenze.
- 1992, *Fabula di Orfeo*, in Id., *Stanze, Orfeo, Rime*, introduzione, note e indici di D. Puccini, Garzanti, Milano: 145-177.
- 2006, *Poesie di Angelo Poliziano*, a cura di F. Bausi, UTET, Torino.
- 2016, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi, Centro internazionale di studi umanistici, Università di Messina.
- Raimondo da Capua 1562, *Vita miracolosa della serafica santa Caterina da Siena. Composta in latino dal beato padre frate Raimondo da Capua, [...] Et tradotta in lingua vulgare, dal r.p. frate Ambrosio Catherino da Siena, [...] Con l'aggiunta d'alcune cose pertinenti al presente Stato della Chiesa [...]*, nella contrata di Santa Maria Formosa al segno della Speranza, Venezia.
- Rime 1545, *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte. Libro primo*, Giolito, Venezia.
- 1546, *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte. Libro primo, con nuova additione ristampato*, Giolito, Venezia.
- 1549, *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte. Libro primo, con nuova additione ristampato*, Giolito, Venezia.
- 1556a, *Rime di diversi signori napoletani, e d'altri. Nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo*, Giolito, Venezia.
- 1556b, *De le rime di diversi eccellentissimi autori nuovamente raccolte, libro primo*, Busdraghi, Lucca.
- 1559, *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne, raccolte per m. Lodouico Domenichi, e intitolate al signor Giannotto Castiglione gentil'huomo milanese*, Busdraghi, Lucca.
- 1582, *Della scelta di rime di diversi eccellenti autori. Di nuovo data in luce, parte prima*, Antonio Roccatagliata, Genova.
- 1601, *Componimenti Poetici Volgari, Latini et Greci di Diversi sopra la S. Image della beata Vergine Dipinta da San Luca, la qual si serba nel Monte della Guardia presso Bologna, con la sua historia in dette tre lingue scritta da Ascanio Persi*, Benacci, Bologna.

- Ripa C. 2012, *Iconologia*, a cura di S. Maffei. Testo stabilito da P. Procaccioli, Einaudi, Torino.
- Ripelinus H. 1510, *Compendium Theologicae Veritatis*, Impressum Venetijs, per magistrum Petrum de parengis Pergomensem, die xxij Octob.
- Rota B. 1990, *Egloghe pescatorie*, RES, S. Mauro Torinese.
- 2000, *Rime*, a cura di L. Milite, Guanda, Parma.
- 2007, *Carmina*, testo e note a cura di C. Zampese, RES, Torino.
- Ruscelli G. (a cura di) 1554, *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona* [...], Pietrasanta, Venezia.
- Sammarco O. (a cura di) 1568, *Il tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, Pasquati, Padova.
- Sannazaro J. 1728, *Actii Sinceri Sannazarii, patricii neapolitani. Opera, latine scripta. Ex secundis curis. Jani Broukhusii. Accedunt. Gabrielis Altilii, Danielis Cereti, et fratrum Amaltheorum Carmina; Vitae Sannazarianae, et Notae Petri Vlamingii*, Hermannum Uytwerf, Amstelædami.
- 1751, *Jacobi, sive Actii Synceri Sannazarii Neapolitani, viri patricii, poemata ex antiquis editionibus accuratissime descripta / accessit eiusdem vita Jo. Antonio Vulpio auctore; item Gabrielis Altilii et Honorati Fascitelli carmina quae exstant*, Comino, Padova.
- 1961, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Laterza, Bari.
- 1990, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Mursia, Milano.
- San Tommaso d'Aquino 1988, *Summa theologiae*, Paoline, Milano.
- Sant'Agostino 1955-2009, *Aurelii Augustini Opera*, Brepols, Turnholt.
- Santa Caterina da Siena 1562, *Lettere devotissime della beata vergine santa Caterina da Siena. Nuovamente con tutta diligentia che si ha potuto ristampate*, nella contrada di Santa Maria Formosa al segno della Speranza, Venezia.
- Scandianese T. G. 1557, *La fenice* [...]. Di nuovo ristampata con nuove aggiunte, Giolito, Venezia.
- Seneca L. A. 1976-1978, *Ad Lucilium epistulae morales*, recognovit et adnotatione critica instruxit L. D. Reynolds, e typographeo Clarendoniano, Oxonii.
- Serafino Aquilano 2002, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Guanda, Parma.
- 2005, *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Bulzoni, Roma.
- Serdini S., detto il Saviozzo 1965, *Rime*, edizione critica a cura di E. Pasquini, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Sforza A. 1973, *Il canzoniere*, edizione critica e introduzione a cura di L. Cocito, Marzorati, Milano.
- Stampa G. 1913, *Rime*, in Stampa G. e Franco V., *Rime*, a cura di A. Salza, Laterza, Bari: 1-183.
- 1976 *Rime*, introduzione di M. Bellonci, note di R. Ceriello, Rizzoli, Milano.
- Tansillo L. 1882, *Poesie liriche edite ed inedite di Luigi Tansillo*, con prefazione e note di F. Fiorentino, Domenico Morano, Napoli.
- 1996, *Il Canzoniere* edito ed inedito, secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Liguori, Napoli.
- 2010, *Capitoli giocosi e statirici*, a cura di C. Boccia e T. R. Toscano, Bulzoni, Roma.
- 2011, *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. Toscano; commento di E. Milburn e R. Pestarino, Bulzoni, Roma.
- Tasso B. 1560, *Rime di messer Bernardo Tasso divise in cinque libri nuovamente stampate. Con la sua tavola per ordine di alfabetto*, Giolito, Venezia.
- 1995, *Rime*, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, RES, Torino.
- Tasso T. 1934, *Gerusalemme conquistata*, a cura di L. Bonfigli, Laterza, Bari.
- 1959, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzali, con una premessa di F. Flora, Ricciardi, Milano: 349-410.

- 1978, *Intrichi d'amore: comedia*, a cura di E. Malato, Salerno, Roma.
- 1992, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Mondadori, Milano.
- 1994, *Le Rime*, a cura di B. Basile, Salerno, Roma.
- 1999, *Aminta, Il Re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di B. Basile, Salerno, Roma.
- 2006, *Il mondo creato*. Testo critico a cura di P. Luparia, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- 2013, *Rime eteree*, a cura di R. Pestarino, Guanda, Parma.
- Tarcagnola G. 1592, *Delle istorie del mondo di m. Giovanni Tarcagnola. Le quali contengono quanto dal principio del mondo è successo, sino all'anno 1513, cavate da' più degni, et più gravi autori, et che habbino nella lingua greca, o nella latina scritto [...]*, Giunti, Firenze.
- Tassoni A. 1987-1990, *La secchia rapita*, edizione critica a cura di O. Besomi, Antenore, Padova.
- Tebaldi A. Tebaldi, detto il 1989-1992, *Rime*, a cura di T. Basile e J. J. Marchand, Panini, Modena.
- Terminio M. 1564, *Rime*, in *Il secondo volume d[e]lle rime scelte di diversi autori, novamente mandato in luce*, Giolito, Venezia: 7-72.
- Terracina L. 1548, *Rime de la signora Laura Terracina*, Giolito, Venezia.
- 1551, *Le quarte rime di Laura Terracina*, Busdraghi, Lucca.
- 1558, *Le seste rime della signora Laura Terracina di Napoli. Nuovamente stampate*, Busdraghi, Lucca.
- Strozzi G. B. (il Giovane) 1909, *Madrigali*, prefazione di L. Sorrento, J. H. E. Heitz, Salisburgo.
- Strozzi G. B. (il Vecchio) 1975, *Madrigali inediti*, a cura di M. Ariani, Argalia, Urbino.
- Varchi B. 1549, *Lezzione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546. In Due lezioni, di M. Benedetto Varchi, sulla prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopradetta*, Torrentino, Firenze.
- 1858, *Opere [...] con le lettere di Gio. Batista Busini*, Niccolò Bettoni e Comp., Milano.
- Venier M. 1993, *Canzoni e sonetti*, a cura di A. Carminati; prefazione di M. Cortellazzo; introduzione di T. Agostini Nordio; incisioni di G. Fantinato; nota alle incisioni di L. Speranzoni, Corbo e Fiore, Venezia.
- Vernazza B. 1602, *Delle opere spirituali della reverenda et divotissima vergine di Christo donna Battista da Genova, canonica regolare lateranense*, a cura di D. Capretta, t. IV, Angelo Tramo, Verona.
- Virgilio Publio V. Marone 1556, *L'Opere di Vergilio cioè la Bucolica, la Georgica et l'Eneida, nuovamente da diversi eccellentiss. autori tradotte in versi sciolti, et con ogni diligentia raccolte da m. Lodovico Domenichi, con gli argomenti et sommari del medesimo posti dinanzi a ciascun libro*, Giunti, Firenze.
- 1992, *Bucoliche, Georgiche*, introduzione e traduzione di L. Canali, Rizzoli, Milano.
- 2005, *Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, Mondadori, Milano.
- Voel J. 1953, *De ratione conscribendi epistolas vtiliss. praeceptiones. Ioanne Voello rhetorices et Graecarum literarum professore Societatis Iesu in Academia Turnonia authore. Nunc in gratiam scholasticarum seminarij cathedralis Ecclesiae Luc. denuo editae*, Busdraghi, Lucca.

Studi

- Acucella C. 2014a, «*Beato in-Sogno*». *Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino*, «Italianistica», XLIII 1: 49-76.
- 2014b, *Luna, Endimione e la «morte nel bacio»*. *Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, «Griseldaonline», XIV: 1-18.
- 2017, *Cambi di progetto. Vittoria Colonna, modello e antimodello nei proemi di Chiara Matraini*, 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: 1-10.
- Adorni Braccesi S. 1994, *Una città infetta: la Repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Olschki, Firenze.
- Afribo A. 2001, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, presentazione di P. V. Mengaldo, Cesati, Firenze.
- 2004, *Stilistica e commento*, in *Per Cesare Bozzetti. Commentare i poeti del Cinquecento*, Atti del Seminario di studi (Università di Pavia 13-14 dicembre 2001), Edizioni dell'Orso, Alessandria: 250-262.
- 2009, *Commentare la poesia del Cinquecento*, in *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di metrica, lingua e stile*, Carocci, Roma: 161-193.
- Albonico S. 2006, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Ariani M. 1984, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei «Dialoghi d'amore» di Leone Ebreo*, Bulzoni, Roma.
- Ascarelli F. 1953, *La tipografia Cinquecentina in Italia*, Sansoni Antiquariato, Firenze.
- Baldacci L. 1953, *Chiara Matraini, poetessa lucchese del XVI secolo*, «Paragone», 42 (IV): 53-67.
- 1957, *Lirici del Cinquecento*, Salani, Firenze.
- 1975, *Lirici del Cinquecento*, Longanesi, Milano.
- Barocchi P. (a cura di) 1960, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Laterza, Bari.
- Barsanti P. 1905, *Il pubblico insegnamento in Lucca dal secolo XIV alla fine del secolo XVIII: contributo alla storia della cultura nazionale*, Macchi, Lucca.
- Bassanese F. A. 2007, *Vittoria Colonna's Man/God*, «Annali d'italianistica», 25: 263-274.
- Battaglia R. 1942, *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, «Cultura Neolatina», II: 81-86.
- Battistini A. 2000, *Il Barocco. Cultura, miti, temi*, Salerno, Roma.
- Belleghia B. 2003, *I sogni nel Canzoniere di Petrarca*, in *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Atti del convegno di Macerata (7-9 maggio 2002), a cura di G. Cingolani e M. Riccini, Le Monnier, Firenze: 57-69.
- Bellucci M. 2014, *Maria de Cardona contessa di Avellino: una nobildonna italo-spagnola nella Napoli del Cinquecento*, Il Terebinto, Avellino.
- Bellucci N. 1981, *Lettere di molte valorose donne ... e di alcune pettegolette, ovvero: un libro di lettere di Ortensio Lando*, in *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma: 255-276.
- Berengo M. 1999, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Einaudi, Torino.
- Bertolini Campetti L., Monaco G., Meloni Trkulja S. 1968, *Museo di Villa Guinigi, Lucca: la villa e le collezioni*, Ente provinciale per il turismo, Lucca.
- Besutti G. 1988 *Le litanie*, in *Nuovo dizionario di mariologia*, a cura di S. De Fiores e S. Meo, Paoline, Cinisello Balsamo: 759-767.

- Bettarini R. 1992, *Esperienze d'un commentatore petrarchesco*, in *Il commento ai testi* (Atti del seminario di Ancona, 2-9 ottobre 1989), a cura di O. Besomi e C. Caruso, Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Berlin: 235-263.
- 1998, *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, CLUEB, Bologna.
- Biadene L. 1889, *Morfologia del sonetto nei secc. XIII e XIV*, «Studi di filologia romanza», IV (10): 1-234.
- Bianco M. e Strada, E. (a cura di) 2001, *I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Bianchi S. 2003, *commento* a Matraini C., *Rime*, in *Poetesse italiane del Cinquecento*, a cura di S. Bianchi, Mondadori, Milano: 71-87.
- Boillet D. e Grassi L. (a cura di) 2011, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, Pacini Fazzi, Lucca.
- Bolzoni L. 2008, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Bari.
- 2010, *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino.
- Bonnant G. 1969, *Les index prohibitifs et expurgatoires contrefaits par des protestants au XVI et au XVII siècle*, «Bibliothèque d'umanisme et Renaissance», XXXI (3): 611-640.
- Borsetto L. 1983, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Marsilio, Venezia: 171-233.
- 1990, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- 2005, *La lirica e il poemetto nel Rinascimento. Riscritture del mito*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di P. Ghibellini, 5 voll., vol. I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. C. Alessio, Morcelliana, Brescia: 425-460.
- Bracco R. 1960, *Il principe Giannandrea Doria Patriae Libertatis Conservator*, Scuola Grafica Opera SS. Vergine di Pompei, Genova.
- Bucchi G. 2011, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, ETS, Pisa.
- Büdel O. 1975, *Parusia Redemtricis: Lauras Traumbesuche in Petrarca's Canzoniere*, in *Petrarca, 1304-1374: Beiträge zu Werk und Wirkung*, ed. Fritz Schalk, Vittorio Klostermann, Frankfurt: 33-50.
- Bullock A. 1971, *Un sonetto inedito di Vittoria Colonna*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 2: 229-236.
- Bullock A. e Palange G. 1980, *Per una edizione critica delle opere di Chiara Matraini*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Boni, Bologna: 235-262.
- Calvesi M. 1970, *'La morte di bacio'.* *Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, «Storia dell'arte», 7/8: 179-233.
- Carocci G. 1949, *La politica estera di Lucca tra il 1480 e il 1530 studiata nelle relazioni dei suoi ambasciatori*, «Notizie degli Archivi di Stato», IX: 74-81.
- 1951, *La rivolta degli Straccioni in Lucca*, «Rivista Storica Italiana», LXIII: 28-59.
- Carrai S. 1990, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Antenore, Padova.
- 2003, *Il commento d'autore*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali* (Atti del convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001), Salerno, Roma: 223-241.
- 2006a, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, Olschki, Firenze.
- 2006b *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Carocci, Roma.
- Casarino G. 2001, *Lucchesi e manifattura serica a Genova tra XIV e XVI secolo*, «Rivista di Archeologia, Storia, Costume», XXIX (3-4): 3-49.
- Casoni F. 1709, *Annali della Repubblica di Genova nel secolo Decimo sesto descritti*, Antonio Casamara, Genova.

- Castellani A. 1963-64, *Note su Miliadirusso*, «Studi linguistici italiani», II: 112-140, IV: 107-139.
- Cataldi P. 2015 *La pratica del commento. Un'introduzione*, in *La pratica del commento*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis e G. Marrani, Pacini, Pisa: 5-8.
- Cavalli G., *O luci del mio cor*, parafrasi e commento, in *Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/07_20_Matraini_Chiara.html> (11/18)
- Cerbo A. 2001, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, Edizioni ETS, Pisa.
- Chemello A. 1999, *Il codice epistolare femminile. Lettere, «Libri di lettere» e letterate nel Cinquecento*, in *Per lettera: la scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Viella, Roma: 3-42.
- 2011 *Per Giovanna*, in *Per amicizia. Scritti di filologia e letteratura in memoria di Giovanna Rabitti*, Il Poligrafo, Padova: 81-97.
- Cherchi P. 1998, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Bulzoni, Roma.
- Colaninno M. 1996, *Gli echi del precipizio. Il mito di Fetonte nelle "Rime" di Tasso*, «Studi tassiani», XLIV: 135-146.
- Colli G. 1987, *Memoria petrarchesca in un sonetto di Chiara Matraini*, «Il lettore di provincia», XVII (7): 37-42.
- Contini G. 1970, *La letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze.
- Cox V. 2005, *Sixteenth-Century Women Petrarchists and the Legacy of Laura*, «Journal of Medieval and Early Modern Studies», 35: 583-606.
- Cox V. e Ferrari C. 2012, *Introduzione a Verso una storia di genere della letteratura italiana*, a cura di V. Cox e C. Ferrari, Il Mulino, Bologna: 7-29.
- Crescimbeni G. M. 1698, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli arcadi Alfesibeo Cario custode d'Arcadia*, Chracas, Roma.
- Crevatin G. 1987, *Quid de nocte? Francesco Petrarca e il sogno del conquistatore*, «Quaderni petrarcheschi», IV: 139-166.
- Crivelli T. 2016, *The Print Tradition of Vittoria Colonna's Rime*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, edited by A. Brundin, T. Crivelli, and M. S. Sapegno, Brill, Leiden-Boston: 69-139.
- Croce B. 1899, *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnolo*, Stab. Tip. Pierro e Veraldi dell'Istituto Casanova, Napoli.
- 1958, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Laterza, Bari.
- D'Alessandro A. 1978, *Prime ricerche su Lodovico Domenichi*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza: 1545-1622*, a cura di A. M. Romani e A. Quondam, Bulzoni, Roma, 2 voll., vol. II: 171-200.
- Daniele A. 1983, *Lettura del sonetto petrarchesco "Al cader di una pianta che si svelse" (CCCXVIII)*, «Rêvue des Études italiennes», XXIX: 42-57.
- Danzi M. 1992, *Petrarca e la forma canzoniere fra Quattro e Cinquecento*, in *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a cura di E. Manzotti, Brescia, La Scuola: 73-115.
- De Angelis F. R. 1981, *Per un'analisi del sistema di titolazione delle raccolte di lettere cinquecentesche*, in *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma: 203-211.
- De Robertis D. 1964, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, «Studi Danteschi», XLI: 103-131.
- 1992, *Commentare la prosa, commentare la poesia*, in *Il commento ai testi* (Atti del seminario di Ancona, 2-9 ottobre 1989), a cura di O. Besomi e C. Caruso, Birkhäuser, Berlin: 169-181.

- Della Chiesa F. A. 1620, *Teatro delle donne letterate, con un breve discorso della Preminenza e Perfezzione del sesso donnesco*, G. Gilfandi e G. Tommaso Rossi, Mondovì.
- Dionisotti C. 1967 *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino: 183-204.
- Doglio M. L. 1993, *Lettera e donna. La scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- 2000, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, il Mulino, Bologna.
- Duval-Arnould L., Lebreton M. M., Paravicini-Bagliani A. 1970, *Inventario dei Manoscritti Patetta*, Città del Vaticano.
- Englen A. (a cura di) 2003 *Caelius 1.: Santa Maria in Dominica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Erspamer F. 1983, *Per un'edizione delle rime di Celio Magno*, «Studi di filologia italiana», XLI: 45-73.
- 1987, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», 4: 109-114.
- Fanara R. 2000, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et canzoni di Jacobo Sannazaro*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma.
- Farnetti M. e Fortini L. (a cura di) 2014, *Liriche del Cinquecento. Isabella Andreini, Vittoria Colonna, Veronica Franco, Veronica Gamba, Chiara Matraini, Isabella Morra, Gaspara Stampa, Laura Terracina*, Iacobelli editore, Roma.
- Favaro A. 1883, *Galileo Galilei e lo studio di Padova*, Le Monnier, Firenze.
- Fera V. 1987, *I sonetti CLXXXVI e CLXXXVII*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti», 99 (1986/87): 219-244.
- Ferroni G. 1978, *commento a Matraini C., Rime*, in *Poesia italiana del Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Garzanti, Milano: 244-258.
- Firpo M. 1997, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Einaudi, Torino.
- Flora F. 1962, *commento a Matraini C., Rime*, in *Gaspara Stampa e altre poetesse del '500*, Nuova Accademia, Milano: 163-168.
- Floriani P. 1996, *Alma cortese. Dati elementari per un commento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci, dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Pacini Fazzi, Lucca: 245-256.
- Folena G. 1997, *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*. Introduzione di M. Berengo. Edizione a cura di D. Goldin Folena, Il Mulino, Bologna.
- Forni G. 2004, *commento a Matraini C., Rime*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, BUR, Milano: 304-307.
- Fortini L. 2011, *Alcune riflessioni sull'epistolografia femminile*, in *Per amicizia. Scritti di filologia e letteratura in memoria di Giovanna Rabitti*, a cura di C. Virdis Limentani e M. Farnetti, Il Poligrafo, Padova: 25-36.
- Gandolfo F. 1978, *Il "Dolce tempo". Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, prefazione di E. Battisti, Bulzoni, Roma.
- Garin E. 1966, *Storia della filosofia italiana*, Einaudi, Torino.
- Ghinassi G. 1957, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Le Monnier, Firenze.
- Giangrande G. 1974, *Los topicos helenisticos en la elegia latina*, «Emerita», 42: 1-36.
- Gigliucci R. 2000, *commento a Matraini C., Rime*, in *La lirica rinascimentale*. A cura di R. Gigliucci. Scelta e introduzione di J. Risset, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma: 715-723.
- 2004 *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma.

- Giorgi G. 1974, *Le chiese di Lucca: S. Maria Forisportam*, La Supergrafica, Lucca.
- Girardi R. 1999, *Modelli e maniere. Esperienze poetiche del Cinquecento meridionale*, Palomar, Bari.
- Gorni G. 1984, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana Einaudi*, a cura di A. Asor Rosa, III, I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino: 439-518.
- 1993, *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna.
- Graf A. 1888, *Attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino.
- Greco A. 1995, *Maria Cardona, marchesa de la Padula, e Antonio Minturno*, «Critica letteraria», 23: 49-61.
- Gregory T. 1955, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartes*, Sansoni, Firenze.
- Griggio C. 1976-1977, *Per l'edizione dei «Lusus» del Navagero*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», classe di Scienze morali, lettere ed arti: 87-113.
- Grignani M. A. 1984, *Per Isabella Morra*, «Rivista di letteratura italiana», II (3): 519-554.
- Jacomuzzi A. 1979, *La «pargoletta» in «Purgatorio» (XXXI, 58-60)*, «Lettture classensi», 8: 9-26.
- Jaffe I. 2002, *Chiara Matraini (1515-1604), The Poet as Sibyl*, in *Shining Eyes, Cruel Fortune, The live and loves of Italian Renaissance women*, Fordham University Press, New York: 104-137.
- Javion M. 1994, *Chiara Matraini, un tombeau pour Petrarque*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance* (Actes du colloque International Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992), Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence: 247-258.
- Jones A. R. 2012, *La poesia gendered del Cinquecento: recupero, dialogo, performance*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, a cura di V. Cox e C. Ferrari, Il Mulino, Bologna: 121-136.
- Lefèvre M. 2006, *Una poesia per l'impero: lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Vecchiarelli, Manziana.
- Levati L. 1930, *Dogi biennali di Genova dal 1528 al 1699*, Tip. Marchese, Genova.
- Longhi S. 1979, *Il tutto e le parti nel sistema di un Canzoniere (Giovanni della Casa)*, «Strumenti critici», XIII: 265-300.
- Longo N. 1986, *La letteratura proibita*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 9 voll., vol. V, *Le questioni*: 965-999.
- 1974, *Prolegomeni per una storia della letteratura italiana censurata*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXVIII (3): 402-419.
- 1999, *Letteratura e lettere. Indagine nell'epistolografia cinquecentesca*, Bulzoni, Roma.
- Lucchesini C. 1825, *Della storia letteraria del ducato lucchese*, Bertini, Lucca.
- MacLachlan E. 1992, *The conversion of Chiara Matraini: the 1957 rewriting of the Rime of 1555*, «NEMLA Italian studies», 16: 21-32.
- Malpezzi Price P. 1989, *Chiara Matraini: Petrarchist or anti-Petrarchist? The Dilemma of a Woman Poet*, in *Donna. Women in Italian Culture*, ed. By A. Testaferri, Dovenhouse, Ottawa: 189-199.
- Manero Sorolla P. 1990, *Imàgenes petrarquistas en la lirica espagnola del Renacimiento*, PPU, Barcellona.
- Manni P. 1979, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», VIII: 115-171.
- Maragoni G. P. 2004, *«Sogni e copule io fingo». Avventure secentesche del Petrarca onirico*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma: 275-288.
- Marcheschi D. 2008, *Chiara Matraini poetessa lucchese e la letteratura delle donne nei nuovi fermenti religiosi del '500*, Pacini Fazzi, Lucca.

- Mario A. 2014, *Sui Dialoghi spirituali (1602) di Chiara Matraini*, in *Poesia. Un dialogo fra letterature*, a cura di A.-M. Lievens, Morlacchi, Perugia: 55-93.
- Martignoni C. 2015, *Commentare un testo novecentesco, tra specificità e complessità*, in *La pratica del commento*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis e G. Marrani, Pacini, Pisa: 9-21.
- Martini A. 2002, *Le nuove forme del Canzoniere*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, atti del Convegno internazionale di Lecce (23-26 ottobre 2000), Salerno, Roma: 199-226.
- Matteucci L. 1916-17, *Saggio di un catalogo delle edizioni lucchesi di Vincenzo Busdrago (1549-1605)*, «La Bibliofilia», 18 (1917): 225-239; 328-356; 19 (1918): 26-39; 118-137; 231-239; 332-338.
- Mazzetti M. 1973, *La Poesia Come Vocazione Morale: Vittoria Colonna*, «La rassegna della letteratura italiana», 77: 58-99.
- Mc Auliffe D. J. 1986, *Neoplatonism in Vittoria Colonna's Poetry: From the Secular to the Divine*, in *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, edited by K. Eisenbichler and O. Zorzi Pugliese, Dovehouse Editions Canada, Ottawa: 101-112.
- Mengaldo P. V. 1962, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La Rassegna della letteratura italiana», 66: 436-482.
- 1963, *La lingua del Boiardo lirico*, Olschki, Firenze.
- 2001, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari.
- Merry B. 1974, *Il primo sonetto di Petrarca come modello di lettura*, «Paragone», 25: 73-79.
- Miegge G. 1930, *Il servo arbitrio di Lutero contro Erasmo*, introduzione, traduzione, annotazioni di G. Miegge, Doxa, Roma.
- Migliorini B. 1960, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze.
- Milligan G. 2018, *Chiara Matraini*, in *Moral combat: Women, Gender, and War in Italian Renaissance Literature*, University of Toronto Press, Toronto: 106-113.
- Morabito R. 1978, *Lettres et livres de lettres dans l'Italie du XVI siècle*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 6: 175-179.
- Muscetta C. e Ponchiroli D. (a cura di) 1959, *Poesia del Quattrocento e del Cinquecento*, Einaudi, Torino.
- Nicolini B. 1949-50, *Sulla religiosità di Vittoria Colonna*, «Studi e materiali di storia delle religioni», XXII: 89-109.
- Ordine N. 1991, *Vittoria Colonna nell'Orlando Furioso*, «Studi e problemi di critica testuale», 42: 55-92.
- Ortu G. 2014, *commento a Matraini C., Rime*, in *Liriche del Cinquecento. Isabella Andreini, Vittoria Colonna, Veronica Franco, Veronica Gambara, Chiara Matraini, Isabella Mora, Gaspara Stampa, Laura Terracina*, Iacobelli editore, Roma: 129-169.
- Paoli M. 2008, *I ritratti di un autore-donna del sedicesimo secolo: Chiara Matraini (1515-1604) e il dipinto di Augusto e la Sibilla*, «Rara Volumina», 1-2: 7-20.
- Paoli M. P. 2003, *Nell'Italia delle «Vergini belle»: a proposito di Chiara Matraini e di pietà mariana nella Lucca di fine Cinquecento*, in *Religione, cultura e politica nell'età moderna. Studi offerti a Mario Rosa dagli amici*, a cura di C. Ossola, M. Verga, M. Antonietta Visceglia, Olschki, Firenze: 521-545.
- Parenti G. 2009, *La tradizione catulliana nella poesia del Cinquecento*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia, l'epigramma e l'elegia*, a cura di R. Cardini e D. Coppini, Polistampa, Firenze: 63-100.
- Pelaja M. e Scaraffia L. 2008, *Due in una carne: Chiesa e sessualità nella storia*, Laterza, Bari.
- Petti Balbi G. 1988, *La presenza lucchese a Genova in età medioevale*, in *Città italiane del '500 tra Riforma e Controriforma* (atti del Convegno internazionale di studi, Lucca, 13-15 ottobre 1983), Pacini Fazzi, Lucca: 29-43.

- Pieri S. 1890-1892, *Fonetica del dialetto lucchese con appendice lessicale. Appunti morfologici concernenti il dialetto lucchese e pisano*, «Archivio Glottologico italiano», XII: 107-134, 161-180.
- Pirotti U. 1971, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Olschki, Firenze.
- Pisacane C. 2006, *Vittoria Colonna et Chiara Matraini: un exemple de filiation poétique en Italie à la Renaissance*, in *Emprunt, plagiat, réécriture aux XV^e, XVI^e, XVII^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*. Actes des Journées d'études organisées par le Centre d'études et de Recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme les 15 novembre 2003, 12 juin 2004, 5 et 6 novembre 2004. Articles réunis par M. Couton, I. Fernandes, C. Jérémie et M. Vénuat, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand: 71-89.
- Ponsiglione G. 2004, *Simbologia e pratiche testuali: il motivo del 'velo' nel petrarchismo cinquecentesco*, «Bollettino di Italianistica», 2: 44-74.
- Pozzi G. 1979, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», XXXI (1): 3-30.
- 1984, *Temi, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, III, I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino: 391-436.
- Pozzi G. e Leonardi C. 1988, *Scrittrici mistiche italiane*, Marietti, Genova.
- Prosperi A. 1999, *Il Concilio di Trento e la Controriforma*, Edizioni U.C.T., Trento.
- Quadrio F. S. 1739-1742, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Pisari, Bologna (poi Agnelli, Milano).
- Quondam A. 1974, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Bulzoni, Roma.
- 1982, *La grammatica in tipografia*, in *Le pouvoir et la plume. Incitation, controle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*, Actes du colloque International organisé par le Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance italienne et l'Institut Culturel italien de Marseille, Aix en Provence (Marseille, 14-16 mai 1981), Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris: 177-192.
- 1983, *Dal «formulario» al «formulario»: cento anni di libri di lettere*, in *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma: 13-156.
- 1991, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Panini, Modena.
- Rabitti G. 1981, *Linee per il ritratto di Chiara Matraini*, «Studi e problemi di critica testuale», 22: 141-163.
- 1983, *La metafora e l'esistenza nella poesia di Chiara Matraini*, «Studi e problemi di critica testuale», 27: 109-145.
- 1985, *Inediti vaticani di Chiara Matraini*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno, Roma, I: 225-250.
- 1989, *Introduzione, Glossario e Indice dei nomi*, in Matraini C., *Rime e lettere*, edizione critica a cura di G. Rabitti, Commissione per i testi di lingua, Bologna: I-CXLV; 310-331.
- 1999, *Le lettere di Chiara Matraini tra pubblico e privato*, in *Per lettera: la scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Viella, Roma: 109-145.
- 2000, *Vittoria Colonna as a role model for Cinquecento women poets*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. L. Panizza, European Humanities Research Centre, Oxford: 478-497.
- 2004, *Foto di gruppo. Uno sguardo sulle «Rime di diversi signori napoletani e d'altri nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo» (1556)*, in *La lirica del Cinquecento*.

- Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Edizioni dell'Orso, Alessandria: 155-176.
- 2007, *Introduction to Matraini C., Selected poetry and prose*, edited and translated by E. MacLachlan, with an introduction by G. Rabitti, University of Chicago Press, Chicago: 1-36.
- 2009, *Chiara Matraini*, Voce, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia, Roma, vol. 72: 128-131.
- Raimondi E. 1965, *Rinascimento inquieto*, Manfredi, Palermo.
- Residori M. 2011, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Maria Pacini Fazzi, Lucca: 19-49.
- Rico F. 1976, «Rime sparse», «*Rerum vulgarium fragmenta*» para el titulo y el primer soneto del «*Canzoniere*», «Medioevo Romanzo», III (1): 101-138.
- Rohlf G. 1968, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. Traduzione di T. Franceschi, Einaudi, Torino.
- Romani F. 1910, *Laura nei sogni del Petrarca*, «Giornale dantesco», XVII: 101-117.
- Romei D. 1991, *Recensione a Matraini C., Rime e Lettere*, edizione critica a cura di G. Rabitti, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, pp. XXLVI-334, «Studi italiani», III (1): 179-182.
- Rousset J. 1954, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Librairie José Corti, Paris (tr. it. *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Il Mulino, Bologna, 1985).
- Ruffini G. 2014, *Cristoforo Zabata: libraio, editore e scrittore del Cinquecento*, Firenze University Press, Firenze.
- Russel R. 1992, *The Mind's Pursuit of the Divine. A Survey of Secular and Religious Themes in Vittoria Colonna's Sonnets*, «Forum italicum», 26 (1): 14-27.
- 2000, *Chiara Matraini nella tradizione lirica femminile*, «Forum Italicum», 34 (2): 415-425.
- Salvioni C. 1902-1905, *Appunti sull'antico e moderno lucchese*, «Archivio Glottologico italiano», XVI: 395-477.
- Santagata M. 1979a, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in Id., *La lirica Aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Antenore, Padova: 296-341.
- 1979b, *Dal sonetto al canzoniere. Recherche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova.
- 1984, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, «Rivista di letteratura italiana», 2: 53-106.
- 1992, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna.
- Sapegno M. S. 2003, *La costruzione di un io lirico femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, «Versants», 46: 15-48.
- Sarli E. 2012, *La decima musa del Parnaso: Maria de Cardona*, Youcanprint, Tricase.
- Segre C. 1992, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi* (Atti del seminario di Ancona, 2-9 ottobre 1989), a cura di O. Besomi e C. Caruso, Birkhäuser, Berlin: 3-17.
- Seidel Menchi S. 1978, *Erasmus in Italia: 1520-1580*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2011, *Se l'eretico fa testamento*, in *Per Adriano Prosperi*, a cura di Guido Dall'Olio, Adalisa Malena, Pierroberto Scaramella, 3 voll., vol. I, *La fede degli italiani*, Edizioni della Normale, Pisa: 33-39.
- Smarr J. L. 2005, *Joining the conversation: dialogues by Renaissance women*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Solerti A. 1895, *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Torino.

- Spiazzi A. M. 1997, *Scultura lignea barocca nel Veneto*, Cassa di Risparmio di Verona, Verona.
- Taddeo L. 1974, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- Tiraboschi G. 1781-1786, *Biblioteca Modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del Serenissimo duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere Ab. Girolamo Tiraboschi*, Presso la società tipografica, Modena.
- Tomasi F.
- 2001 *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in *I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria: 77-111.
- Trovato P. 1987, *Sulla rima imperfetta per assonanza nella lirica delle Origini (con un'ipotesi per Cino, "Degno son io")*, «Medioevo romanzo», 12: 337-352.
- 1991, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani*, Il Mulino, Bologna.
- Vaccaro E. 1983, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del sec. XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, Olschki, Firenze.
- Vecce C. 1993, *Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile*, «Critica letteraria», XXI (78): 3-34.
- Viani G. 1808, *Memorie della famiglia Cybo e delle monete di Massa di Lunigiana*, Ranieri Prosperi, Pisa.
- Weise G. 1962, *Storia del termine «Manierismo»*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini* (Convegno Internazionale, Roma 21-24 aprile 1960), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma: 27-38.
- Zampese C. 1994, *'Or si fa rossa or pallida la luna'. La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Pacini Fazzi, Lucca.
- Zarri G. 1999, *Introduzione a Per lettera: la scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Roma, Viella: IX-XXVIII.
- Zatti S. 1983, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Il Saggiatore, Milano.

Fonti manoscritte

- Baroni G. V., *Notizie genealogiche delle famiglie lucchesi*, Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1119.
- Baroni B., *Memorie e vite d'alcuni uomini illustri (Vita di Gherardo Sergiusti, C. L., celebre col nome di Gherardo Diceo)*, Lucca, Biblioteca Statale, ms. 926, cc. 204-216.
- Matraia G., *Guida monumentale delle città e diocesi di Lucca fino a tutto il 1860*, Lucca, Biblioteca Statale, mss. 553-557.
- Pera G., *Miscellanea lucchese*, Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1547, pp. 397-425.

Dizionari e opere di consultazione generale

- Balduino A. 1989, *Manuale di filologia italiana* (ed. orig. 1979), Sansoni, Firenze.
- Battaglia S. e Bàrberi Squarotti G. (a cura di) 1961-2005, *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia e G. Bàrberi Squarotti, UTET, Torino.
- Beltrami P. 1991, *Manuale di metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Cortellazzo M. e Zolli P. (a cura di) 1979-1988, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.

- Dizionario biografico degli italiani* 1960-, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.
- Ellero M. P. 1997, *Introduzione alla retorica*, Sansoni, Milano.
- Kristeller P. O. 1963-1997, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, London, Leiden, The Warburg Institute, Brill.
- Mortara Garavelli B. 1989, *Manuale di retorica*, Il Mulino, Bologna.
- Picchio Simonelli M. 1978, *Figure foniche da Petrarca ai petrarchisti*, Licosa, Firenze.
- Siebzner-Vivanti G. 1954, *Dizionario della Divina Commedia*, a cura di M. Messina, Olshki, Firenze.
- Tommaseo N. e Bellini B. 1861, *Dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino.
- Vogel E., Einstein A., Lesure F., Sartori C. 1977, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Staderini-Minkoff, Pomezia.

CD-Rom (banche dati)

- Quondam A. (a cura di) 1997, *Archivio della tradizione lirica italiana*, CD rom, Lexis progetti editoriali, Roma.
- Stoppelli P. e Picchi E. (a cura di) 2001, *Letteratura Italiana Zanichelli*, CD ROM dei testi della letteratura italiana, Zanichelli.

Risorse on line

- Accademia della Crusca, *Lessicografia della Crusca in Rete*, <<http://www.lessicografia.it>> (11/18)
- Ali Rasta, *Antologie della Lirica Italiana, Raccolte a stampa*, <<http://rasta.unipv.it/>> (11/18)
- Archilet – reti epistolari, *Archivio delle corrispondenze letterarie di Età Moderna (secoli XVI-XVII)* <<http://www.archilet.it/HomePage.aspx>> (11/18)
- Bibbia.edu – Testi biblici in lingua originale, <<http://www.bibbiaedu.it/>> (11/18)
- BibIt, Biblioteca italiana, Sapienza Università di Roma
<<http://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26229/biblioteca-italiana>> (11/18)
- Dizionario Biografico degli Italiani, <<http://www.treccani.it/biografie/>> (11/18)
- Edit16, *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*,
<http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm> (11/18)
- Lyra (prosecuzione del progetto Ali Rasta) <<http://lyra.unil.ch/>> (11/18)
- OVI, Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche
<<http://www.ovi.cnr.it/index.php/it/>> (11/18)

Indice dei capoversi delle rime

A voi, qual di virtù sacro tempio	LXXXIV
Ahi come presto, libera e spedita	XLVII
Almo mio Sol, che l'onorata fronte	XIV
Alti son questi monti, ed alti sono	XXIV
Alto mio Sol, se l'anima beata	VI
Ben che voi, sacro ed onorato Monte	LXXII
Ben ponno ormai del mio bel Serchio l'onde	XXXIV
Cerchin pur altri in più pregiati marmi	X
Chiara, eterna, felice, e gentil alma	XLV
– Chiara, felice e fortunata tomba	LXXVI
Chiara imagin di sé m'ha fatto ed ombra	LXXIV
Chiara sola per voi, non per me stessa	15*
Com'esser può che in tanta doglia i' viva	XLVIII
Come la vaga in Ciel candida Aurora	7*
Come potrò senz'alma e senza vita	LVI
Come talora suol la verginella	LXX
Con giusta meta il sol librava intorno	II
Copri pur quanto sai di nebbie ed ombra	XIII
Da Dio concetta nell'eterna Mente	LVI
Da la più eccelsa Idea, da la più chiara	XI
Dalla più bella mano	XX
– Deh, come il Tempo se ne fugge e vola	LV
Dolce, ch'e tuoi pensier sì dolcemente	LXXIX
Donna gentil, ch'e be' pensier tenete	LVII
Donna immortal, ne' cui be' raggi santi	LXXXI
Empia Invidia crudel, che ne' miei danni	XVII
Fera son io di quest'ombroso loco	XXIII
Fontana, anzi gran fiume, anzi profondo	18**
Fra le dubbie speranze e il van dolore	LVII
Già comincia a scoprirsi il bel sereno	LX
Già dal balcon celeste uscita fuori	XXXI
Già il ventesimo quinto anno rivolto	XXXIX
In qual Idea del Ciel fermat'hai l'ali	LXVIII
Inimica crudel d'ogni mia pace	XV
Io pur ascolto e non odo novella	L

L'alta mente di Dio grande ed immensa	LXXXII
L'aura soave mormorando torna	LII
La magnanima e bella impresa vostra	XVI
Lassa, non so qual nube il mio bel Sole	XXX
Mai fuor di libertà, dolce né cara	LIV
Mentre 'l fiero Aquilone ad Austro armati	9*
Mentre al balcon sovrano egra e dolente	XXXII
Mentre che 'l cor da gli amorosi nodi	III
Mentre da questo grave e basso incarco	LXII
Mentre l'aura celeste i grati odori	LXXX
Mentre la nave mia colma d'oblio	LVIII
Mentre le luci desiose e intente	XXXVIII
Mentre move 'l bel pie' per l'erba fresca	LIX
Mentre scherzando vola	11**
Non rubini, o zaffiri, o perle od oro	13**
Nulla nube di morte adombra o vela	12**
O caro a me di gloria ardente sprone	XLVI
O d'ogni reverenza e d'onor degna	XXVIII
O felici coloro a cui 'l Signore	14*
O luci del mio cor fidate e care	XLII
Occhi miei, oscurato è il vostro Sole	XLIV
Odorifero lauro, ove dal Cielo	XVIII
Ohimè l'alma beltade, ohimè il mio Sole	XLI
Padre del Ciel, doppio molt'anni e molti	LIX
Padre del Ciel, se 'l mio gran pianto amaro	LXXXVI
Padre, questa mia vita inferma e frale	LXI
Per gli ampî, alteri, e spaziosi giri	XXXV
Poi che con larghi rivi e un mar di pianto	XLIII
Poi che l'antico Prometeo formata	LXXVII
Poiché fra l'onde irate e fra li scogli	LIV
Poiché risplende in voi sì chiaramente	XII
Poiché sei giunta al glorioso fine	18***
Quai lampi a voi di gloria ardenti e chiari	IV
Qual è del vostro eterno e fido Sposo	4*
Qual isplendido sol, che a bel mattino	LXXXIII
Quando da voi, mio rilucente Sole	XIX
Quando formò di voi la bella figlia	LXXIII
Quant'è fallace e vario il nostro corso	XXII
Quanti dolci pensieri, alti e felici	V
Quel sì dolce di gloria ardente sprone	XXVII
Quest'è colei, che 'n seggio alto e pregiato	3*
Questi venti contrarî e così fieri	XXV
Questo brutto, nefando, orribil mostro	6*
Re del Ciel benignissimo, ben ch'io	LXIII
Ridon or per le piagge erbette e fiori	XXXVII
Ritorna, alma del Ciel, candida Luna	1*

Se a quant'è a noi di ben, la Causa eterna	LXXVIII
Se a voi tropp'altra e gloriosa appare	VIII
Se così ricca parte avesse il Cielo	5*
Se lieta e verde, chiara, alta cantai	I
Se nella fronte il cor, nel petto il foco	XIX
Se per vero trovar diletto e pace	LV
Sempre sperar si deve anzi la morte	XXXXVI
Sian questi lini al bel collo d'intorno	13*
Sì come al tuo volere eterno piacque	LXXXVII
Sì come il Ciel velocemente gira	VII
Sì dolce è il foco mio, sì bello il nodo	IX
Smarrissi il cor, ghiacciassi il sangue quando	XXI
Son le lagrime vane de i mortali	16*
Sonate ormai le gloriose trombe	2*
Sonno, che mosso a gran pietà del mio	XXVI
Speme del sommo Ben, che 'l dolce e chiaro	LXXXV
Spirto, ch'ovunque vuoi sempremai spiri	18****
Tempo non moverà, non che mai sterpe	XL
Tropp'oltre ogni mio merto ornata e bella	12*
Tu dunque, figlio, sei morto, che solo	LIII
Vago augelletto mio, caro e gentile	LI
Venite almi pastori	11***
Venut'era 'l mio Sole al mio languire	XLIX
Vergine, ben ch'io sia di terra e frale	18*
Vidi sgombrar dalle mie notti il velo	XXXIII
Vivo Sole immortal, che da quest'ombre	LXXV
Voi che 'l più cupo ed ampio mar solcate	LXXI
Zefiro spira e tremolar d'intorno	11*

Rime di altri autori (*Appendice testuale*)

Cessin fra noi le maraviglie antiche	I
Chiara non per altrui ma per voi stessa	II
Chiara, d'ogni virtù splendida luce	VII
Dal Chiaro nome delle tante e tali	IV
Fra le tante ricchezze e grazie tante	VIII
Oltra le Gadi scorse il grande Alcide	V
Poiché l'occhio mirar non può del volto	III
Quelle virtù che son più chiare in Cielo	VI

Indice dei nomi citati nelle *Lettere* e nelle *Rime*

I nomi sono riportati nella forma normalizzata e, tra parentesi, in quella con cui ricorrono nel testo. Sono incluse le occorrenze presenti nei testi di dedica all'autrice e nei paratesti che accompagnano l'opera. Con punto interrogativo sono contrassegnati i nomi dei personaggi identificati in maniera dubbia e con asterisco i dedicatari, anche originari, del testo, inclusi i casi in cui non sono esplicitamente menzionati. Non si elencano le occorrenze del nome della poetessa e di altri più frequenti, come *Dio*, *Gesù*, *Maria*, *Amore*, *Sole*, *Luna*.

- | | |
|---|---|
| Abele (Abel) 473 | Cariddi 398 |
| Acaia 142 | Carmeli 184 |
| Achille 117 | Catone Uticense (Cato) 411 |
| Agostino (Sant') 140 | Centurione, Batina (Centuriona, Centurioni)
156, 175 |
| Alcide (v. Ercole) | Cesare, Gaio Giulio 116 |
| Alessandro Magno 117, 511 | Chiariti, Domenico 463 |
| Altogradi, Giuseppe (?) 467 | Chilone 114 |
| Altogradi, Nicolao (?) 467 | Cinzia (Cinthia) 306 |
| Altogradi, Girolamo (?) 467 | Ciro di Persia (Ciro) 511 |
| Amaranti, Fiorida 165 | Claudio Nerone 116 |
| Amori 159, 432 | Colchide (Colchi) 511 |
| Andrea (apostolo), 142 | Corinna 509 |
| Annibale 116 | |
| Anselmi (Degl'), Cristoforo 136 | David (Davit), profeta 142, 508 |
| Apollo (Febo, Signor di Delo) 265, 451, 511,
512 | Davina 485 |
| Apostoli 142 | De' Medici, Isabella Romola (?) (v. Isabella) |
| Aquilone 145 | Dedalo 294 |
| Aragne 166 | Delo 265, 312 |
| Argonauti 511 | Di Capua, di Vincenzo, Isabella (?) (v.
Isabella) |
| Aristotele 115, 116 | Dionigi (Dionigio) 117 |
| Aron 184 | Dolce, Lodovico 451 |
| Asdrubale 116 | Domenichi, Lodovico 178 |
| Atlante 237, 430 | Don (Tana) 511 |
| Austro 145 | |
| | Egadi (le Gadi) 511 |
| Bartolomeo, apostolo 142 | Egitto 116, 474 |
| | Endimione (Endimion) 109, 111, 306, 309 |
| Caldarini, Theofilo 138 | Ercole (Alcide) 148, 419, 511 |
| Cangenna (v. Lipomeni) | Etiopia 142 |
| Cantarini, Federigo* (figlio) 147, 380 | Euterpe 511 |
| Capua 171 | Ezechia 142 |
| Cardona (de'), Maria (Maria Cardonia) 114 | |

Lettere e Rime

- | | |
|---|-----------------------------------|
| Faraone (Faraon) 474 | Musacchi, Francesco 162 |
| Fauni 160 | Muse 340, 456, 511 |
| Febo (v. Apollo) | |
| Fenice 188, 359 | Nani, Giacomo 507 |
| Fetonte 309, 464 | Nani, Sebastiano 507 |
| Fiamminghi, Costanza (Gostanza) 129 | Ninfe 160, 315, 454 |
| Fiamminghi, Tommaso (Tomaso) 512 | Ninive 142 |
| Frigio 119 | |
| | Olimpo 430 |
| Gedeone 183 | Omero 117 |
| Genova 162, 163 | |
| Giacobbe (Giacob) 184 | Padova 136 |
| Giobbe (Giob, Job) 140, 168 | Paolo, apostolo (Paulo) 140, 142 |
| Giona (Iona) 142 | Parche (Parca) 329 |
| Giove 432 | Parnaso 348 |
| Giudea 142 | Partini, Francesco 511 |
| Giudice Calvi, Paolo Battista (Duge di Genova, Duce) 162, 163 | Passero, Marc'Antonio 172 |
| Giustiniano (Iustiniano) 118 | Patriarchi 184 |
| Grandonio 419 | Pegli (Peij) 156 |
| Grazie 432 | Pietro, apostolo 142, 473 |
| Grecia 114, 117, 142 | Pitone (Piton) 312 |
| | Placidi, Tiberio 121 |
| Idaspe 511 | Platone 117 |
| Idra (mostro), raffigurazione dell'Invidia 229 | Po 309, 464 |
| Iesse 183 | Pompeo 117 |
| Indo 511 | Porcacchi, Tommaso* (voi) 312 |
| Invidia 229, 261 | Posidonio 118 |
| Iperborei (Hiperborei) 511 | Profeti 184 |
| Iran (Hiron) 184 | Prometeo 445 |
| Isabella 129, 130 | Prosperi, Costantino 511 |
| Isaia 184 | Puglia 116 |
| Isocrate 147 | |
| Israele (Israel) 186 | Ratta (della), Ottaviano 172 |
| | Rocchetta, Agostino (Agostin) 509 |
| Latona 108, 109, 309 | Roma 118, 142 |
| Lete 464 | Romani 140 |
| Libano 184 | |
| Lipomeni, Cangenna 108, 167, 168, 432 | Sacco, Giacomo (Iacomo) 512 |
| | Saffo 509 |
| M.C.M. 143 | Saron 184 |
| Maddalena 142 | Saturno 262, 430 |
| Manuzio, Aldo* (voi) 205 | Scilla 398 |
| Marat 169 | Serchio 315, 454 |
| Marco Aurelio 118 | Silvani 160 |
| Marincola, Giampaolo (Gianpaulo) 162 | Siracusa 117 |
| Matraini, Felice (?) (v. Sor. F) | Sirene 152, 168, 348, 395, 474 |
| Matteo (apostolo) 142 | Solone 117 |
| Metauro 116 | Sor. F. (sorella) 124, 127 |
| Montevarchi (Monte, v. Varchi) | |
| Moretti, Nicolò 507 | Tanini, Girolamo 510 |
| Mosè (Moisè) 168, 169, 474 | Temistocle 117 |
| | Teseo 148 |

Chiara Matraini

Tommaso, apostolo 142
Tosco, Annibal* (Sole) 440

Ugoberti, Ginasio 132
Uva (dell'), Vincenzo, poi Benedetto (Vin-
centio Uva) 171, 509

Vandali 118

Varchi, Benedetto (?) (Monte) 430
Venere 432
Venezia (Serenissima Repubblica) 507
Vitulaccio 172
Zefiro 158, 159

Ringraziamenti

Sono molte le persone alle quali va la mia riconoscenza; tra queste il Prof. Luciano Formisano, che, con la sua amichevole generosità, è stato viva memoria di Giovanna Rabitti, alla quale, in absentia, va un affettuoso pensiero, nella speranza che questo lavoro avrebbe potuto trovare il suo apprezzamento. La mia gratitudine va anche alla Dott.ssa Anna Mario, fonte di materiali e di studi sulla Matraini prosatrice, al Prof. Giorgio Masi, per i preziosi consigli e per aver seguito parte del mio percorso dottorale, e alla Dott.ssa Giovanna Rizzarelli, sollecita nel condividere con me la sua lunga esperienza di lettrice di testi e immagini. Per le letture e i pomeriggi paleografici un grazie a Marta D'Amico e uno a Laura Regali. Un ringraziamento alla Prof.ssa Anna Dolfi, per la fiducia e l'apprezzamento accordati al mio lavoro e, relativamente alla parte iconografica, alla Direzione del Museo di Villa Guinigi e a quella della Biblioteca Statale di Lucca, insieme a 'Foto Ghilardi', per le relative riproduzioni. La mia affettuosa riconoscenza va infine alla Prof.ssa Donatella Coppini, mia tutor e guida esperta durante il lavoro di dottorato, nonché animatrice di tutti i momenti più apparentemente insormontabili, alla Prof.ssa Adele Dei, senza la cui alacrità ed energia i ricordi del mio percorso di ricerca non sarebbero gli stessi, e alla maestra di sempre, la Prof.ssa Maria Pia Ellero. La mia sentita riconoscenza alla Firenze University Press e alla dott.ssa Elisa Logli.

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Ottonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
 Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
 Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
 Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
 Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
 Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
 Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
 Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
 Pierini I., *Carlo Marsuppi. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
 Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
 Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
 Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
 Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
 Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
 Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
 Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
 Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*

ANNO 2015

Betti M., *La costruzione sociale della finanziarizzazione: verso la convergenza dei sistemi bancari?*
 Chini C., *Ai confini d'Europa. Italia ed Irlanda tra le due guerre*
 Galletti L., *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*
 Lenzi S., *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*
 Nencioni F., *La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari. Per una semantica generazionale*
 Puleri M., *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*

ANNO 2016

- Chella A., *Giovanni Raboni poeta e lettore di poesia (1953-1966)*
Frilli G., *Ragione desiderio, artificio. Hegel e Hobbes a confronto*
Pieroni A., *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*
Ponzù Donato P., *Pier Candido Decembrio. Volgarizzamento del Corpus Caesarianum. Edizione critica*
Rekut-Liberatore O., *Metastasi cartacee. Intrecci tra neoplasia e letteratura*
Schepis C., Carlo Cecchi. *Funambolo della scena italiana: l'apprendistato e il magistero*

In memoria di Lucrezia Borghi, Valentina Gallo ed Elena Maestrini

- Franza T., *Costituzionalizzare la Costituzione. Una prospettiva pleromatica*

ANNO 2017

- Bosco M., *Ragion di stato e salvezza dell'anima. Il riscatto dei cristiani cattivi in Maghreb attraverso le redenzioni mercedarie (1575-1725)*
Malfatti S., *Antonio da Borgonuovo. L'ascesa di un notaio a Trento fra Trecento e Quattrocento*
Masciotta C., *Costituzione e CEDU nell'evoluzione giurisprudenziale della sfera familiare*
Matraini C., *Lettere e Rime. Introduzione e commento a cura di Cristina Acucella*
Pesini L., *La paraipotassi in italiano antico*
Valentini C., *L'evoluzione della codifica del genitivo dal tipo sintetico al tipo analitico nelle carte del Codice diplomatico longobardo*

In memoria di Lucrezia Borghi, Valentina Gallo ed Elena Maestrini

- Fersini M.P., *Diritto e violenza. Un'analisi giusletteraria*

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

— 2017 Il commento alle *Lettere e Rime* che Chiara Matraini, ottantaduenne, pubblicò a Venezia (Moretti, 1597) intende fornire un'analisi della composizione, del rapporto tra i generi, delle modalità dell'*imitatio* e del sostrato filosofico, sociale e culturale che fanno da sfondo all'ultimo canzoniere. Lo studio prende in esame anche le revisioni occorse nell'arco di un quarantennio (1555-1597), dall'adesione al canone petrarchista e bembiano, al Manierismo di fine secolo, nonché la torsione in senso controriformistico caratterizzante la parallela scrivania filosofico-devozionale e qui ravvisabile in filigrana. L'indagine considera inoltre il *liber* di *Lettere e Rime* come un insieme volutamente organico e strutturato nel raccordo tra le due parti. Ad emergere è un'opera complessa, anche in virtù della sua 'marginalità', restituita insieme ai molteplici ripensamenti che animarono la lunga esistenza dell'autrice lucchese.

Chiara Matraini (Lucca, 1515-1604), con il suo multiforme canzoniere (1555, 1595, 1597) e il suo ampio *corpus* di opere filosofico-devozionali, risulta una voce peculiare della scrittura femminile del Cinquecento.

Cristina Acucella ha conseguito il titolo di dottore in Italianistica presso l'Università di Firenze. Si è occupata di varie questioni rinascimentali (lirica sul sogno ed encomiastica, fortuna dell'*Orlando Furioso*), collaborando con l'Università della Basilicata e la Scuola Normale Superiore di Pisa.

€ 17,90

