

CRISTINA ACUCELLA

*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,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA ACUCELLA

*Cambi di progetto.**Vittoria Colonna, modello e antimodello nei proemi di Chiara Matraini.*

*Chiara Matraini (Lucca 1515-1604) costituisce un'eccezione nel panorama del petrarchismo italiano per la 'storia' del suo canzoniere, il quale conta ben tre diverse edizioni a stampa pubblicate in vita e distribuite nell'arco di un quarantennio (Lucca, Busdraghi, 1555 e 1595, Venezia, Moretti, 1597). Se le prime Rime, legate a un amore giovanile della poetessa, si rifanno essenzialmente al dettato petrarchesco, l'ultimo canzoniere, rielaborato in parallelo a una serie di opere filosofiche e devozionali, mostra invece una facies radicalmente mutata: le metafore amorose cedono lo spazio a un rarefatto sistema di simboli astrologici e lo stile e la sintassi chiamano in causa il nuovo modello retorico della gravitas. Il presente contributo, parte di un lavoro di commento all'ultimo canzoniere della poetessa, si propone di esplicitare alcuni elementi relativi ai diversi orizzonti di poetica di cui si fanno portatori i canzonieri della Matraini, nonché alcuni testi inediti che attestano fasi differenti della sua produzione. Prendendo in esame le quattro versioni di cui disponiamo dei sonetti proemiali, verranno illuminati gli aspetti che denotano un rapporto mai acritico o passivo con il modello di Vittoria Colonna, considerata unanimemente come il più influente nella scrittura poetica della lucchese. Saranno quindi evidenziate le strategie mediante le quali la poetessa cerca di raggiungere dei difficili e mai risolti equilibri tra l'adesione, l'introiezione del modello e l'irrinunciabile istanza della soggettività.*

Nella complessa e ampia produzione di Chiara Matraini,<sup>1</sup> un dato rilevante è senz'altro la stratificazione diacronica del suo canzoniere, il quale ebbe ben tre edizioni a stampa pubblicate in vita dell'autrice (Lucca, Busdraghi, 1555; Lucca, Guidoboni, 1595; Venezia, Moretti, 1597),<sup>2</sup> riproposte in un'edizione moderna nel 1989 da Giovanna Rabitti.<sup>3</sup> Tale peculiarità fa del

---

<sup>1</sup> È trascorso ormai più di mezzo secolo da quando Luigi Baldacci, nel lontano 1953 (L. BALDACCI, *Chiara Matraini, poetessa lucchese del XVI secolo*, «Paragone», IV (1953), 42, 53-67) portò all'attenzione della critica Chiara Matraini, alla quale attribuiva un «singolare dono di canto», definendola «una estemporanea nel proprio secolo codificato dal principio d'imitazione» (ivi, 66). Quattro anni dopo, lo studioso ne avrebbe pubblicato ben 39 poesie annotate (L. BALDACCI, *Lirici del Cinquecento*, S.I., Salani, 1957, 497-530) e ancora, in una successiva edizione dell'antologia (L. BALDACCI, *Lirici del Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1975), riferendo di una sua «lettura più attenta» (ivi, 384), si sentiva di confermare definitivamente che la Matraini era da ritenersi «uno dei poeti più sicuri del secolo» (ivi, XXIX) e ne pubblicava ancora 38 testi annotati, i quali costituiscono un numero cospicuo e indicativo della volontà promozionale del curatore, se comparati ai 35 scelti per Bembo e ai 12 scelti per Vittoria Colonna, solo per fermarci a due esempi significativi. La più recente scelta antologica commentata delle liriche matrainiane è quella a cura di G. ORTU, *Chiara Matraini*, in M. Farnetti-L. Fortini (a cura di), *Liriche del Cinquecento: Isabella Andreini, Vittoria Colonna, Veronica Franco, Veronica Gambara, Chiara Matraini, Isabella Morra, Gaspara Stampa, Laura Terracina*, Roma, Iacobelli, 2014, 129-169, pubblicazione alla quale si rimanda per una bibliografia aggiornata sulla poetessa.

<sup>2</sup> *Rime et prose di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese*, in Lucca, per il Busdrago, 1555; *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.

<sup>3</sup> Prendendo le mosse da un precedente articolo, il quale censiva i testimoni a stampa e manoscritti delle opere della poetessa (A. BULLOCK-G. PALANGE, *Per una edizione critica delle opere di Chiara Matraini*, in AA.VV., *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, 235-262), Giovanna Rabitti, oltre ad aver restituito un'edizione critica basata sulle tre edizioni basata sui testimoni a stampa, non essendo stata rilevata la presenza di autografi (C. MATRAINI, *Rime e lettere*, edizione critica a cura di G. Rabitti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989), elaborò una serie di studi preparatori e successivi a tale lavoro, quali *Linee per il ritratto di Chiara Matraini*, «Studi e problemi di critica testuale», XXII (1981), 141-163; *La metafora e l'esistenza nella poesia di Chiara Matraini*, «Studi e problemi di critica testuale», XXVII (1983), 109-145; *Inediti vaticani di Chiara Matraini*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno, 1985, I, 225-250; *Vittoria Colonna as Role Model for Cinquecento Women Poets*, in L. Panizza (a cura di), *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, European Humanities Research Centre, Oxford, Legenda, 2000, 478-497.

percorso poetico della lucchese un particolare caso di studio, dal momento che tra la prima e l'ultima volontà dell'autrice si interpone un arco temporale decisamente ampio, in cui non poche sono le modifiche apportate ai testi e al macrotesto.<sup>4</sup> Tale parabola evolutiva, che ricopre un arco temporale di ben quarant'anni, trova notevoli agganci con il vissuto esistenziale e intellettuale della poetessa ed è suddivisibile in due blocchi principali: da una parte si colloca il canzoniere del 1555 e dall'altra quelli del 1595 e 1597, caratterizzati da differenze minori rispetto a quelle che li dividono dalla prima edizione, e dunque in un certo senso sovrapponibili. Le ragioni di tale 'rottura' vanno rintracciate non solo in un distacco dall'amore giovanile che aveva ispirato la poetica del primo canzoniere, ma anche nella sempre più incisiva influenza del clima controriformistico, che vede la poetessa parallelamente impegnata sul fronte della scrittura delle sue opere religiose e devozionali.<sup>5</sup> Gli effetti di questo lavoro parallelo si riverberano anche nell'opera in versi, la quale subisce una revisione radicale, tanto che se le prime *Rime* (1555), legate a un amore giovanile e con molta probabilità adulterino della poetessa, già vedova,<sup>6</sup> ricalcano essenzialmente, per temi e stile, il canzoniere petrarchesco e bembiano, il secondo e il terzo canzoniere, distanti dal primo di un quarantennio, mostrano una *facies* molto diversa: recuperano perlopiù i 'componimenti alti' del testo giovanile, ossia quelli finali, improntati a un maggiore anelito spirituale e religioso, e riducono notevolmente le metafore amorose, lasciando spazio a un rarefatto sistema di simboli astrologici avente al proprio centro il rapporto tra la poetessa-Luna e l'amato-Sole.<sup>7</sup> Tenendo da parte le considerazioni generali sul macrotesto, ci si concentrerà ora sui sonetti proemiali, intesi nella loro funzione di 'vetrine' di autorappresentazione e di dialogo extradiegetico con il lettore, in cui si stabilisce il *logo* del canzoniere. Siamo in possesso, ad oggi, di ben quattro versioni del proemio alle *Rime*, vale a dire delle tre presenti nelle stampe del 1555, del 1595 e del 1597, e di una ulteriore, rimasta in forma manoscritta non autografa e inclusa, tra altri testi matrainiani, nella *Raccolta di dugento e dodici*

<sup>4</sup> Il principale spartiacque tra la prima e le ultime due edizioni è rappresentato proprio nell'anteposizione di un *corpus* di lettere (rispettivamente 16 e 18 nel 1595 e nel 1597). Anche le rime sono interessate da un lavoro di riordino, trasformazione e soppressione, tanto che non solo il numero (99 componimenti nella prima edizione, 77 nella seconda e 87 nella terza) ma anche lo stile e la *dispositio* dei testi variano notevolmente. Uno studio e un'edizione commentata del canzoniere del 1597, basata sul testo critico di Giovanna Rabitti, con analisi delle varianti delle edizioni precedenti, è attualmente in corso per il mio lavoro di dottorato presso l'Università di Firenze.

<sup>5</sup> Così composto è il *corpus* filosofico e devozionale della poetessa: *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*, Firenze, Torrentino, 1556; *Meditazioni spirituali*, Lucca, Busdraghi, 1581; *Considerazioni sopra i sette salmi penitenziali del gran re e profeta David*, Lucca, Busdraghi, 1586; *Breve discorso sopra la vita e laude della Beatissima Vergine e Madre del Figliuol di Dio*, Lucca, Busdraghi, 1590; *Dialoghi spirituali con una notevole narrazione alla grande Academia de' Curiosi e alcune sue rime e sermoni*, Venezia, Fioravanti Prati, 1602; per le opere in questione si rimanda all'edizione moderna e commentata presente in A. MARIO, «*Tutta tremo*»: *edizione e studio delle opere disperse edite e inedite di Chiara Matraini*, 2 voll. (Tesi di Dottorato discussa il 18 febbraio 2013 presso l'Università degli Studi di Perugia; relatore: prof. Giovanni Falaschi, in corso di pubblicazione); si veda, inoltre, della stessa, *Sui Dialoghi spirituali (1602) di Chiara Matraini*, in A. M. Lievens (a cura di), *Poesia. Un dialogo fra letterature*, Perugia, Morlacchi, 2014, 55-93.

<sup>6</sup> La poetessa, vedova a soli ventisette anni di Vincenzo Cantarini, ebbe una relazione adulterina con Bartolomeo Graziani, assassinato in circostanze non chiare (ma prima del 1555, anno della pubblicazione del primo canzoniere, in cui si allude alla morte violenta dell'amato). L'uomo aveva sposato Elisabetta Sergiusti, figlia di un notevole della città, Gherardo Sergiusti. Notizie della relazione, in cui l'immagine della poetessa viene fortemente penalizzata dalla voce certamente non imparziale dell'autore, sono in G. SERGIUSTI, *Vita di Gherardo Sergiusti C. L. celebre col nome di Gherardo Diceo*, in Lucca, Biblioteca civica, ms. 926, cc. 204r-216r. Dopo la trascrizione di gran parte di queste pagine nella tesi di laurea di Giovanna Rabitti (Università di Firenze, 1978), parte della quale è confluita nel suo *Linee per il ritratto di Chiara Matraini...*, 141-163, la sezione del testo della *Vita di Gherardo Sergiusti* riferita alle vicende che hanno interessato la Matraini e il Graziani è ora leggibile in edizione moderna in MARIO «*Tutta tremo*»..., II, 264-280.

<sup>7</sup> Cfr. RABITTI, *La metafora e l'esistenza...*, 109-145 e R. RUSSEL, *Chiara Matraini nella tradizione lirica femminile*, «Forum Italicum», XXXIV (2000), 2, 415-425.

*poetici componimenti d'autori celebri del secolo decimosesto*, edita in un articolo da Giovanna Rabitti.<sup>8</sup> Nell'ottica del proemio inteso non solo come occasione extradiegetica, ma anche come 'spia' del rapporto tra l'autore e i modelli è l'emergere di alcune spie testuali richiamanti l'*auctoritas* che con maggior forza condizionò la Matraini fin dai suoi esordi poetici, ovvero Vittoria Colonna.<sup>9</sup> Esplicito è infatti il riferimento alla marchesa di Pescara e a Veronica Gambara, signora di Correggio, nell'elogio che il Domenichi riserva alla lucchese in appendice alla prima edizione delle rime, a cui segue la risposta dell'autrice

la gran Colonna in cui Roma s'appoggia,  
degnà d'aurea corona e real cerchio,

e l'altra saggia, ch'ebbe già cor regio  
[...]

v'apparecchian tra lor ricetti e fregio.

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

(L. Domenichi, in C. Matraini, *Rime* 1555, *appendice*)<sup>10</sup>

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

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

(C. Matraini a L. Domenichi, in *Rime*, 1555, *appendice*)<sup>11</sup>

In questo Parnaso tutto al femminile, Vittoria Colonna, già da tempo celebrata e omaggiata da Ariosto e Bembo,<sup>12</sup> si colloca indiscutibilmente in una posizione apicale, e, insieme a

<sup>8</sup> Il codice cartaceo, segnato ms. *Patetta* 392, è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e contiene tre sonetti di Chiara Matraini, il terzo dei quali presenta una versione del sonetto proemiale anteriore a quella delle stampe. Per approfondimenti sulla descrizione del codice si rimanda a RABITTI, *Introduzione* a C. MATRAINI, *Rime e lettere...*, IX-CXLV: LXXXIV-LXXXVII.

<sup>9</sup> Instaurano un paragone tra le due poetesse, evidenziando l'*imitatio* esistenziale, oltre che poetica, della marchesa di Pescara da parte della più giovane lucchese, M. MAZZETTI, *La poesia come vocazione morale: Vittoria Colonna*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXVII (1973), 58-99: 99, nota ivi, e RABITTI, *Inediti vaticani di Chiara Matraini*, in *Studi di filologia e critica...*, 24. Cfr. inoltre, della stessa, *Vittoria Colonna as a role model...*, 484-485.

<sup>10</sup> Il testo è tratto da MATRAINI, *Rime e lettere...*, 110.

<sup>11</sup> Ivi, 111.

<sup>12</sup> Pietro Bembo non mancò di esprimere, in una lettera a Paolo Giovio del 7 aprile 1530, la propria ammirazione per la poetessa, sottolineando una certa diffusione della sua fama negli ambienti culturali del tempo: «Ieri solamente ebbi [...] le lettere di V. S. [...] mandatemi insieme col bello e leggiadro Sonetto della Marchesa di Pescara [...]. Del qual sonetto io avea già inteso per lettere de' miei amici da Bologna, che credevano che io l'avessi ricevuto. Increscemi non aver goduto ciò prima [...]. A me pare non aver veduto alcuna rima di S.S. più bella di questa, tra molte bellissime che vedute ho, e tengomene buono grandemente. È grave, è gentile, è ingegnosa, ed è, in somma, eccellentemente e pensata e disposta e dettata» (P. BEMBO, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1992, 4 voll., III, 125). Anche in campo letterario si ritrovano elogi alla poetessa e tra questi in particolare il *Furioso*, in cui due passi risultano incentrati sulla celebrazione del valore memoriale della sua poesia,

Veronica Gambarà, fa parte di una ideale «illustre scola» rispetto alla quale la più giovane poetessa emergente non può che denunciare la propria subalternità. Se in tale sonetto 'esterno' al canzoniere la Matraini esprime manifestamente la consapevolezza dei meriti altrui e l'esistenza di un primato indiscutibile da riservare alla nobildonna vedova del D'Avalos, nel corpo del canzoniere questo aspetto viene presentato da una diversa angolazione. Ciò si rende visibile in particolare nei sonetti proemiali, tra i quali sarà il caso di partire dalla versione più antica del testo, rimasta inedita

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,

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

Ma appresso ognun scusimi quell'ardente  
fiamma, che già tant'anni io porto in seno,  
ch'ognor mi fu a virtù di gloria sprone;

ché verrà tempo, che soavemente  
forse cantando, alcun d'invidia ir pieno  
farò fra mille ornate altre persone.

(C. Matraini, Vp III, inedito, anteriore al 1555)<sup>13</sup>

Concetto chiave, che si espande nell'intera fronte del sonetto, è quello del canto delle doti dell'amato, il cui encomio si fonda, così come ormai canonizzato nella lirica femminile, sulla triade della bellezza, della virtù e del valore:<sup>14</sup> proprio l'eccellenza di tale oggetto poetico avrebbe potuto garantire, dunque, un'eccellenza 'riflessa', in termini poetici, rispetto chiunque altro (v. 4). In tale contesto, le terzine affiancano a un'*excusatio*, consistente nel riferimento a un ardore fino ad ora taciuto, l'idea di un canto 'in potenza', rimandato ad un non meglio definito

---

connesso alla fedeltà all'amato defunto, ovvero XXXVII, XVI-XX: «Sceglionne 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 lodo. / Quest'una ha non pur sé fatta immortale / col dolce stil di che il miglior non odo; / ma può qualunque di cui parli o scriva, / trar del sepolcro, e far ch'eterno viva. // [...] quanto onore a Vittoria è più dovuto, / che di Lete e del rio che nove volte / l'ombre circonda, ha tratto il suo consorte, / mal grado de le Parche e de la Morte! // S'al fiero Achille invidia de la chiara / meonia tromba il Macedonico ebbe, / quanto, invito Francesco di Pescara, maggiore a te, se vivesse or, l'avrebbe! / che sì casta moglie e a te sì cara / canti l'eterno onor che ti si debbe, / e che per lei sì 'l nome tuo rimbombe, / che da bramar non hai più chiare trombe» e XLVI, IX, 5-8: «Ecco chi tolto ha da la scura spiaggia / di Stige, e fa con non più visto esempio, / mal grado de le Parche e de la Morte, / splendor nel ciel l'invito suo consorte». I testi sono tratti da L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Milano, Rusconi, 2 voll., II, 1982, 1530-1532 e 1898.

<sup>13</sup> MATRAINI, *Rime e lettere...*, 116-117; alla medesima edizione si fa riferimento per la denominazione 'Vp III'. Per la descrizione del codice che tramanda il testo cfr. la nota 8.

<sup>14</sup> Nella *descriptio figurae* dell'uomo propria della lirica femminile del Cinquecento, come afferma Borsetto, «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», L. BORSETTO, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti*, in M. Zancan (a cura di), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, 171-233: 201-202. Sottolinea l'esistenza di un codice descrittivo improntato alle doti spirituali e alle caratteristiche eroiche dell'interlocutore anche M. S. SAPEGNO, *La costruzione di un io lirico femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, «Versants» XLVI (2003), 15-48: 19.

futuro. Sotto vari punti di vista, questo primo esperimento di testo proemiale rivela le tracce proprie di una composizione giovanile, in linea con quello che sarà il repertorio di immagini e motivi del primo canzoniere a stampa: in *primis* la declinazione della passione amorosa come ardore, ruotante intorno all'immagine dell'Amato-Sole e marcata dalla presenza di diversi ed espliciti riferimenti al campo metaforico delle 'fiamme' e del calore (cfr. i vv. 2, 7, 10 e 11); anche il cenno finale all'invidia risulta ascrivibile a questo contesto di giovane passionalità, in quanto inscena una volontà di riscatto di fronte a una ferita da considerarsi come ancora recente, se si tiene conto non solo dell'assassinio dell'amato, ma anche degli antagonismi della realtà lucchese, che, stando alle cronache del tempo, non lesinò sui giudizi negativi rispetto alla condotta morale della poetessa.<sup>15</sup> Interessante sarà ora il confronto tra il proemio matrainiano e quello di Vittoria Colonna, parte della prima edizione delle sue rime, uscita a Parma nel 1538

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 spirto e a l'onorata spoglia.

Giusta cagion a lamentar m'invoglia;  
 ch'io scemi la sua gloria assai mi dole;  
 per altra tromba e più sagge parole  
 convien ch'a morte il gran nome si toglia.

La pura fe', l'ardor, l'intensa pena  
 mi scusi appo ciascun; ché 'l grave pianto  
 è tal che tempo né ragion l'affrena.

Amaro lacrimar, non dolce canto,  
 foschi sospiri e non voce serena,  
 di stil no ma di duol mi danno vanto.

(V. Colonna, *Rime amorose*, I)<sup>16</sup>

Se le analogie nella sirma dei due sonetti («Ma appresso ognun scusimi quell'ardente / fiamma», vv. 9-10 del testo della Matraini e «La pura fe', l'ardor, l'intensa pena / mi scusi appo ciascun», vv. 9-10 del testo della Colonna), congiuntamente all'*excusatio* e al riferimento all'ardore – che, come si è visto, subisce un'*amplificatio*, divenendo parola chiave nel testo della Matraini – costituiscono delle spie del dialogo tra i due testi, diverso è invece il discorso quanto agli aspetti di auto-rappresentazione che vi si inscenano. 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'invoglia; / 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*»), riconoscendo come unico 'vanto' possibile quello del dolore smisurato e non certo quello derivante dalla gloria poetica («foschi sospiri e non voce serena / di *stil* no ma di *duol* mi danno *vanto*»).<sup>17</sup> Il tono remissivo e doloroso dell'apertura proemiale delle *Amorose* di Vittoria Colonna costituisce pertanto un sottotesto che la Matraini riprende e ribalta in più punti; il tono dimesso, a tratti elegiaco, del modello viene infatti totalmente eluso non solo in questa forma 'arcaica' del

<sup>15</sup> Ne abbiamo notizia dal già citato SERGIUSTI, *Vita di Gherardo Sergiusti...*, cc. 204r-216r.

<sup>16</sup> V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982, 3. Si precisa che la denominazione *Rime Amorose* non è dovuta all'autrice, ma a una suddivisione convenzionale e posteriore del *corpus*, basata su valutazioni tematiche e cronologiche, per cui cfr. Bullock, *Nota sul testo*, ivi, 224-526: 224.

<sup>17</sup> Il corsivo è mio, in tutte le citazioni a testo del presente saggio.

proemio, ma anche nei testi che la poetessa darà effettivamente alle stampe, ovvero quello del 1555 e l'ultimo, risalente al 1597<sup>18</sup>

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,

ben dovea vincer tutte l'altre assai  
nel mostrar quel, ch'altre celaron, fuori,  
poi che co' suoi beati, almi splendori  
vins'egli ogn'altro, ond'io si chiara andai.

Però, s'oltra al comune affetto, sempre  
mi fu questo a virtù di gloria sprone,  
che sol d'alti pensier l'anima cinse,

scusimi appo ciascun sì caste tempore,  
l'infinito vittorie, e le corone  
d'Amor ch'in terra e 'n Ciel tutt'altri vinse.

(C. Matraini, *Rime*, Lucca, Busdraghi, 1555, I)<sup>19</sup>

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,

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

Però, s'oltr'al comune affetto, sempre  
mi fu questo a virtù di gloria sprone,  
che sol d'alti pensier l'anima cinse,

scusimi appo ciascun sì caste tempore,  
l'infinito vittorie, e le corone  
d'Amor, che 'l saggio, il santo, e 'l forte vinse

(C. Matraini, *Rime*, Venezia, Moretti, 1597, I)<sup>20</sup>

Entrambe le edizioni a stampa, divise tra loro da un quarantennio, risultano accomunate, rispetto alla versione più antica, da una variazione nell'*incipit*, da ascrivere all'imitazione del verso iniziale del sonetto di apertura del volgarizzamento di Benedetto Varchi della *Consolazione della filosofia* di Boezio («Io che già lieto e verde, alto cantai»),<sup>21</sup> opera decisiva per la formazione

<sup>18</sup> Come accade in molti altri componimenti, la lezione del sonetto in quest'ultimo canzoniere risulta sovrapponibile, se non per piccole variazioni grafiche, a quella dell'edizione del canzoniere del 1595.

<sup>19</sup> MATRAINI, *Rime e lettere...*, 3.

<sup>20</sup> Ivi, 199.

<sup>21</sup> *Della consolazione della filosofia*. Tradotto di lingua latina, in volgare fiorentino, da Benedetto Varchi, Firenze, Torrentino 1551 (seconda edizione 1555). Riscontri testuali tra l'opera filosofica e devozionale della poetessa e la *Consolazione* di Boezio sono in MARIO, «*Tutta tremo*»...

della poetessa, la quale, anche nella corrispondenza privata, ne sottolineava il possesso di più versioni.<sup>22</sup> All'entrata di una duplice *auctoritas*, varchiana e classica insieme, marca di un esibito percorso di maturazione intellettuale, si accompagnano altre variazioni denotanti dei punti di snodo nel percorso di rappresentazione dell'io poetico. Si consideri, come dato più strettamente biografico, la variante «verde età», al v. 1 dell'edizione 1597 (in ciò identica a quella del 1595), che evidenzia l'esistenza di uno scarto tra l'età giovanile, cui va connesso il primo canzoniere, e quella matura, in cui avviene la stesura degli ultimi due canzonieri. Oltre a questo aspetto è ancora da notare come, anche a un'altezza temporale decisamente più tarda, il confronto con l'*auctoritas* della Colonna di fatto perduri, seppure alla luce di un rapporto di *imitatio* tutt'altro che pacifico.

A differenza della prima prova inedita inclusa nel manoscritto vaticano, infatti, i sonetti a stampa rivelano una ripresa ancor più fedele dei vv. 9-10 del proemio delle *Amorose* («appresso» è infatti sostituito da «appo») e in questa linea di «ritorno» al modello è probabilmente da collocarsi anche il gioco paronomastico «sola / sole» (vv. 1-4), richiamante il più pervasivo «sol / sole / Sole» del modello, in cui il lemma giunge perfino a creare una rima equivoca (vv. 1-3).

Parallelamente a un percorso variantistico improntato a una sempre più esplicita citazione dei versi della Colonna, è però possibile notare come le versioni date alle stampe rivelino il progressivo affermarsi di una particolare tendenza, ovvero quella di un'enfasi sempre più accentuata sul soggetto poetante, destinato a divenire il protagonista del discorso proemiale, in linea con quanto accade con il resto dei canzonieri in questione. Si consideri innanzitutto la comparsa dell'aggettivo «mie», contrapposto ad un più distanziato riferimento a un'«alma afflitta» (V III, v. 2) che si ritrova nella porzione di testo corrispondente della versione vaticana. Ancor più incisivo è il cambiamento nella seconda quartina: la versione inedita risultava infatti prevalentemente incentrata sulla lode dell'amato («così, come a lui par non fu già mai / di beltà, cortesia, d'alto valore / atto a infiammare ogni gelato core, / tutti gli altri devea vincer d'assai») ed era chiusa da un verso chiamante in causa una non meglio definita collettività 'maschile' sulla quale era vantata una indiscutibile superiorità. Il ribaltamento operato nelle edizioni a stampa appare evidente ancor più se ci si sofferma sul primo e l'ultimo verso di questa medesima porzione testuale («ben dovea tutte vincer l'altre assai, / in mostrar quel, ch'altre celaron, fuori, / poiché co' suoi divini, almi splendori / vins'egli ogn'altro, ond'io sì chiara andai»), i quali rivelano chiaramente non più una vittoria esclusiva dell'amato sugli 'altri', o una sua unicità assoluta («così, come a lui par non fu già mai», V III, v. 5) bensì una preminenza che il canto dell'amato garantisce alla poetessa sulle 'altre', congiuntamente al cammino di perfezionamento interiore di cui la stessa è partecipe (v. 8 delle edizioni a stampa). Questo punto testuale è quindi quello in cui si rivela con più evidenza il ribaltamento definitivo della gerarchia dei soggetti dell'enunciazione rispetto al modello del testo colonniano: la figura dell'io poetante diviene infatti centrale e, per converso, quella dell'amato costituisce, seppur nella magniloquenza dei *topoi* encomiastici,<sup>23</sup> l'occasione di un'autocelebrazione, innescata, per effetto di una sorta di proprietà transitiva, dall'eccellenza del destinatario della lode. In quest'ottica è leggibile anche il processo revisionale delle terzine: nella prima l'amato diviene 'sprone' a una gloria e a una virtù che ancora hanno come referente la poetessa (vv. 9-11), beneficiaria, inoltre, del perfezionamento intellettuale di cui il rapporto amoroso si è fatto latore; nella seconda, l'*excusatio* assume un valore puramente retorico, in quanto le «caste tempore» e Amore, vincitore definitivo, giustificano un canto non più negato o dichiarato impossibile, come accadeva nel proemio colonniano, ma giustificano un canto al contrario necessitato e reso imprescindibile dalla gloria

<sup>22</sup> Traccia diretta di questo aspetto si ha nel carteggio privato tra la poetessa e Cesare 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», il testo è citato dall'edizione moderna a cura di A. Mario (*Carteggio Matraini-Coccapani*, I, 64-91: 64).

<sup>23</sup> Su questo aspetto, che la Matraini condivide la Colonna, cfr. MAZZETTI, *La Poesia Come Vocazione Morale ...*, 70.



e dai meriti dell'amato. Il poliptoto del verbo 'vincere' (vv. 5, 8 e 14, ma cfr. anche «vittorie», v. 13), che la marchesa aveva riservato esclusivamente al coniuge defunto,<sup>24</sup> viene ora a porre su una medesima linea l'oggetto celebrato e la voce poetica celebrante, accomunati dalla cifra retorica dell'eccellenza e del superamento. Non sarà privo di valore, in tal senso, sottolineare che la Matraini abbia fatto ricorso a una retorica analoga per descrivere la 'persona' della marchesa di Pescara in un testo inedito, unica testimonianza esplicita del complesso rapporto con quel «fantasma» che sembra aver «plasmato l'esperienza letteraria di Chiara»<sup>25</sup> e databile a un periodo incluso tra la prima e la seconda edizione a stampa<sup>26</sup>

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

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

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

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

(C. Matraini, *Vaticano Latino* 5225, XV, inedito)<sup>27</sup>

L'idea del superamento, come è possibile notare, struttura il testo a più livelli: «l'alta Colonna» oltrepassa il suo Sole, in cielo, nel momento in cui ne intona i carmi poetici per l'amato, 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 («vettura», v. 7) alludente a 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 questa sovrapposizione si incardina l'idea della Matraini come 'altra' Colonna, superata dal modello ma al contempo nobilitata ed elevata dal canto del proprio amato. L'idea di poetessa 'inarrivabile' viene quindi introiettata: l'idea di una «Colonna» vincitrice su tutto e tutti trova infatti un'eco significativa nella vittoria su «tutte l'altre» che l'autrice attribuisce a sé stessa nelle versioni a stampa dei sonetti proemiali. Non priva di valore risulta questa modifica testuale rispetto alla prima forma inedita del testo, ancor più se la si confronta con i versi riservati da Ariosto a Vittoria Colonna («Sceglieronne

<sup>24</sup> Si pensi ai seguenti versi delle *Rime amorose*, VI, 1-11: «A le vittorie tue, mio lume eterno, / non gli die' tempo e la stagion favore; / la spada, la virtù, l'invitto core / fur li ministri tuoi la state e 'l verno. / Prudente antiveder, divin governo / vincer le forze avverse in sì brev' ore, / che 'l modo all' alte imprese accrebbe onore, / [...] / larghi fiumi, erti monti, alme citadi, / dall'ardir tuo fur debellate e vinte», COLONNA, *Rime...*, 6.

<sup>25</sup> Ivi, 241.

<sup>26</sup> Il testo, parte di una silloge di quindici sonetti parzialmente inediti all'interno del *Vaticano Latino* 5225, è edito in RABITTI, *Inediti vaticani di Chiara Matraini*, in *Studi di filologia e critica...*, saggio a cui si rimanda anche per la discussione relativa alla datazione dei componimenti.

<sup>27</sup> Ivi, 241.

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* lodo»), e se si tiene conto che, nella sua corrispondenza privata con Cesare Coccapani, la poetessa confidava un analogo desiderio di 'preminenza' rispetto alla generalità delle scriventi:

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 [...] vorrei comporre e scrivere.<sup>28</sup>

A una Vittoria che 'supera' tutte le altre, si affianca così una Chiara<sup>29</sup> che aspira ad essere di *analogon*, prelevando e facendo proprio il paradigma dell'eccellenza. Dall'analisi dei vari testi matrainiani presi in esame è quindi possibile notare che il discorso del 'superamento' riaffiora, con la sua forza modellizzante, nel sonetto di apertura alle rime, il quale si configura come luogo autoreferenziale in cui le sparute citazioni letterali del sonetto di apertura delle *Amorose* della marchesa di Pescara divengono tracce visibili di una lunga e non sempre pacifica ricerca di emancipazione da un modello avvertito in tutta la sua insuperabilità.

---

<sup>28</sup> *Carteggio Matraini-Coccapani*, in MARIO, «*Tutta tremo*»..., I: 85-86.

<sup>29</sup> Frequente anche nel suo caso il gioco di *adnominatio*, in cui il nome proprio equivale, o si sovrappone ambiguamente, all'aggettivo, così come accade nel proemio del 1555, ai vv. 1 e 8, e nei successivi (1595 e 1597, v. 8), ma anche in altri casi, tra i quali si distingue il sonetto finale delle ultime due edizioni del canzoniere, «Sì come al tuo volere eterno piacque, / Padre senza principio e senza fine/ che [...] / [...] a le sacre acque / Chiara fussi nomata, / e del tuo Santo Spirito illustrata» (MATRAINI, *Rime...*, 291). Anche in sonetti di dedica alla poetessa appare un'analogia e voluta ambiguità dei significanti, come è visibile in maniera esemplare in un testo di Tommaso Porcacchi, interamente giocato sull'idea della luminosità: «Quando appariste voi sorella, e vera / Luce al gran Dio, che Delfo honora e Cinto; / Per cui chiara stagion sempre rinnova; / Ch'ora il lime Febeo dal vostro è vinto, / Et per voi giunta eterna Primavera, / In cui CHIARA virtù si posa e cova», *Delle rime di diversi Eccellentissimi Autori Nuovamente raccolte*. Libro primo, Lucca, Busdraghi, 1556, c. 14r. (il maiuscolo è dell'autore).