Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Aspetti formali del petrarchismo in Chiara Matraini

Relatore
Ch.mo Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Maria Luisa Crivellari
n° matr.1096729 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

INDICE

INTRODUZIONE 3

CAPITOLO 1 - ***Il Canzoniere di Chiara Matraini*** 9

1. *La scelta del Canzoniere A* 9
2. *La struttura del Canzoniere A* 10
3. *Schemi metrici* 14
   3.1. *Schemi petrarcheschi: sonetti, canzoni e sestine* 17
   3.2. *Schemi non petrarcheschi: stanze e madrigali cinquecenteschi* 20
4. *Una curiosità numerica* 22
5. *Connessioni intertestuali* 23

CAPITOLO 2 - ***Il petrarchismo ad intarsio*** 33

1. *L'intarsio di versi esclusivamente petrarcheschi: il centone* 34
2. *L'intarsio per eccellenza: grandi e piccole tessere petrarchesche* 40
3. *L'intarsio a mosaico: l'utilizzo di solo lessico petrarchesco* 46
4. *L'intarsio su di un bozzetto petrarchesco: la riconoscibilità di temi e strutture* 48
5. *La tecnica ad intarsio oltre il singolo testo: le* cantilenae oculorum *di Chiara Matraini* 52

CAPITOLO 3 - ***La sintassi matrainiana fra metrica e retorica*** 63

1. *La sintassi del sonetto* 65
   1.1. *Enjambement* 65
   1.2. *Coordinazione e figure dell'accumulazione* 72
   1.3. *Subordinazione* 78
   1.4. *Legami e partizioni metriche dei sonetti* 83
   1.5. *Tipologie dei sonetti* 85
2. *Accenni di sintassi di canzoni, sestine, stanze e madrigali* 96

CAPITOLO 4 - ***La rima*** 103

1. *Il petrarchismo delle classi rimiche* 103
2. *Rime vocaliche e in iato* 105
3. *Rime consonantiche e doppie* 110
4. *Virtuosismi ed eccezioni in rima* 113
5. *Rime ed esiti fonici extraschematici* 117

BIBLIOGRAFIA 123

Introduzione

Per accostarsi agli aspetti formali della lirica di Chiara Matraini è necessario prendere in esame la prima edizione, e a lungo l'unica, delle *Rime*, pubblicata nel 1555, nel cuore del classicismo cinquecentesco, quando il canone bembesco aveva già avuto vasta diffusione dando vita alla fase più decisa del petrarchismo italiano e lo scoglio della pubblicazione di un canzoniere al femminile era già stato superato da quasi due decenni.

Chiara Matraini si inserisce in un contesto carico di aspettative, entro cui mostrare abilità già elevatissime e aderenza assoluta alle procedure dell'*imitatio* petrarchesca. Opera all'interno del sistema linguistico lirico descritto ed esemplato dal Bembo, omaggiato vistosamente nella canzone *Nel dolce tempo della prima etade* che «dal Bembo avrebbe tratto ogni autorizzazione tecnica e stilistica»[1] a partire dalla sua *Alma cortese, che dal mondo errante*. Vittoria Colonna è modello invece per ogni tappa della sua vita di poetessa, a partire dall'esordio lirico amoroso fino alla grande fama come autrice di opere spirituali, e «punto di riferimento anche di valore fortemente esistenziale».[2] Molti sono i motivi dei suoi componimenti rintracciabili nelle rime matrainiane e in alcuni casi si giunge persino al tributo del calco testuale. Non è da escludersi che il ricercato accostamento alla figura della Colonna servisse alla Matraini, priva di «un preciso ceto sociale»,[3] per accreditarsi socialmente in un ambiente di alte frequentazioni letterarie. Non trascura comunque di dimostrare il proprio apprezzamento anche per altri celebri protagonisti del panorama lirico del suo tempo come Gaspara Stampa.

Inserita quindi a pieno nel petrarchismo cinquecentesco, fu favorita innanzitutto dal risiedere in uno dei più importanti centri di stampa dell'epoca, Lucca, e dai contatti con figure di umanisti, poligrafi e soprattutto editori, come Lodovico Domenichi e Lodovico Dolce. Del rapporto con entrambi abbiamo testimonianza già dai sonetti di corrispondenza pubblicati nella prima edizione delle sue rime, mentre è del Dolce la

[1] Baldacci 1953, p. 54.
[2] Rabitti 1981, p. 160.
[3] Rabitti 1981, p. 157.

cura del libro VII delle *Rime di diversi Signori Napoletani e d'altri*[4] in cui viene ripubblicata l'intera raccolta del 1555.

Si è già detto che il suo esordio letterario avviene con la lirica, anche se la sua produzione non resterà legata alle rime e la sua fama in vita va attribuita principalmente alla fortuna di versi e prose a tema religioso;[5] tuttavia non abbandonerà mai il rimaneggiamento delle rime giovanili, che, private degli accenti più vividi e delle notazioni più passionali, riordinate ed integrate in favore del trionfo della spiritualità, saranno edite altre due volte negli ultimi anni della sua vita. Sicuramente il suo è uno dei contributi più ampi alla lirica firmata da una petrarchista, sia per quantità di versi, che per l'arco temporale entro il quale venne prodotta, oltre che uno dei pochissimi casi in cui si assiste alla pubblicazione di tre edizioni (considerevolmente diverse) di una raccolta di rime, di unica mano, tutte date alle stampe dall'autore.

Per entrare nel cuore della sua poetica bisogna tenere presente che, se «per un lirico del Cinquecento il successo era un problema di riconoscibilità, e non di originalità»,[6] il *focus* va centrato sulla sua fedeltà al modello, Petrarca. La regola bembesca in Chiara Matraini trova una delle sue realizzazioni, se non più riuscite, certamente più complete, avendo acquisito il sistema linguistico indicato, i motivi e le caratteristiche formali dell'opera lirica per eccellenza, il Canzoniere, e mantenendo tuttavia la vivacità di un'ispirazione personale dettata dalla «contemperazione di motivi biografici e di stati lirici».[7]

Il primo aspetto che ho rilevato essere segnale di un petrarchismo che accoglie le proposte del Bembo e aderisce alle caratteristiche anche più sottili dei *Fragmenta* è la realizzazione di un vero e proprio canzoniere. Guardando nel dettaglio alla prima edizione delle *Rime*, si riconosce una raccolta con «prevalente finalità editoriale»[8] nella quale si va oltre l'interesse primario per il singolo *fragmentum*, oltrepassando anche la semplice «narrazione rimata di casi amorosi»,[9] per raggiungere l'obiettivo di un vero e

---

[4] *Rime di diversi Signori Napoletani e d'altri*, Giolito, Venezia, 1556. Per una descrizione delle rime edite in questa antologia e dei rapporti con il Canzoniere A si veda Rabitti 1989, pp. LII-LIX.

[5] Pubblicate dal 1581 al 1604, le quattro opere a carattere religioso a cui faccio riferimento sono le *Meditazioni spirituali*, le *Considerazioni sopra i sette Salmi penitenziali*, la *Vita della Vergine* e i *Dialoghi spirituali*. Cfr. Rabitti 1989, pp. XXXIII-XXXV.

[6] Fedi 1990, p. 38.

[7] Baldacci 1953, p. 55.

[8] Borsetto 1983, p. 184.

[9] Gorni 1993, p. 117.

proprio itinerario spirituale, mosso dal sentimento d'amore per una creatura dalla straordinaria caratura morale, disseminato di prove, realizzato nella concretezza di una vita dai sentimenti non esclusivamente amorosi, e culminato nel superamento dell'ostacolo della morte, che avvicina a Dio e spinge ad un rapporto con il sacro che diviene indispensabile. La vicenda autobiografica, che vede l'amore per il Graziani e la sua morte prematura, favorisce momenti liricamente intensissimi, ma anche un parallelo fortunato con il modello laurano.

Del Canzoniere non sono solo i contenuti, ma soprattutto la forma: a partire dal dominio incontrastato del sonetto, fino all'esatta duplicazione di schemi petrarcheschi entro tutte le sue canzoni, dall'eclettismo del metro che vede nella Matraini, come accadeva in Petrarca, 5 forme metriche possibili, allo spazio a queste riservato. L'interessante logica dispositiva di alternanza fra forme metriche lunghe e brevi conferma poi l'attenzione rivolta alla struttura dell'opera, mentre la presenza di rapporti intertestuali che oltrepassano «l'affinità tematica di pochi gruppi»,[10] mostrando un ampio e diffuso repertorio di tecniche di connessione, testimonia non solo uno studio diretto e raffinatissimo dei *Fragmenta*, ma soprattutto non lascia spazio a dubbi: siamo di fronte ad un canzoniere, «nuova unità di misura per un po' ricercata e solo di rado raggiunta»[11] nel Cinquecento.

Mi sono occupata poi della dinamica di imitazione più evidente, di più forte impatto evocativo, quella della ripresa puntuale di intere tessere del Canzoniere, prelevate e riutilizzate nel testo matrainiano. I livelli sui quali agisce Chiara Matraini sono molteplici e delineano un quadro di petrarchismo inteso nel senso più forte del termine: il sistema linguistico è infatti acquisito nella sua interezza, a partire dal lessico, quasi esclusivamente petrarchesco, e dalla diffusione della misura citazionale prediletta, quella del sintagma, che trova spazio anche in lunghe sequenze di versi consecutivi, per giungere fino alla ricollocazione di interi versi dei *Fragmenta*. Le tessere versali in Chiara Matraini, quando ravvicinate, non arrivano esclusivamente alla creazione di componimenti solo vagamente centonari, ma anche a quella di un centone in piena regola, picco di virtuosismo e di umile tributo, in un tempo in cui la riconoscibilità era misura della qualità e garanzia di successo. Estratti d'autore tratti da luoghi diversi del

[10] Gorni 1993, p. 118.
[11] Fedi 1990, p. 12.

Canzoniere e riassemblati in un unico componimento quindi, ma anche rielaborazione di idee petrarchesche, i cui "cardini sintagmatici" rimangono a sostenere versi dall'enorme portata memoriale e tuttavia personali, centrati su «un'intimità di discorso che si amplia secondo un esercizio d'arte e un approfondimento di rapporti risposti»[12] con il modello. Ne è un esempio la riscrittura delle *cantilenae oculorum* che occupa due intere canzoni e che degli archetipi ha tutto: lo schema metrico, il numero delle strofe per componimento, l'equivalenza del motivo ispiratore, la posizione di molte tessere sintagmatiche riutilizzate nella stessa collocazione originaria. E tuttavia proprio questi versi, lontani dall'essere esclusivo artificio di imitazione retorica, sono segnalati da Rabitti come esempio della «componente di passionalità presente del primo canzoniere».[13]

Visti i due punti più emblematici del petrarchismo della Matraini, ho rivolto la mia analisi ad un piano molto meno riconoscibile ad una lettura superficiale ma fondamentale nell'ottica dell'acquisizione di un sistema: il piano della sintassi. Infatti,

> se il lessico, il sintagma, lo stilema unico rappresentano un forte elemento di riconoscibilità, non potrebbero comunque trovare quella capacità evocativa se non fossero inseriti in un "luogo", non necessariamente verbale, in cui si installano come in un organismo variegato e vitale. Grammatica e sintassi concorrono alla formazione della memoria poetica: così come il singolo elemento modulare reca in sé informazioni imprescindibili, anche il suo organizzarsi sintattico è già, di per sé, un segno di distinzione.[14]

Chiara Matraini dimostra anche in questo caso di cogliere caratteristiche sottili dell'esperienza formale petrarchesca: usa con disinvoltura diverse tipologie di *enjambement*, si accosta spesso al modulo della pluralità e preferisce nel suo procedere sintattico la subordinazione. Non solo, coglie anche le innovazioni petrarchesche nel rapporto fra i due piani di strutturazione del testo poetico: metrica e sintassi. Nei sonetti incrementa infatti il legami sintattici fra le parti metriche, tendenza questa che aveva trovato una sua consistenza proprio in Petrarca, riproponendo gli stessi tipi di nessi con una frequenza molto simile. Arriva a riproporre il virtuosismo dei sonetti monoperiodali, dimostrando di aver acquisto non solo tutte le modalità di connessione e di riproporre principalmente i moduli periodali maggioritari dei RVF, ma persino di

[12] Baldacci 1953, p. 66.
[13] Rabitti 1983, p. 120.
[14] Fedi 1990, p. 72.

adottare la tecnica dell'«esemplarità diretta»[15] anche dal punto di vista esclusivamente strutturale. Sensibile all'effetto di tensione fra metro e sintassi soprattutto negli schemi metrici largamente codificati, sfrutta invece le potenzialità strutturanti dei periodi per creare nuove simmetrie ed equilibri piacevoli nei metri più liberi, come il madrigale.

Per concludere il quadro ho preso in considerazione il sistema delle rime, classificandole secondo la loro classe fonica, verificandone la loro correttezza rispetto allo schema e ricercando se e quanto siano presenti nelle loro accezioni più strettamente virtuosistiche. L'attenzione e l'abilità della Matraini non si smentisce, anzi se possibile si rafforza; l'esatta reduplicazione del sistema non può esserci, ma tendenze simili sono ravvisabili nella proporzione fra rime vocaliche e consonantiche, nella qualità delle tecniche utilizzate, nelle sequenze riscontrate e soprattutto nell'intento di ridurre ad alcuni suoni evocativi, spesso aspri, intere partizioni metriche, finanche a interi componimenti, soprattutto fra sonetti e madrigali.

Attenta alla prassi del petrarchisti del suo tempo, accogliendo la proposta del Bembo e tenendo sempre presente il canzoniere per eccellenza, Chiara Matraini è riuscita a cogliere il sistema del petrarchismo sfiorando a volte anche i dettagli di «quel Petrarca sicuramente meno monolitico di quanto comunemente si sia creduto, e dibattuto come pochi fra passato e futuro, tra tradizione e scarto».[16]

[15] Quondam 1991, p. 192.
[16] Fedi 1990, p. 16.

Capitolo 1

Il Canzoniere di Chiara Matraini

1. *La scelta del Canzoniere A*

Tre sono le principali edizioni delle rime di Chiara Matraini, tutte a stampa e redatte in vita, e tuttavia molto diverse fra loro: lo scarto maggiore si riscontra tra l'edizione del 1555, A, e le successive B, del 1595, e C, del 1597.[17] Si passa infatti da sole rime, a cui si aggiungono alla fine del canzoniere un'epistola e *L'orazione in lode dell'arte della guerra*, in A, a prose e lettere inframmezzate da rime in B e C. I componimenti stessi cambiano radicalmente: appartengono all'edizione originaria solo 24 testi di B e 30 dei testi di C. Nel passaggio la trama dei sentimenti narrati viene cambiata per privilegiare l'idea di un itinerario spirituale dettato dall'esperienza amorosa e radicalmente mutato e sublimato dalla scomparsa violenta e prematura dell'amato; la parte in morte guadagna spazio su quella in vita, le rime più passionali non vengono riportate, mentre si ampliano notevolmente le rime spirituali e d'occasione, che nelle edizioni successive si collocano nella sezione in morte.

Non si tratta di una vera conversione o di un rifiuto delle rime giovanili, ma di uno spostamento di *focus* all'interno dell'esperienza amorosa. Non si riscontra infatti, né nella prima pubblicazione né nelle successive, una contrapposizione fra l'amore umano e quello divino, una negatività del primo, che svuota l'io e distrae dall'amore per Dio, e una positività esclusiva del secondo, ma un aiuto dell'esperienza d'amore per una creatura umana, che è solco e via per avvicinarsi e vivere pienamente quella divina.

[17] I tre principali testimoni delle *Rime*, secondo le sigle utilizzate da Giovanna Rabitti nei suoi diversi contributi, sono: A = RIME ET PROSE / DI MADONNA CHIA / RA MATRAINI / Gentildonna Lucchese. / In Lucca per il Busdrago, del MDLV; B = 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 instanzia di Ottaviano Guidoboni; 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.

Scegliere l'edizione A, nell'analisi della struttura del canzoniere, significa prestare innanzitutto attenzione alla data, 1555, dell'edizione; collocarla quindi vicino alle rime degli autori a lei contemporanei e vederne l'abilità e l'originalità. Inoltre questa prima raccolta è vicina ai fatti da cui i componimenti sono stati ispirati, scevra dall'ormai consolidata attenzione alla spiritualità che la poetessa, famosa per la sua *Vita della Vergine,* aveva in via esclusiva in età matura.[18] La scelta di scrivere il romanzo della sua storia d'amore, completamente in rima, senza prose, ma fortemente coeso e interconnesso, ha anche il vantaggio di avvicinarlo ai RVF. Si tratta probabilmente dell'edizione che ha avuto più risonanza, in quanto le sue rime sono riportate anche da Lodovico Dolce in *Rime di diversi signori napoletani, e d'altri* del 1556, oltre che la più ricca di rime, ben 99, contro le 77 di B e le 87 di C.

2. *La struttura del Canzoniere A*

La prima grande divisione riguarda, come già accennato, la parte in vita e la parte in morte. Dove debba essere collocata questa scissione non è così sicuro. Evidentemente nel sonetto A LXXXI si assiste alla confusione di Chiara che ossessivamente si chiede dove sia l'amato e alla costatazione che l'amato non è più con lei.

> Ohimé, dov'è or quel vago viso
> e l'angelico riso […]? (vv. 1-2)
> Ove sono i be' lumi, […]? (v. 5)
> Ove il senno, il valore […]? (v. 7)
> U' la virtute, il portamento [...]? (v. 9)
> Poscia che 'l mio Destin crudele e fero
> la dolce vista m'ha tolta dinanti,
> lume de gli occhi miei non è più meco. (vv. 12-14) .

[18] Nell'introduzione (p. IX) all'edizione delle rime di Chiara Matraini del 1989, Giovanna Rabitti, riporta le parole che la poetessa fece precedere alla nuova pubblicazione delle sue rime nel 1597: "Vi meraviglierete forse, benignissimi Lettori, che avendo mandate primieramente in luce le spirituali meditazioni e le considerazioni fatte sopra dei 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 saprete 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".

Altrettanto certa è l'appartenenza delle stanze del componimento A LXXIX alla parte in vita. I dubbi sorgono nella collocazione del sonetto A LXXX,

> Oppressi d'alto e grave sonno i sensi,
> l'anima sciolta dal servigio loro,
> vaga del proprio obbietto, al sommo coro
> volando ascese, ov'il suo fin contiensi.
> Quivi giunta, trovò spiriti immensi
> davanti stare al sacro, santo Foro
> per impetrar quel caro lavoro,
> ch'assai lassù, più che qua giù conviensi.
> Ond'a' lor giusti preghi il gran Motore
> si volse, e quella ch'a nessun perdona
> fe' ch'al bel spirto vostro aperse il velo:
> cui, cinto d'un mirabile splendore,
> poco dipoi, fra gli angeli in corona,
> alto lo vidi ritornarsi in Cielo.

Innanzitutto bisognerebbe riuscire ad identificare l'*anima sciolta* e decidere dell'interpretazione di *alto e grave sonno*, capire se si tratta di un sonno profondo a cui si abbandona l'anima di Chiara, che ha la visione di quello che accadrà, o forse a sua insaputa è già accaduto, all'anima dell'amato, oppure se è l'anima stessa di lui a essere sciolta dal sonno eterno della morte. Per Rabitti 1989,[19] questo sonetto apparterrebbe ancora alle rime d'occasione, tuttavia in Rabitti 1983,[20] lo stesso sonetto rientra nell'annuncio della morte. Io mi schiero a favore di quest'ultima interpretazione, per altro mai motivata e discussa da nessuno. Il tema del sonetto è senza dubbio l'unione di un'anima alla schiera dei beati: pensare che si possa trattare dello spirito di un'altra creatura diversa dall'amato, così a ridosso della confusione disperata del sonetto successivo, è alquanto improbabile. Che si tratti invece di una sorta di visione profetica[21] avuta dalla poetessa del destino dell'amato, è senz'altro possibile, ma, anche

[19] Rabitti 1989, pp. XIII-XIV. Qui non si dice dell'appartenenza del sonetto o meno alla parte in vita o in morte, ma si fa un conteggio complessivo del numero di rime che compongono l'una e l'altra parte. Ora, se i componimenti sono 99, la somma di 89 in vita e 19 in morte appare sbagliata. Mi sembra naturale correggere il primo dato, con tutta probabilità un errore di stampa, in 80 e lasciare intatto il secondo.

[20] Rabitti 1983, p. 110.

[21] In Rabitti 1981, p. 148, si riporta un passo di Francesco Agostino Dalla Chiesa che nel *Teatro delle donne letterate* dice che la Signora Chiara de' Matraini *prevedeva le cose*. Nelle pagine precedenti si era parlato inoltre di queste doti medianiche nel riportare informazioni sulla vita di Elisabetta Sergiusti, moglie del Graziani al tempo della relazione con Chiara Matraini.

se temporalmente si potrebbe pensare che l'amato possa essere ancora vivo, il tema è comunque la sua morte: a questo punto direi di classificare il sonetto come incipitario della parte in morte, anello di passaggio, che evita l'irrompere violento e spaesante del componimento successivo.

Presupponendo ciò, e considerando che anche se così non fosse la variazione sarebbe minima al punto da risultare insignificante, ed escludendo il sonetto programmatico d'inizio canzoniere, la parte in vita si estenderebbe da A II a A LXXIX, con una percentuale sul totale dei 99 componimenti di 78,8%, mentre quella in morte da A LXXX a AXCIX, cioè il 20,2%. Il computo percentuale è significativo se accostato a quello dei RVF, perché rivela una distribuzione delle parti molto simile: in vita 71,58% nei RVF e 78,8% in A, in morte 27,87% nei RVF e 20,2% in A, anzi, a voler essere ulteriormente precisi, si può dire che Chiara Matraini accentua la sperequazione già marcata e caratteristica della suddivisione dei *Fragmenta*.

Si possono tuttavia individuare ulteriori partizioni, per nuclei successivi di argomenti, infatti la sezione in vita si compone di ben quattro macroaree che seguono da vicino la vicenda amorosa vissuta dalla poetessa, secondo quanto spiega Rabitti in Paragone 1981, con Bartolomeo Graziani:[22]

da A II a A XIV l'innamoramento

> Almo, beato Sol, che dolcemente
> con l'alta tua virtù, per gli occhi al core
> ratto scendesti… (A II, 1-3) ;

da A XV a A XXV la lode dell'amato

> Spirto gentil, d'eterne grazie cinto,
> […]
> la virtù dico, che poggiando al Cielo
> con le fort'ali sue tanto ti porta,
> che non hai da prezzar glorie men belle.
> (A XV, 1 e 12-14) ;

[22] Secondo quanto riportato nell'introduzione all'edizione critica Rabitti 1989, alle pagine XX-XXI, la vicenda degli amori illeciti con Bartolomeo Graziani è narrata dalla *Vita di Gherardo Sergiusti C.L., celebre col nome di Gherardo Diceo*, in B. Baroni, *Memorie e vite d'alcuni uomini illustri* (Biblioteca Governativa di Lucca, ms. 926). Una descrizione sufficientemente esaustiva del contenuto di questo manoscritto si trova in Rabitti 1981.

da A XXVI a A LXI la lontananza

> Lassa, non so; so ben che in pianti e doglie
> trarrò questi anni pur mentre da voi
> mi terrà lunge il mio destino avaro.
> (A XXVI, 9-11) ;

da A LXII a A LXXIX i componimenti d'occasione dedicati per lo più ad un'amica, probabilmente Cangenna Lipomeni, e riguardanti eventi almeno non dichiaratamente amorosi. In questo sonetto d'apertura di sezione parlando a se stessa:

> Dunque con vostri altissimi concetti,
> con più chiari, onorati, e sacri inchiostri,
> ricercate per quel più eterna vita
> (A LXII, 9-11) .

Seguo esattamente le tappe individuate nell'edizione critica di riferimento, *innamoramento*, *lode*, *lontananza*, *occasione*.[23] Tuttavia in questa sede Rabitti non indica quali testi rientrino nei nuclei individuati, operazione invece effettuata nel 1983, dove però non distingueva le prime due sezioni, unitamente chiamate *innamoramento e lodi dell'amato*.[24] Riporto poi quanto sostenuto da Rabitti nella stessa nota, cioè che la ricchissima sezione delle rime della lontananza è intervallata da alcuni componimenti di lode, più precisamente A XXIX, A XXXII, A XLV, A XLVI, A LIX.

La sezione in morte, che secondo le notizie biografiche sarebbe riconducibile al periodo successivo l'assassinio di Graziani, che dovette avvenire fra il 1547 e il 1554,[25] si compone di due parti:

da A LXXX a A LXXXVIII la morte dell'amato e il lamento

> cui, cinto d'un mirabile splendore,
> poco dipoi, fra gli angeli in corona,
> alto lo vidi ritornarsi in Cielo.
> (A LXXX, 11-14) ;

[23] Rabitti 1989, p. XIV.
[24] Rabitti 1983, p. 110.
[25] Rabitti 1981, p. 146.

da A LXXXIX a A XCIX le rime spirituali e religiose, punto culminante dell'*iter* del cuore amante, di cui riporto parte, non come nei casi precedenti del sonetto incipitario, ma di quello conclusivo, non solo di questo gruppo, ma dell'intero canzoniere:

> O inaudita pietà, con quai tormenti
> offristi a noi sì precïose e belle
> piaghe, per trarci de gli eterni abissi.
> (A XCIX, 11-14) **.**

Anche qui, come per la sezione precedente, l'idea era già in Rabitti 1983, tuttavia, decido di accorpare gli ultimi 11 componimenti in un'unica sezione, ritenendo la divisione fra le rime sulla beatitudine dell'anima del defunto e quelle di tono religioso facenti parte di unico motivo d'ispirazione visto nelle sue diverse modulazioni.

3. *Schemi metrici*

Il Canzoniere A di Chiara Matraini è composto per la maggior parte, come consueto nel Cinquecento, di sonetti (83,84%), e vi compaiono in misura minore canzoni, madrigali, stanze e sestine. La percentuale degli schemi metrici in quest'edizione è davvero, e io credo non casualmente, simile a quella dei RVF.

	Canzoniere A di Chiara Matraini		RVF	
	N°	**%**	**N°**	**%**
Sonetti	83	83,84	317	86,5
Canzoni	6	6,06	29	8
Madrigali	5	5,05	4	1
Sestine	2	2,02	9	2,5
Stanze	2	2,02	0	0
Stanza	1	1,01	0	0
Ballate	0	0	7	2

La poetessa utilizza tutti gli schemi di Petrarca escludendo solo la ballata, genere che aveva dato il meglio di sé nei due secoli precedenti, ma che nel Cinquecento non ha la stessa fortuna. Per le canzoni la variazione percentuale non è poi così significativa, 8% in Petrarca e 6,06% in Chiara Matraini, fattore per altro confortato dall'utilizzo in queste solo di schemi petrarcheschi, con la precisa e manifesta volontà di fare delle

canzoni momenti di petrarchismo accentuato. Non si è voluta sottrarre nemmeno al virtuosismo della sestina lirica, componendone ben due, anche se nessuna di queste doppia. Alla lettura tutto suona di Dante e Petrarca, nessuna innovazione spunta da questi versi, la tecnica dell'intarsio è ad uno dei suoi massimi livelli: l'omaggio è evidente. Notevole è la considerazione che Chiara Matraini ha dei madrigali, ben 5 nel suo primo canzoniere, tanto da rappresentare la terza forma metrica più frequente dopo sonetti e canzoni. Ciò che è invece del tutto estraneo ai RVF, ma presente nella sua opera, è l'inserzione dell'ottava rima, con la stanza A LXIX e nelle stanze di A LIX e A LXXIX. Qui la moda del Cinquecento ha prevalso sulla ligia adesione al sommo modello. Non si tratta tuttavia di sperimentalismo, né di una volontà di trasgressione: al di là della scelta della forma metrica, ogni altro aspetto rimane petrarchesco.

Fin da questa prima analisi si intuisce già come le rime di Chiara Matraini non siano petrarchesche solo nel loro richiamare i componimenti del *Canzoniere*, i singoli *fragmenta*, ma anche nell'impostazione strutturale e concettuale dell'opera come libro. Non vengono scelti solo i generi del Petrarca, ma ne vengono rispettate le proporzioni. Dirò di più su quest'equilibrio perfetto, ricercato e ben riuscito: le percentuali di per sé sono simili, ma non identiche, uno schema viene escluso, uno invece incluso; l'armonia si trova invece nell'abilità che Chiara Matraini ha dimostrato nell'escludere ciò che probabilmente sentiva obsoleto e nell'includere ciò per cui si sentiva più portata, mantenendo l'equilibrio di Petrarca fra forme lunghe e brevi. Ripropongo per questo i dati già riportati, sottolineando quest'aspetto.

		Canzoniere A			RVF		
		N°	**%**	**Somme %**	**N°**	**%**	**Somme %**
Forme brevi	Sonetti	83	83,84	89,9%	317	86,5	89,5%
	Madrigali	5	5,05		4	1	
	Ballate	0	0		7	2	
	Stanza	1	1,01		0	0	
Forme lunghe	Canzoni	6	6,06	10,1%	29	8	10,5%
	Sestine	2	2,02		9	2,5	
	Stanze	2	2,02		0	0	

Sonetti, madrigali, ballate, che in Petrarca non superano i 17 versi, e stanza rientrano nelle composizioni brevi, mentre canzoni, sestine e stanze, che nella Matraini sono raggruppate in versificazioni di considerevole portata, formano quelle lunghe. Per

quanto questa suddivisione sia poco ortodossa, offre il vantaggio di mostrare quantitativamente come l'equilibrio petrarchesco, le sue proporzioni e la sua logica di alternanza, si possano cogliere anche all'interno del canzoniere matrainiano.

Per quanto riguarda la disposizione dei testi del canzoniere A, si continua a notare un attento studio di equilibri. Innanzitutto i componimenti più lunghi sono sempre intervallati fra loro da sequenze di componimenti più brevi, con la debole eccezione delle inseparabili canzoni A IX e A X, che potrebbero, data la conformità di tema e schema metrico, essere considerate alla stregua di un'unica grande canzone, e dei madrigali A LX e A LXI, che però sono ben diversi fra loro in quanto il primo ha schema libero, come prevede la consuetudine cinquecentesca, mentre il secondo è composto di endecasillabi organizzati in terzine e distico finale, rispettoso quindi della norma trecentesca. L'alternanza fra forme metriche è studiatissima: le grandi sequenze di sonetti sono ben distribuite nell'economia complessiva del canzoniere e rigorosamente delimitate non da altre forme brevi, ma da canzoni, sestine, stanze e in un caso da un madrigale, il XXVIII, che non a caso è il più lungo con i suoi 23 versi.

LUNGA SEQUENZA: 8 sonetti	A I-VIII
2 canzoni	A IX-X
3 sonetti	A XI-XIII
1 madrigale	A XIV
1 sonetto	A XV
1 canzone	A XVI
LUNGA SEQUENZA: 10 sonetti	A XVII-XXVII
1 madrigale (lungo)	A XXVIII
5 sonetti	A XXIX-XXXIII
1 madrigale	A XXXIV
3 sonetti	A XXXV-XXXVII
1 canzone	A XXXVIII
5 sonetti	A XXXIX-XLIII
1 sestina	A XLIV
LUNGA SEQUENZA: 14 sonetti	A XLV-LVIII
1 stanze	A LIX
1 madrigale	A LX
1 madrigale (trecentesco)	A LXI
4 sonetti	A LXII-LXV
1 canzone	A LXVI
3 sonetti	A LXVII-LXVIII
1 stanza	A LXIX
1 sestina	A LXX
LUNGA SEQUENZA: 8 sonetti	A LXXI-LXXVIII
1 stanze	A LXXIX
2 sonetti	A LXXX-LXXXI
1 canzone	A LXXXII
LUNGA SEQUENZA: 17 sonetti	A LXXXIII-XCIX

3. 1. *Schemi petrarcheschi: sonetti, canzoni e sestine*

La tavola metrica dei sonetti del Canzoniere A appare molto varia e presenta 11 possibili schemi, che prendono avvio nelle quartine esclusivamente con lo schema ABBA ABBA, in linea con la tendenza cinquecentesca «a considerare superiori in armonia le quartine a rime incrociate»[26] e già nettamente preferite da Petrarca; tanto che per riscontrare innovazioni e cambi di tendenza rispetto al modello è sufficiente guardare alle terzine.

	Terzine dei sonetti di A		Queste terzine in RVF[27]	
Tipologie	**N° in A**	**%**	**N° in RVF**	**%**
CDE CDE	53	63, 86	121	38,2
CDC DCD	11	13,25	114	35,9
CDE DCE	7	8,43	66	20,8
CDE CED	4	4,82	0	-
CDE CDC	2	2,41	0	-
CDC CDC	1	1,2	10	3,2
CDE CDF	1	1,2	0	-
CDE DEC	1	1,2	1	0,32
CDE ECD	1	1,2	0	-
CDE EDC	1	1,2	1	0,32
CDE FDE	1	1,2	0	-

Da questa tabella si può vedere che la preferenza accordata dal Petrarca allo schema CDE CDE viene, non solo rispettata, ma anche notevolmente enfatizzata, tanto da divenire la norma nei sonetti matrainiani, che vi si adeguano per il 63,86%. Il restante 36,14% è suddiviso in ben 10 schemi che non possono minimamente affermarsi nella loro specificità, dati il numero esiguo e l'estrema suddivisione. Tuttavia ha una certa importanza il fatto che gli altri due schemi più frequenti, CDC DCD e CDE DCE, seguano l'ordine di impiego dei RVF, anche se non si avvicinano alla frequenza d'uso del modello. Chiara Matraini compone anche sonetti dagli schemi unici all'interno del canzoniere, mai riproposti, e, ciò che più sorprende, anche ben 9 sonetti dallo schema mai comparso nei RVF: di questi, 5 presentano schemi ampiamente utilizzati nel

[26] Bartolomeo 2001, p. 47.

[27] In questa colonna si indicano i dati delle terzine dei sonetti di Petrarca, indipendentemente dal fatto che nello schema fossero preceduti dal consueto ABBA ABBA o dal più antico ABAB ABAB, che si ritrovano poi nel canzoniere A di Chiara Matraini: va da sé che non vengono riportate tutte le combinazioni presenti nei 317 sonetti dei RVF.

Cinquecento (A XXI, A XXII, A LXXI e A LXXXVI con lo schema CDE CED e A LXXIV con CDE ECD), gli altri 4 mostrano rime irrelate, sintomo probabile di una difficoltà a mantenersi entro lo schema sonettistico (nei componimenti A XXXIX, A LI, A LXV, A LXXXVII). Un'ultima imprecisione riguarda le terzine di A V, per le quali ho volutamente evitato di creare uno schema apposito, e dove si presenta chiaramente uno schema CDE CDE con rima imperfetta, dovuta alla mancata coincidenza della vocale atona, tra il v. 10 e il v. 13 (*pieno : pena*). A questo proposito Rabitti scrive che Chiara Matraini

> non rappresenta, per quest'aspetto, un *unicum* dovuto ad incapacità o stravaganza; al contrario, è solo un esponente di un *habitus* metrico più diffuso di quanto non si creda. Terzine non proprio ortodosse si annoverano, ad esempio, in Bandello, Luigi da Porto, Muzio Manfredi, nel Molza, nella Gambara, nella Stampa e soprattutto nella Colonna.[28]

Se concordo con quanto sostiene Rabitti sul fatto che questi schemi siano «complessivamente accettabili»[29] dai contemporanei, dubito invece che non si tratti di «imperizia della poetessa»,[30] come invece proposto per la violazione dell'omometria nelle stanze di una stessa canzone.

Indubbia, al di là delle anomalie, è la scelta di utilizzare soprattutto terzine a tre rime evitando di ricorrere allo schema a due rime; inoltre, come notava Bartolomeo a proposito, più in generale, dei lirici del Cinquecento, anche Chiara Matraini condivide

> l'ampliamento del repertorio per le sirme a tre rime che, possiamo dirlo, è forse in questo ambito il segno più caratteristico del gusto del secolo, ma quasi a sigillo del sistema-sonetto di stampo petrarchesco pongono al vertice delle tipologie adottate sempre CDE CDE.[31]

L'intento di riproporre devotamente la norma impostasi con Petrarca è chiarissimo anche nelle canzoni, che presentano esclusivamente schemi dei *Fragmenta*,

[28] Rabitti 1989, pp. CXXVIII-CXXIX.
[29] Rabitti 1989, p. CXXXI.
[30] Rabitti 1989, p. CXXXV.
[31] Bartolomeo 2001, pp. 52-53.

Canzoni del Canzoniere A[32]				
Testo	**N° strofe**	**Schema metrico**	**Calco RVF**	**N° strofe**
A IX	7 + cong.		LXXI	7 + cong.
A X	6 + cong.	aBCbAC. CDEeDfD FF+ XYY	LXXII	5 + cong.
			LXXIII	6 + cong.
A XVI	7 + cong.			
A LXVI	5 + cong.	abCabC. cdeeDfF + XyY	CXXVI	5 + cong.
A XXXVIII	5 + cong.	ABC ABC. CDEe DD + XxYY	CCCXXXI	5 + cong.
A LXXXII	10 + cong.	ABC BAC. CDEeDFGHHGFF II + xKxKYY (in RVF XXIII, cong. JKXXKYYZZ)	XXIII	8 + cong.

Questa tabella rivela come Chiara Matraini utilizzi schemi sia a dominanza endecasillabica che settenaria, e li scelga tra quelli dalle caratteristiche più diffuse nei RVF e quindi a piedi ternari, con *combinatio* finale e dalle stanze costituite da 12 a 15 versi (con l'unica eccezione di A LXXXII). Si inserisce poi perfettamente nella norma del suo tempo proponendo schemi fra i più usati anche dagli altri petrarchisti del Cinquecento.

Tuttavia quest'*imitatio* non è priva di imprecisioni: alcuni schemi, soprattutto i più lunghi e complessi, non vengono rispettati ed anzi si giunge a violare persino l'omometria versale fra strofe. È questo il caso delle stanze che richiedono un particolare sforzo a causa del perdurare dello schema complessivamente per 13 stanze di 15 versi (A IX e A X) e di 10 stanze di 20 versi (A LXXXII). Con la canzone A IX ci troviamo di fronte ad anomalie fin dalla prima stanza, che presenta solo 14 versi, rispetto ai 15 previsti, invece A X, sempre nella strofa incipitaria, modifica una rima rispetto al modello, mentre mostra una perfetta rispondenza a questo già nella seconda. Differenze simili si riscontrano nella grande canzone A LXXXII che, oltre a non rispettare le posizioni delle rime nella seconda parte della sirma, presenta un congedo diverso per schema, numero di versi e computo sillabico, rispetto alla canzone RVF XXIII di cui utilizza lo schema.

[32] L'idea di uno schema così composto nasce dalle tabelle del capitolo II in Guidolin 2010.

Canzoni con anomalie nello schema[33]			
	PIEDE 1	PIEDE 2	SIRMA
A IX			
St. 1	aBC	bAC	CD●d**EfE** FF
St. 2, 3, 4, 6, 7	aBC	bAC	CDEe**DfD** FF
St. 5	aBC	bAC	CDEe**DfE** FF
Cong.			XYY
A X			
St. 1, 3, 5, 6	aBC	bAC	CDEeDf**E** FF
St. 2, 4	aBC	bAC	CDEeDf**D** FF
Cong.			XYY
A LXXXII			
St. 1, 3, 4, 5, 7, 10	ABC	BAC	CDEeD FGH**HGFF II**
St. 2	ABC	BAC	CDEeD FGH**HFGG II**
St. 6	ABC	BAC	CDEeD<u>F</u>GH**H●GG II**
St. 8	ABC	●AC	CDEeD FGH**HGFF II**
St. 9	ABC	BAC	CDEeD<u>F</u>G<u>H</u>**IIGG LL**
Cong.			xKxKYY

A livello metrico la *combinatio* è sempre presente: Chiara Matraini sceglie infatti schemi che la prevedano, ma a livello semantico e sintattico è difficilmente isolabile dal resto della sirma e di rado è sintatticamente autonoma o riveste un ruolo conclusivo, riepilogativo o di massima sentenziosa.

Le sestine presentano l'unico schema possibile, qui rispettato a regola d'arte, come del resto quest'emblema di virtuosismo richiede: A XLIV, A (*colli*) B (*ombra*) C (*giorno*) D (*erba*) E (*verde*) F (*mirto*) congedo B D F; A LXX, A (*pietra*) B (*notte*) C (*pioggia*) D (*sole*) E (*giorno*) F (*ombra*) congedo B D F. La scelta delle parole-rima è tradizionalissima, infatti su 10, 4 sono *mot refranh* di sestina in Petrarca (*giorno*, *notte*, *pioggia*, *sole*) e 5 in Dante (*colli*, *ombra*, *erba*, *verde*, *pietra*), mentre soltanto uno è matrainiano, *mirto*, che può essere però associato al lessico vegetale che attraversa moltissime sestine petrarchesche (*boschi*, *bosco*, *selva*, *lauro*, *chiome*, *rami*, *frondi*, *fiori*). La *tornada* è come di consueto di tre versi e in entrambi i casi ripropone le prime tre parole-rima dell'ultima strofa, nello stesso ordine; le altre parole-rima (A C E), invece, si presentano all'interno del verso senza la necessità di ricomparire tutte, cede infatti *verde* in A XLIV, e senza un ordine prestabilito.

[33] Con il simbolo ● segnalo l'assenza di un verso invece previsto dallo schema; sottolineo le rime irrelate e in neretto evidenzio la parte dello schema maggiormente interessata da modifiche.

3.2. *Schemi non petrarcheschi: stanze e madrigali cinquecenteschi*

I tre componimenti a stanze sono perfettamente rispondenti all'ottava nella forma 'toscana' ABABABCC. Chiara Matraini sfrutta bene la libertà nella varietà di ampiezza che un componimento in stanze permette: il primo, secondo l'ordine del canzoniere A, è A LIX e presenta ben 24 stanze, seguono A LXIX, che invece è un'ottava isolata, e A LXXIX, composta di 9 unità.

L'altro schema innovativo è il madrigale cinquecentesco, che è presente accanto all'eccezione dell'omaggio petrarchesco dell'unico trecentesco, A LXI. Genere libero e musicale è presente in Petrarca come forma nuova, ancora poco sperimentata: i quattro madrigali dei *Fragmenta* sono come ovvio di tipo trecentesco, esclusivamente endecasillabici, composti di due terzine seguite da uno o due distici, oppure da un'ulteriore terzina. L'evoluzione del genere è qui molto forte, la varietà proposta è ampia e significativa, dovuta, non solo alla flessibilità propria del genere, ma anche alla dimestichezza che la compositrice doveva possedere data la diffusione del genere, amato in particolare dalle poetesse a lei contemporanee, che spesso erano anche strumentiste e cantanti. La scelta di andare oltre il madrigale del suo modello è probabilmente dettata dai precetti cinquecenteschi di chi come Ruscelli, prendendo ad esempio i madrigali di Bembo,

> sconsiglia l'imitazione dei madrigali petrarcheschi, di soli endecasillabi, e pone invece come caratteristica essenziale del metro l'uso del settenario.[34]

Beltrami continua spiegando che

> l'unica regola assegnata dai teorici (per es. Ruscelli), oltre alla raccomandazione di impiegare frequentemente il settenario, riguarda la brevità: 12 versi al massimo (secondo altri 11), o in altre parole che il madrigale sia minore di un sonetto; ma anche questa regola appare facilmente violata.[35]

Chiara Matraini agisce, con i suoi madrigali cinquecenteschi, esattamente entro queste indicazioni; prediligendo poi una *combinatio* finale, per lo più di versi omosillabici, e

[34] Beltrami 1991, pp. 140-141.
[35] Beltrami 1991, p. 141.

non temendo affatto le rime irrelate. Per quanto riguarda invece il momento trecentesco di A LXI, si utilizza il rigidissimo schema di RVF CVI, quindi ABC ABC DD.

Schemi madrigali	**Canzoniere A**	**N° versi**
aBCdDeFeFgG	LX	11
ABAccDeEdFGgHIGHIlmmLNN	XXVIII	23
ABBcDcdEE	XIV	9
ABCBCDDEEFFgg	XXXIV	13
ABCABCDD	LXI	8

Importante è anche la collocazione dei madrigali nel Canzoniere A: si trovano quasi tutti nella sezione della lontananza, ad eccezione del primo, che invece chiude la parte dell'innamoramento. Il genere viene utilizzato quindi solo per rime amorose, accorate, non si presta né alle solenni rime di lode, né a quelle profonde in morte, né alle meno tragiche rime d'occasione. La logica dispositiva in parte riprende quella dei RVF: qui infatti i madrigali sono vicini a due a due e, come in questo caso, non si prestano che alla parte in vita.

4. *Una curiosità numerica*

Aggiungo un piccolo dettaglio, probabilmente una coincidenza, che, se fosse voluto, sarebbe un'ulteriore conferma dell'adesione all'idea precisa che del *Canzoniere* aveva Chiara Matraini. Parlando della simbologia dei numeri in Petrarca, Santagata scrive:

> […] i testi del Canzoniere sono 366 perché in quel numero il 6 compare due volte, così come per due volte aveva giocato un ruolo fatale nella storia amorosa. Inoltre, la somma dei fattori di 366 è 15, la cui somma dà 6, che è lo stesso numero delle lettere che compongono il nome latino dell'amata (*Laurea*).[36]

Il caso, o la volontà dell'autrice, volle che i componimenti della prima edizione fossero 99, la cui somma dei fattori dà 18 prima e in ultima 9, esattamente come le lettere che compongono il nome dell'amato, Bartolomeo Graziani, 18 lettere, le cui cifre sommate danno ancora 9. La situazione è inoltre rafforzata dal fatto che 99 è così vicino

[36] Santagata 1996, p. XCV.

a 100 che non raggiungere un numero così perfetto, senza una ragione precisa, suscita senz'altro qualche sospetto.

Il numero 9, poi, occupa sedi rilevati nel canzoniere: A IX è la prima canzone, A XXIX e A XXXIX sono ciascuno il primo sonetto di una serie di sonetti, A LIX, A LXIX e A LXXIX sono i tre componimenti in ottava rima, A LXXXIX è il primo sonetto spirituale.

Si tratta forse di una suggestione, forse il modello seguito non è qui d'ispirazione, forse ancora assistiamo solo ad una predilezione matrainiana per il numero 9, un vezzo o una superstizione.

5. *Connessioni intertestuali*

Chiara Matraini compie una scelta precisa: comporre un canzoniere, non soltanto pubblicare delle rime alla maniera di Petrarca. Nel secondo paragrafo di questo capitolo abbiamo già colto quest'aspetto dal punto di vista dei contenuti: le rime si susseguono quasi fossero il romanzo del sentimento amoroso vissuto da Chiara per Bartolomeo. Ora, se l'*imitatio* dei *Fragmenta* è logica pervasiva del secolo, si può supporre che, come le rime di Petrarca sono legate oltre il semplice rapporto tematico, mediante connettori intertestuali ricercati e opportunamente variati, anche il canzoniere matrainiano possa esserlo. Ciò che rischia di frenare questa ricerca è la scarsa consapevolezza che di queste interconnessioni pare avessero i suoi contemporanei, che per Gorni avrebbero percepito al limite «l'affinità tematica di pochi gruppi»;[37] tranne rare ed eccellenti eccezioni infatti, si pensi a Bembo, che per primo ha compreso l'importanza del macrotesto petrarchesco, o a Della Casa, che meglio ha dato corpo ad un petrarchismo anche nel concetto di canzoniere,

> la maggior parte dei lirici petrarchisti fruivano dell'opera poetica principe senza che la sua architettura unitaria e ordinata fosse ritenuta un elemento primario o un tratto di necessità formale su cui focalizzare l'attenzione e affinare il proprio apprendistato.[38]

[37] Gorni 1993, p. 118.
[38] Guidolin 2010, p. 351.

Tuttavia ritengo che proprio in quest'ottica di raccolta individuale, meno esplorata dai petrarchisti del suo secolo,[39] possano agire con più facilità e spontaneità rapporti testuali che arrivano all'arte retorica vera e propria, ai rapporti di equivalenza e trasformazione,[40] che partendo dal contenuto trovano il loro abito nella forma.

Chiara Matraini coglie i nessi del *Canzoniere*, vede oltre il casuale susseguirsi di componimenti e cerca in qualche modo di riproporli. Per soddisfare però questo bisogno di coesione, non essendo entrata in possesso di una tecnica all'altezza del suo modello, proprio perché poco sperimentata, privilegia un tipo di connessione che si potrebbe definire di riproposizione lessicale e sceglie, più che la varietà, l'accumulo, spesso uguale a se stesso, di tecniche connettive che possano dare spessore a questi legami.

Propongo qui un'analisi che vuole dare un'idea, senza pretendere di essere esaustiva, del tipo di connessioni presenti, cominciando da ciò che già dei *Fragmenta* diceva Santagata e cioè che «la frequenza elevata di connessioni basate sulla ripetizione di costellazioni lessicali conferma la centralità del ruolo svolto dalla parola»[41] nelle connessioni di equivalenza, [42] ma anche, direi io, per Chiara Matraini, di trasformazione.[43] Si tratta soprattutto di singole parole che collocate in punti esposti nel primo testo della sequenza si ritrovano uguali, o simili per rapporti di metonimia o sinonimia, nei testi che seguono, per lo più in posizione altrettanto di rilievo.

I sonetti A II e A III vedono termini che, con leggere variazioni, si ripropongono dall'ultima terzina di A II,

> Tempra dunque l'<u>ardor</u>, perché non pèra
> così bella stagion, né la **virtute**
> manchi a gli *occhi* in veder la tua beltade*.
> (A II, 12-14)

[39] Chiara Matraini si mostra fedele in questo al modello delle *Rime* del Bembo (1548).
[40] Santagata 1989, p. 37: «le connessioni intertestuali del Canzoniere petrarchesco possono essere divise, in prima istanza, in due classi: A. connessioni di trasformazione; B. connessioni di equivalenza».
[41] Santagata 1989, p. 61.
[42] Santagata 1989, p. 45: «le connessioni che ho chiamato di equivalenza consistono nella ripetizione parallelistica in testi contigui di elementi simili».
[43] Santagata 1989, p. 37, sulle connessioni di trasformazione dice che si tratta di «relazioni implicanti un processo, cioè un rapporto fra i testi dinamico: la connessione risiede nella modificazione o trasformazione che un dato di partenza (sia esso tematico o ambientale: la scena dell'azione) conosce nel passaggio da un testo a quello susseguente».

ai primi tre versi di A III

> Quei *raggi*, Signor mio, chiari, immortali,
> della beltà* di che Dio in sé s'accende,
> e la **virtù** di voi, […]
> (A III, 1-3) **.**

Un altro esempio di questi legami così consueti, nella variante però dell'avanzamento del tema, si può vedere fra A XXXV e A XXXVI. In queste rime di lontananza l'io lirico, distrutto dal desiderio insoddisfatto, cerca di liberarsi di questo suo aspetto animalesco e distruttivo, ma più fugge da esso e più ne è raggiunto; solo alla fine del secondo sonetto si arriva alla consapevolezza che una via d'uscita non c'è, almeno fino al perdurare dell'assenza dell'amato. In A XXXV il soggetto esordisce così:

> **Fera** son io di quest'ombroso loco
> (A XXXV, 1) **;**

e prosegue nella seconda quartina,

> e, com'augel* che fra le penne il *foco*
> *si sent'appreso*, ond'ei volando fore
> che dolce nido suo, mentre l'ardore
> fugge, con l'ali più raccende il foco
> (A XXXV, 5-8) **.**

Il sonetto XXXVI riprende l'immagine della fiera alata che, moltiplicata e accresciuta nella sua ostilità, non è più l'io, ma l'insieme delle belve che ne abitano il cuore e ne fanno strazio,

> Nemiche **fere** in loro empie, rapaci,
> s'annidan solo, e nel mio seno alberga
> Idra* **fera** ed Arpia*, ch'el cor *divora*
> (A XXXVI, 9-11) **.**

Presento qui di seguito un ultimo caso di connessione per ripresa lessicale, caratterizzata dal fatto di costituire un dittico eccezionale non per la forma, ma per il tono, talmente violento, da non avere eguali in nessuna altro punto del canzoniere. La

variazione di perifrasi che per contenuto si equivalgono è la cifra dominate fra A LXXVII,

> *Or hai fatto l'estremo di tua possa*,
> maligna Invidia, or la mia dolce e cara
> gioia hai temprata del **più amaro tòsco**
> (A LXXVII, 9-11) **,**

e A LXXVIII,

> Empia Invidia crudel, che ne' miei danni
> per cieco error così tacita entrasti,
> (A LXXVIII, 1-2)
>
> Come pòi far che '*l tuo livor condanni*
> quel chiar'oprare, o lo nascondi e guasti
> dinanzi al mio bel Sol, dove mandasti
> lo **tuo fosco venen**, sì che l'appanni?
> (A LXXVIII, 5-8) **.**

Uno dei legami connettivi più evidenti, perché l'orecchio percepisce l'affinità in testi giustapposti, quasi da insinuare il dubbio che forse il sonetto non sia mai finito e che stia continuando in quello che invece segue, è quello della riproposizione delle stesse rime. Questa soluzione risulta ancora più d'impatto se la rima porta con sé intere parole nel suo trascinarsi da un componimento all'altro. I sonetti A XLVIII e A XLIX, che vedono entrambi l'immagine del nome o della figura portata nel cuore dell'amante, condividono due rime (*-ede* e *-egno)* e due parole rima fra loro a contatto, senza poi contare, come determinante, l'esatta replicazione dello schema.

> Così potesse del mio amor **far fede**
> il *cor* che nel partir vi lassai **in pegno**
> (A XLVIII, 9-10)

> E di questo il *cor* mio ne pò **far fede**,
> ché partendo da me vel diedi **in pegno**
> (A XLII, 12-13) **.**

Lo stesso legame fonico si tende e valica il limite del testo da A LII a A LIII. Lo schema delle rime varia, ma le quartine insistono sempre su *-ore* e le terzine su *-esso*, quasi a voler tessere una trama che coinvolga tutti i 28 versi senza creare isole di parallelismo troppo marcate. Come nel caso precedente, la rima porta con sé alcune parole, *core* (A LII, 3 e A LIII, 8) e *ultim'ore* (A LII, 6 e A LIII, 5).

Ma le rime possono creare coesioni anche ben oltre una sequenza di due componimenti, soprattutto se rafforzate da altri tipi di connessioni; è questo il caso dei sonetti da A LXXXV a A LXXXVIII. La sezione in morte è breve, densa, e tende a prolungare i testi coinvolti in questi giochi di nessi. Le rime qui seguono uno schema intertestuale che si potrebbe definire "doppiamente incrociato" secondo la rima *-anto*; infatti *-anto* si pone a contatto, terzina finale e quartina iniziale, in A LXXXV e A LXXXVI, e agli estremi, quartina iniziale e terzine, in A LXXXVII e A LXXXVIII, secondo uno schema che potrebbe essere riassunto in A, *-anto*, *-anto*, C / *-anto*, C, A, *-anto* (come nella quarta colonna della tabella), inoltre si può vedere uno schema ad incrocio anche nell'utilizzo di una coppia di rime nei componimenti di apertura e chiusura (A LXXXV e A LXXXVIII) e di un'altra in quelli centrali (A LXXXVI e A LXXXVII) in uno schema di sonetti che si può leggere come α β β α (quinta colonna nella tabella).

A LXXXV	Quartine, rima A: *vita*[a], *aita, partita, gita.*	*-ita*	A	α
	Terzine, rima D: ***pianto***[b], *manto*[c].	*-anto*	*-anto*	
A LXXXVI	Quartine, rima A: ***pianto***[b], *Radamanto, quanto, canto*[d].	*-anto*	*-anto*	β
	Quartine, rima B: *serra, guerra*[e], *at<u>terra</u>, diserra*[f].	*-erra*	C	
A LXXXVII	Quartine, rima A: *canto*[d], ***pianto***[b], *santo, manto*[c].	*-anto*	*-anto*	β
	Terzine, rima C: *<u>terra</u>, diserra*[f], *guerra*[e].	*-erra*	C	
A LXXXVIII	Quartine, rima B: *sparita, salita, fiorita, vita*[a].	*-ita*	A	α
	Terzine, rima C: *tanto,* ***pianto***[b].	*-anto*	*-anto*	

Questo reticolato di rime e parole-rima che costellano la sequenza, fra tutte segnalo solo *pianto* che compare in punta di verso in ogni sonetto, è arricchito nella sua capacità di connessione da richiami lessicali, due su tutti: i *congiurati* del v. 14 in A LXXXV che richiama il *nemico traditor* del v. 10 di A LXXXVI e a sua volta annuncia i *nemici crudel* del v. 14 di A LXXXVII, e il vocativo di inizio verso *occhi miei* al v. 4 di A LXXXVII che si trova esattamente uguale in apertura di A LXXXVIII. L'ultimo aspetto

di forte connessione riguarda l'intonazione dei sonetti: si vede infatti come lo stato di confusione per la morte dell'amato susciti successioni di domande e di esclamazioni di dolore, che qui si trovano in una *climax* discendente e il cui scemare segnala la rassegnazione all'atroce dolore provato.

A LXXXV	1. v. 4 chi mi darà, fra tanta doglia, aita? 2. vv. 7-8 […] Ahi misera infelice, / la tua gioia amorosa ove n'è gita? 3. v. 9 Ove son le speranze indi raccolte? 4. v. 10 Son, ohimè, morte […] 5. v. 14 o congiurati incontra, uomini e dei!
A LXXXVI	1. v. 1 S'uguale avessi al gran dolore il pianto 2. vv. 5-6 Ahi del mondo ingiustizia ardita, quanto/ le degne imprese altrui subito atterra! 3. vv. 12-14 Ma se di così ardente e crudel Mostro / la giust'ira di Dio l'ardir non doma, / che direm noi? […]
A LXXXVII	1. vv. 9-11 Che farem dunque, […], con dolor rimembrando il tempo lieto? 2. vv. 12-14 Deh, perché Morte innanzi non diserra / a noi lo spirto, che sian più vicini / i nemici crudel che ci fan guerra?
A LXXXVIII	1. vv. 8-9 Ahi dispietata Morte, ahi crudel vita, / via men d'ogni sventura altra mi duole!

Lo stesso genere di sequenza prolungata, segnalata dalle rime, si vede anche in A LXII, A LXIII, A LXIV e, con grande perizia, si conclude oltre la successione in A LXIX. Dal momento che la rima comune è solo *–orno*, si potrebbe pensare che vederci un legame possa essere forzato, ma la presenza della parola *scorno* in ogni testo della supposta sequenza, che in 3 casi su 4 è in dittologia, scioglie il dubbio. La stanza A LXIX presenta, oltre a *scorno*, altre parole-rima che lo erano anche nei sonetti a cui lo ritengo legato, *giorno, sorte* e *morte*, già in A LXIII, e *soggiorno*, in A LXII, con tutta probabilità perché il legame fosse riconoscibile oltre la sequenza di testi (A LXV-A LVIII) che invece non presentano le stesse caratteristiche.

A LXII		**A LXIII**		**A LXIV**		**A LXIX**	
Adorno	B	Intorno ■	C	Giorno *	C	**Morte**	A
Soggiorno ●	B	SCORNO	C	SCORNO	C	Giorno *	B
Intorno ■	B			**Morte**	E	Forte	A
SCORNO	B			**Sorte**	E	SCORNO	B
						Sorte	A
						Soggiorno●	B

L'ottava inoltre si chiude con *che vede il sol più chiaro e 'l ciel sereno* che è la riproposizione del primo verso di A LXIV, *Quel chiaro Sol ch'or suso in cielo splende*; in questo modo la sequenza si rafforza nell'essere aperta e chiusa dagli stessi elementi.

È possibile però usare la stessa tecnica anche per esporre l'antitesi di due soggetti protagonisti in sonetti consecutivi, come nel caso di A XXI e A XXII. La connessione intertestuale si realizza tramite l'utilizzo delle stesse rime, *-ivo, -ezza, -ato, -anni, -onte,* che, puntando tutto sul *continuum* fonico, enfatizzano il contrasto della diversa condizione degli amanti che invece vi è descritta. Anche lo schema rimico è lo stesso e ciò è anche più significativo se si considera che vi sono solo altri due sonetti in tutto il canzoniere A ad utilizzarlo.

A XXI		**A XXII**	
A	Scrivo	Rivo	A
B	Altezza	Sprezza	B
B	Dolcezza	**Apprezza▫**	B
A	Arrivo	Vivo	A
A	**Schivo▪**	Olivo	A
B	**Apprezza▫**	Vaghezza	B
B	**Grandezza***	**Grandezza***	B
A	Divo	**Schivo▪**	A
C	Stato	Fato	C
D	Fronte	Monte	D
E	Danni	Inganni	E
C	Amato	Armato	C
E	Vanni	Affanni	E
D	Fonte	Disgionte	D

Un'altra possibilità di connessione sperimentata da Chiara Matraini è quella retorico-sintattica: si tratta di uno dei procedimenti più complessi e per questo si sceglie di utilizzarli in componimenti la cui struttura pare obbligata dal motivo ampiamente codificato dell'invocazione. La sequenza ALXXXIX – A XCIV non potrebbe essere più coesa di così, l'effetto di equivalenza risulta quasi martellante, ossessivo: si cambia invocato, ma la richiesta rimane la stessa; si cambia l'*incipit*, si sposta l'invocazione alla seconda quartina, ma la preghiera non muta, è solo ritardata. La sintassi è per lo più così modulata: (* +) nome + aggettivo* + frase relativa, che nelle sue varie espansioni, occupa di norma la gran parte della prima quartina, allontanando il verbo reggente anche fino al v. 7, come nel caso del sonetto A XCI.

A LXXXIX, 1. Spirito beato, il cui terrestre velo
A XC, 1. Anima bella, che vivendo essempio
A XCI, 1. Alto Sgnor, che da stellanti giri
A XCII, 1. Padre del Ciel, doppo molt'anni e molti
A XCIII, 1. Vergine, in cui l'eterno Sol si pose
A XCIV, 5-6. Ma Tu del Cielo eterno, alto Motore, / la cui somma pietà larga, […].

Per Santagata, in Petrarca,

un caso particolare di connessione a base logica è rappresentato dai raccordi che legano alcuni congedi di canzone. Si vedano per esempio quelli della canzone LXXI,[44]

> Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi
> a dir di quel ch'a me stesso m'invola:
> però sia certa de non esser sola
> (RVF LXXI, 106-108)

e della LXXII,

> Canzon, l'una sorella è poco inanzi,
> et l'altra sento in quel medesmo albergo
> apparechiarsi; ond'io più carta vergo
> (RVF LXXII, 76-78) .

Esattamente lo stesso tipo di connessione lega le canzoni della Matraini A IX e A X, che, del resto, seguono per schema e tema proprio il trittico degli occhi dei *Fragmenta*. Il primo congedo annuncia che seguirà un'altra canzone del tutto simile a quella appena composta:

> Canzon, io sento a l'amoroso ardore
> crescer nov'esca a ragionar con seco,
> ond'un'altra compagna avrai teco
> (A IX, 105-107) .

Mentre il congedo successivo, che, a differenza della seconda canzone degli occhi di Petrarca, non annuncia una terza canzone, invece segnala la chiusura della sequenza,

[44] Santagata 1989, p. 44.

Canzon, io temo di stancare altrui
col lungo dire, ond'ognor più m'accendo,
però mi taccio e 'l troppo ardir riprendo
(A X, 91-93) ,

motivata dall'aver già scritto troppo, proprio come nel modello offerto da RVF LXXIII.

Capitolo 2
Il petrarchismo ad intarsio

È possibile riconoscere nei testi di Chiara Matraini tratti evidentissimi dei RVF, non soltanto di imitazione, ma di ripresa puntuale, di citazione riconoscibile e riconducibile a specifici luoghi petrarcheschi; di fatto non si sceglie solo di scrivere alla maniera di Petrarca, ma vengono inseriti direttamente *fragmenta* di *Fragmenta* nei suoi versi. Giovanna Rabitti sostiene che non si allontanerebbe dal petrarchismo più usuale e appunto «ne fanno fede gli immancabili centoni e calchi da Petrarca».[45]

In diverse occasioni riferendosi al riutilizzo di materiale dei versi del Canzoniere si è parlato di calco, effetto centone o tecnica ad intarsio; per meglio rendere l'idea di come Chiara Matraini, a vari livelli, diffonda fra i suoi versi rifacimenti petrarcheschi, mi servo dell'immagine dell'intarsio. Questa tecnica di raffinatissimo artigianato, all'apice della sua fortuna proprio nell'Italia del Cinquecento, prevedeva la composizione di un pannello ligneo, la cui raffigurazione scelta compariva grazie all'accostamento di grandi e piccoli pezzi di legno, più o meno diversi fra loro per forme colori o venature, che si andavano a sovrapporre ad un bozzetto preciso. Allo stesso modo Chiara Matraini prende le tessere lignee più raffinate dal pregiato legno del Canzoniere e le rimescola fra loro, le ricolloca assieme a tessere modellate in modo originale proprio perché combacino con quelle petrarchesche. Fuor di metafora, la poetessa seleziona lessico, sintagmi semplici o complessi, ed interi versi, appartenenti ad uno o più componimenti, fra quelli dei *Fragmenta* e li inserisce nei suoi versi, rimodulando motivi per lo più simili a quelli di Petrarca. Come nota Fedi, parlando in generale del fenomeno del petrarchismo, «l'acquisizione della connotazione memoriale è progressiva, ed è spesso scandita da tappe di avvicinamento […] a partire dal singolo frammento lessicale»[46] per proseguire poi con nuove misure più ampie, fino a giungere al punto d'arrivo del «centone, virtuosisticamente ricomposto nella nuova misura

[45] Rabitti 1989, p. CIX.
[46] Fedi 1990, p. 64.

modulare del verso».[47] Chiara Matraini con perizia mostra nella sua opera tutti questi piccoli passi verso il centone, arrivandovi in A LXXXVIII.

Tuttavia non è solo questa la chiave per intendere il concetto di intarsio petrarchesco: è possibile che non siano le tessere, o soltanto queste, ad essere estratte e ricollocate, ma che possa essere il disegno su cui un determinato componimento di Petrarca è stato composto, ad essere spogliato del legno prezioso, perché vi si possa ricreare al di sopra una composizione nuova. Con quest'immagine del bozzetto "riutilizzato" provo a spiegare quelle rime che si richiamano direttamente per tema, struttura e immagini, ad un particolare *fragmentum* senza però necessariamente riprenderne le parole, che sono petrarchesche, senza essere, almeno nella loro successione, di Petrarca. La riconoscibilità non viene meno, anzi, spesso si rafforza proprio nel riutilizzo della sintassi, della ripetizione strutturale, della successione narrativa o descrittiva, che viene spesso specificata ulteriormente, protratta e amplificata moltiplicando i concetti con sinonimi poco più che riempitivi.

Il livello più alto di questa riscrittura è raggiunto nella riproposizione non solo di un singolo componimento, di norma un sonetto, ma di una sequenza, che nel nostro caso è addirittura di due canzoni, ricreate sul bozzetto del trittico degli occhi, da cui non vengono però estratte tutte le tessere del Petrarca, che mantengono quindi non solo la loro forma, ma anche la loro collocazione sulla base, riferimenti vincolanti per le tessere matrainiane che vanno poi a reinterpretare quelle sottratte all'originale. In quest'occasione si possono vedere riuniti tutti livelli di intarsio utilizzati in modo sparso e più moderato nel resto del *corpus*.

L'obiettivo non è mai la distanza dal modello, e tanto meno il tentativo di superamento o innovazione, ma la volontà di essere riconducibile ad un sistema, ad una norma aurea e incontestabile, tramite l'allusione, la citazione e la rielaborazione.

1. *L'intarsio di versi esclusivamente petrarcheschi: il centone*

Uno dei frutti del petrarchismo maturo, massimo virtuosismo dell'*imitatio*, è il centone. Genere molto in voga nell'antichità, utilizza i versi di opere celeberrime e

[47] Fedi 1990, p. 61.

significative per il loro valore artistico e culturale per comporre opere nuove. Anche durante il Cinquecento quest'operazione è risultata piuttosto diffusa, e vede coinvolte sia i maggiori testi della classicità latina che alcuni capolavori volgari, primo fra tutti il Canzoniere. Secondo Erspamer, a cui mi affido per le nozioni sul centone nel Cinquecento,

> fra gli anni Cinquanta e Ottanta del XVI secolo, quando da Domenico Venier a Luigi Groto l'artificiosità raggiunse in poesia vertici difficilmente superabili, era prevedibile che si sviluppasse parallelamente la tentazione radicale di condurre il petrarchismo a una sorte di *dégré zéro*: da una parte ostentando il rapporto con il grande modello, dall'altra esaltando la misura del verso fino a farne una entità autonoma ed enciclopedica, indeterminata e dunque virtualmente onnisignificante. [48]

A partire da quanto annota Girolamo Ruscelli a un sonetto del Tomitano, in *I Fiori delle rime de' poeti illustri*, si possono ricavare le seguenti regole, non di rado trasgredite e così sintetizzate da Erspamer: [49]

1. servirsi soltanto di autori assai noti (in sostanza, fra i volgari, Petrarca e, con qualche riserva, Dante e Ariosto);
2. utilizzare versi interi (al massimo un verso intero più metà del seguente, fino alla cesura, ma era pratica poco diffusa);
3. non modificare assolutamente i versi utilizzati;
4. non servirsi di due appartenenti allo stesso componimento, se non nel caso di canzoni, capitoli o altre poesie lunghe, nel qual caso comunque i versi avrebbero dovuto essere presi da diverse stanze o da luoghi fra loro distanti;
5. citare preferibilmente un unico autore; in caso diverso mantenere la sequenza delle varie fonti rigorosamente costante.

La ritrovata passione per questo artificio macchinoso fu favorita da nuovi strumenti, come rimari o elenchi dei versi d'apertura, e anche, più semplicemente, dalle copie a stampa. Vi si dedicano, anche se con parsimonia, persino petrarchisti molto noti come Jacopo Sannazaro, Pietro Bembo, Vittoria Colonna, e vengono pubblicati con una certa frequenza libri di centoni.[50]

Proprio di Vittoria Colonna, considerata da Giovanna Rabitti «il modello più prestigioso per la Matraini e avvallo di qualsiasi avventura stilistica»,[51] è il sonetto

---

[48] Erspamer 1987, p. 470.
[49] Erspamer 1987, p. 484.
[50] Cfr. Erspamer 1987, p. 474.
[51] Rabitti 1989, p. CXVII.

centenario *Occhi miei oscurato è il nostro sole*, spunto per il sonetto A LXXXVIII, leggermente riadattato poi in C XLIV. L'accostamento di questi sonetti è stato già effettuato da Luciana Borsetto[52] con lo scopo di analizzare l'aderenza alla storia e al linguaggio di Petrarca in una riscrittura femminile. Questo sonetto di Vittoria Colonna, interamente composto da versi del Canzoniere, affronta il dolore per la morte dell'amato, Ferrante di Avalos, con la speranza che si ricordi di lei nell'aldilà, e loda la sua sostanziale perfezione, paragonata al sole, motivo per cui la terra che ne è privata dovrebbe essere in lutto per la sua scomparsa.

SONETTO XV[53]		
v. 1	**Occhi miei oscurato è il nostro sole:**	RVFCCLXXV, 1
v. 2	**così l'alta mia luce a me sparita,**	RVF CCCXXVII, 6
v. 3	**e, per quel ch'io ne speri, al ciel salita;**	RVF XCI, 3
v. 4	**ma miracol non è, da Tal si vuole.**	RVF CCVII, 42
v. 5	E se pietà ancor può quant'ella sòle,	RVF CCCXXXIV, 2
v. 6	ch'indi per Lete esser non può sbandita,	RVF CCCXXXVI, 2
v. 7	e mia giornata ho con suo' pie' fornita,	RVF CCCLVIII, 14
v. 8	Forse, o che spero, il mio tardar le dole.	RVF CCVIII, 11
v. 9	Piagner l'aere, e la terra, e 'l mar dovrebbe	RVF CCCXXXVIII, 9
v. 10	l'abito onesto, il ragionar cortese,	RVF CCLXX, 81
v. 11	quando un cor tante in se virtuti accolse.	RVF CLIX, 7
v. 12	Quanto la nova libertà m' increbbe	RVF LXXXIX, 4
v. 13	poiché mort' è colui, che tutto intese,	RVF XCII, 3
v. 14	che sol ne 'l mostrò il Ciel, poi se 'l ritolse.	RVF CCCIX, 3

Si tratta di un centone in piena regola e Chiara Matraini non ne trae solo spunto, scegliendone il genere e il tema deploratorio, ma ne riprende per intero la prima quartina: sostanzialmente riscrive un sonetto che già a sua volta era nato come componimento di riscrittura, ripercorre i versi già assemblati da Vittoria Colonna e prosegue scegliendo il suo percorso. A partire dalla seconda terzina infatti i versi sono esclusivamente petrarcheschi, tratti da componimenti diversi da quelli scelti per A XV. In entrambi i casi, sottolinea Borsetto,

> la vicenda biografica, topica, della morte dell'amato, e l'*iter* enunciativo collimano con quelli del Petrarca. Il locutore risulta perfettamente doppiato dalla locutrice.

[52] Borsetto 1983. Segnalo che Luciana Borsetto prende in esame il testo della Matraini appartenente al canzoniere C e direttamente dall'edizione Moretti 1597, mentre io mi riferisco allo stesso sonetto nella sua redazione del canzoniere A, rifacendomi all'edizione critica di Giovanna Rabitti del 1989.

[53] Metto a testo il sonetto tratto dall'edizione delle *Rime* di Vittoria Colonna a cura di Alan Bullock, 1982.

A LXXXVIII [54]		
v. 1	**Occhi miei, oscurato è il vostro Sole,**	RVF CCLXXV, 1
v. 2	**così l'alta mia luce è a me sparita**	RVF CCCXXVII, 6
v. 3	**e, per quel che ne speri, è al Ciel salita;**	RVF XCI, 3
v. 4	**ma miracol non è: da tal si vuole.**	RVF CCVII, 42
v. 5	Passò, com'una stella ch'in Ciel vole,	RVF CCXXXIII, 13
v. 6	ne l'età sua più bella e più fiorita.	RVF CCLXXVIII, 1
v. 7	Ahi dispietata Morte, ahi crudel vita,	RVF CCCXXIV, 4
v. 8	via men d'ogni sventura altra mi duole!	RVF CCLXVII, 11
v. 9	Rimasa senza lume ch'amai tanto,	RVF CCXCII, 10
v. 10	vomene in guisa d'orbo, senza luce,	RVF XVIII, 7
v. 11	che non sa ove si vada e pur si parte;	RVF XVIII, 8
v. 12	così è 'l mio cantar converso in pianto.	RVF CCCXXXII, 34
v. 13	O mia forte ventura, a che m'adduce:	RVF CCVII, 73
v. 14	colpa d'Amor, non già difetto d'arte.[55]	RVF LXXIV, 14

A questo sonetto fu riservata una considerazione notevole, curato e ripreso nelle raccolte successive e leggermente rielaborato, assume su di sé l'importanza del doppio omaggio, a Petrarca e a Vittoria Colonna, oltre che essere il sintomo di un interesse dell'autrice per questo genere. Utilizzare lo schema già sperimentato da Vittoria Colonna, istigando il lettore al paragone, fa nascere l'interrogativo sulla sua volontà di dimostrare un'abilità superiore a quella raggiunta dal suo modello cinquecentesco; mi pare però che approcciarsi al centone, genere tutt'altro che sperimentale e il cui obiettivo è di creare un componimento soddisfacente nonostante la fitta trama delle regole imposte, possa valere più come attestazione del raggiungimento di un'abilità richiesta, conforme a canoni imposti.

Chiara Matraini riesce a comporre un sonetto nel complesso fluido, coerente, preciso, senza stacchi netti, che mostra solo un periodare maggiormente frammentato (4 + 2 + 2 + 4 + 2) e più spesso concluso nel suo senso entro il confine del verso rispetto alla consuetudine matrainiana. La consequenzialità logica è sorprendente e coincide con le parti del sonetto. Nelle quartine agisce l'amato con la sua assenza, tolto al mondo nella prima e sottratto all'amata nella seconda. Nelle terzine invece domina Chiara, con le conseguenze che questa morte ha avuto su di lei: il suo essere persa e confusa nella prima e, tra le altre sofferenze, l'arresto della sua produzione poetica nella seconda.

[54] Questo sonetto viene ripreso anche nell'ultima redazione delle *Rime*, C, XLIV.

[55] In C XLIV il v. 14 è *veder l'alte speranze a terra sparte*, non rintracciabile interamente nei RVF, ma riconducibile al settenario *or mie speranze sparte*, RVF CCCXXXI, 46.

Il tema della luce permane all'interno delle prime tre partizioni (*sole, luce, stella, lume*): la metafora è continuata, modulata ogni volta in un'immagine diversa, ma perfettamente consequenziale. Non così invece la Colonna, più meccanica nell'assemblaggio, meno attenta ad un'ottica complessiva di richiami all'interno del testo nuovo, ricreato e rinato. Anche l'ultima terzina trova una sua coesione nel motivo dell'arte: il cantare si trasforma in pianto al v. 12 e a distanza di un verso ve se ne dà una giustificazione, per cui ciò non ha origine nell'imperizia d'arte, ma è causato da Amore.

L'unica vera infrazione alla norma del centone che vi si riscontra è quella di giustapporre due versi, oltre tutto consequenziali, di uno stesso sonetto.

v. 10	vomene in guisa d'orbo, senza luce,	RVF XVIII, 7
v. 11	che non sa ove si vada e pur si parte;	RVF XVIII, 8

Si ricordi però come l'infrangere queste regole, per altro mai fissate, era molto comune, quasi ammesso, purché non se ne facesse un abuso. Non c'è quasi interpolazione: le modificazioni sono minime e dovute per lo più al cambio di genere dell'io lirico e ad alcune varianti grafiche, che per altro si riscontrano anche fra la prima e la seconda pubblicazione dello stesso sonetto all'interno dei Canzonieri di Chiara Matraini. L'intervento più significativo riguarda l'inserimento del verbo essere, *è*, al v. 2 e al v. 3, cui vanno ad aggiungersi la eliminazione di *io* al v. 3, il passaggio dell'avverbio *quasi* in *come* al v. 5 e l'eliminazione dell'articolo al v. 10 (*'l lume*). Tuttavia ritengo che queste differenze morfologiche non siano necessariamente da interpretarsi come bisogno di aggiustare il verso, altrimenti limitato nella sua coesione all'interno del componimento, ma, come sostiene Borsetto, potrebbero essere «dovute all'uso di edizioni diverse del testo petrarchesco». Aggiunge poi che l'unica vera «variante significativa», rispetto sia al centone di Vittoria Colonna che al sonetto dei *Fragmenta*, è il possessivo *vostro* nel primissimo verso invece di *nostro*, che per Borsetto «individua forse un livello di scissione dell'enunciazione diretta, segnala forse una maggiore predisposizione alla dimensione dialogica del discorso poetico».[56]

[56] Borsetto 1983, p. 195.

Modificazioni dei versi utilizzati			
	A LXXXVIII	**RVF**	
v. 1	il vostro	’l nostro	CCLXXV, 1
v. 2	luce è a me	luce a me	CCCXXVII, 6
v. 3	che ne speri, è al Ciel	ch’io speri al Ciel	XCI, 3
v. 4	-	-	CCVII, 42
v. 5	com’una stella	quasi una stella	CCXXXIII, 13
v. 6	-	-	CCLXXVIII, 1
v. 7	-	-	CCCXXIV, 4
v. 8	-	-	CCLXVII, 11
v. 9	Rimasa senza lume	Rimaso senza ’l lume	CCXCII, 10
v. 10	-	-	XVIII, 7
v. 11	-	-	XVIII, 8
v. 12	-	-	CCCXXXII, 34
v. 13	-	-	CCVII, 73
v. 14	-	-	LXXIV, 14

Per quanto riguarda la scelta complessiva del ritmo si può notare una certa accortezza nell’accostare versi dall’andamento simile. I primi 5 versi presentano tutti un ritmo anapestico, mentre i 6 successivi sono dominati dal ritmo di 4-6, con l’unica eccezione del v. 8, tuttavia fortemente legato al verso che lo precede in quanto insieme costituiscono gli unici 2 versi con accento in settima sede. La seconda terzina invece inizia con un verso dal ritmo *hapax* nel sonetto e prosegue riproponendo al v. 13 il ritmo di 3-6 e al v. 14 quello di 4-6. L’unica costante è la presenza in ogni verso dell’accento in sesta posizione: prevedere un’uniformità prosodica ha una funzione coesiva particolarmente utile all’interno di un componimento costitutivamente slegato.

v. 1	1 **3** **6** 8 10
v. 2	2 **3** **6** 8 10
v. 3	**3** **6** 8 10
v. 4	**3** **6** 8 10
v. 5	2 **3** **6** 9 10
v. 6	**4** **6** 10
v. 7	**4** **6** 7 9 10
v. 8	2 **3** **6** 7 10
v. 9	2 **4** **6** 9 10
v. 10	1 **4** **6** 8 10
v. 11	3 **4** **6** 8 10
v. 12	2 **6** 8 10
v. 13	**3** **6** 8 10
v. 14	1 **4** **6** 8 10

2. *L'intarsio per eccellenza: grandi e piccole tessere petrarchesche*

La tecnica di ripresa più comune è l'utilizzo di parole, sintagmi, siano essi semplici o complessi, e versi dei RVF sparsi entro le rime di Chiara Matraini, indistintamente nelle liriche giovanili come in quelle pubblicate nelle ultime due raccolte. Nei testi lirici del Cinquecento, allusioni e citazioni si mescolano ad una memoria petrarchesca che agisce anche a livelli profondi ed è spesso involontaria; in questo caso si spargono uniformemente nei canzonieri matrainiani, senza momenti di particolare concentrazione e senza che alcuni testi ne siano completamente privi.

Nell'individuare queste tessere ci si rende conto di come la loro estensione sia molto varia, così come la loro riconoscibilità, derivata non tanto dalla collocazione nel testo d'arrivo, quanto dalla posizione che queste occupano nei *Fragmenta*; è evidente che riprendere un verso incipitario di sonetto, o una parte di esso, anche in un luogo poco esposto di un componimento matrainiano, risulta sempre molto evocativo, viceversa un sintagma di Petrarca collocato in sede poco esposta, anche se collocato in un verso incipitario di Chiara Matraini, potrebbe sfuggire ad un orecchio poco avvezzo al Canzoniere.

Per quanto riguarda la consistenza di queste tessere ho guardato ai gruppi che individua Trovato in *Dante in Petrarca* (1979): parole isolate, sintagmi minimi o emistichi, sequenze semplici (versali), sequenze complesse (trans-versali) e sistemi di rime. Escludendo quest'ultimo punto sulle rime, che andrò a riprendere nel quarto capitolo, e rimandando ai prossimi paragrafi l'analisi delle parole isolate e delle sequenze complesse, perché indicative di modi meno espliciti di ripresa dei *Fragmenta*, mi concentro ora sui sintagmi e sulle sequenze versali, che sono in assoluto le tessere più diffuse e grazie alle quali si comprende che tutto è richiamo a Petrarca.

Prendo per questo in esame tre sonetti, che mi sembrano essere per quantità un buon campione di versi, senza sceglierli fra i più strettamente imitativi, perché possano il più oggettivamente possibile rappresentare la natura delle rime di Chiara Matraini.

Il sonetto A XX, appartenente alle rime di lode dell'amato, mostra in modo abbastanza diffuso la ripresa di 8 sequenze semplici, che si trovano sia all'interno del verso che alla fine, sia nei versi delle quartine che in quelli delle terzine.

A XX	RVF
Quanti dolci pensieri, alti e felici,	
son esca oggi al bel foco che nel seno	CLXXXII, 12: l'altra non già: ché 'l mio bel foco è tale
nutrisce il cor, d'alta speranza pieno	LXXII, 65: qual a l'alta speranza si conface
di trar frutto immortal da sue radici!	
Oggi i campi apparir lieti ed aprici	
veggio, ed al mio sperar chiaro e sereno	XXXII, 4: e 'l mio di lui sperar fallace et scemo
renders'il cielo oltra l'usato ameno	
per far del viver mio l'ore beatrici.	CCLXIV, 135: *cerco del viver mio novo consiglio*
	CCLXVIII, 48: *Questa è del viver mio l'una colomna*
	CXCI, 7: Dolce *del mio penser* hora beatrice
O immenso Sol, che co' be' raggi puoi	
alma scura mortal far bella e diva	
e *trarl'in Cielo* a più beata parte,	XXXI, 4: *terrà del ciel la* piú beata parte
se prego odi mortal giusto tra noi,	
fa' che il caro *desir mio* giunga a riva,	CLXIV, 12: e perché 'l *mio martir* non giunga a riva
anzi che le sia trônco arbore o sarte.	CCLXXII, 13: il mio nocchier, et rotte arbore et sarte

I primi due sintagmi nominali riconducibili ai *Fragmenta*, *bel foco* e *alta speranza*, sarebbero di per se stessi poco indicativi, trattandosi di sostantivi molto diffusi nella lirica e di aggettivi piuttosto generici, ma, assieme alle altre tessere, concorrono a dar vita a questo intarsio petrarchesco. Segue, al v. 6, *mio sperar*, che invece è indubbiamente ricordo di RVF XXXII, 4, *e 'l mio di lui sperar fallace et scemo*, dal momento che, oltre a presentare la stessa collocazione all'interno del verso, è seguito, come in Petrarca, da una dittologia aggettivale, *chiaro et sereno*. Il v. 8 presenta ben due sintagmi petrarcheschi: *del viver mio*, che compare 5 volte nei *Fragmenta*, 2 delle quali nella stessa posizione centrale del verso e precedute allo stesso modo da un verbo (*far*, *cerco*, *è*) e seguite dal sintagma di cui sono specificazione (*ore beatrici*, *novo consiglio*, *l'una colomna*); e *ore beatrici*, che già compariva al singolare in RVF CXCI, 7 dove era similmente preceduta sempre dal relativo complemento di specificazione, arricchito dal possessivo *mio* (*del viver mio*, *del mio penser*). Ai versi 11, 13 e 14 queste tessere petrarchesche occupano il secondo emistichio e mostrano opzioni meno frequentate rispetto alla privilegiata sequenza formata dal sostantivo accompagnato dal proprio aggettivo. Nel primo caso il sintagma oltrepassa il grado positivo grazie all'avverbio *più* (*più beata parte*), e porta con sé dall'originario RVF XXXI, 4 altri frammenti lessicali e fonici, che mantengono la stessa disposizione (*e trarl' in cielo – terrà dal ciel*). Nel secondo, il sintagma è verbale, *giunga a riva*, ed anche qui è forte la vischiosità di questo nell'attirare a sé altri elementi del verso archetipico, come il soggetto che da *mio martir* viene trasposto in *desir mio*. L'ultima

tessera petrarchesca chiude il sonetto e si plasma sul *tricolon* a tema marino di RVF CCLXXII, 13, *trônco, arbore et sarte*, che nel verso d'arrivo muta solo nel primo sostantivo, scelto con le stesse caratteristiche dell'originale: bisillabico, insistente su suoni simili e appartenete alla sfera del viaggio in nave (*rotte*).

Si tratta per la maggior parte di sequenze composte da un sostantivo e dal suo attributo, ma vi figurano anche sintagmi verbali, avverbiali e aggettivali. I sintagmi provengono da luoghi molto diversi del Canzoniere, mai dallo stesso componimento e sono scelti sia fra i sonetti che fra le canzoni; è inoltre notevole il fatto che occupino una posizione simile a quella che avevano nei versi originari.

	Posizione	Posizione rispetto RVF
bel foco	Nel verso	=
alta speranza	Nel verso	=
mio sperar	Nel verso	=
del viver mio	Nel verso	=
ore beatrici	Fine verso	=
più beata parte	Fine verso	=
giunga a riva	Fine verso	=
arbore o sarte	Fine verso	=

Guardando all'aspetto prosodico si può notare come Chiara Matraini tenda qui ad un ritmo ricco di accenti ribattuti, ben 12 su 14 endecasillabi, privilegiando le sedi di 6-7. Riesce ad integrare le tessere petrarchesche rimanendo fedele a questa uniformità di sistema ritmico, coinvolgendo anche alcuni di questi versi ospiti e senza creare disomogeneità all'interno del sonetto.

A XX	
Quanti dolci pensieri, alti e felici,	3 **6** **7** 10
son esca oggi al bel foco che nel seno	**2** **3** 6 10
nutrisce il cor, d'alta speranza pieno	2 **4** **5** 8 10
di trar frutto immortal da sue radici!	2 3 6 10
Oggi i campi apparir lieti ed aprici	1 3 **6** **7** 10
veggio, ed al mio sperar chiaro e sereno	1 **6** **7** 10
renders'il cielo oltra l'usato ameno	1 **4** **5** 8 10
per far del viver mio l'ore beatrici.	2 4 **6** **7** 10
O immenso Sol, che co' be' raggi puoi	2 4 8 10
alma scura mortal far bella e diva	1 3 **6** **7** 10
e trarl'in Cielo a più beata parte,	2 4 8 10
se prego odi mortal giusto tra noi,	**2** **3** **6** **7** 10
fa' che il caro *desir mio* giunga a riva,	1 3 **7** **8** 10
anzi che le sia trônco arbore o sarte.	1 **6** **7** 10

Le caratteristiche che mancano a questo sonetto, e che spesso invece compaiono come tessere omaggianti il modello, sono la riproposizione di interi versi e l'esposizione di questi, o di una parte di questi, in *incipit*. Perciò esamino il sonetto A XXVI che presenta entrambi gli aspetti e che potremmo affermare costituiscano nella nostra immagine dell'intarsio la ricollocazione di grandi tessere in posizioni chiave, attorno alle quali ricostruire un'opera nuova.

A XXVI	RVF
O d'ogni reverenza e d'onor degna,	V, 11: **o d'ogni reverenza et d'onor degna**
alma pianta gentile in cui verdeggia	CCCXXXVII, 10: posi in quell'alma pianta; e 'n foco e 'n gielo
l'alta mia speme, e dove par che seggia	
Amor, che nel pensier mio vive e regna,	CXL, 1: **Amor, che nel penser mio vive et regna**
Quando fia mai, perch'altri or mi ritegna,	
ch'alla dolce ombra vostra venir deggia	CXLII, 1: A la dolce ombra de le belle frondi
	CXLVIII, 14: ne la dolce ombra al suon de l'acque scriva
	XXIII, 168: seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra
e que' be' rami santi ancor riveggia,	CCCXXIII, 25: In un boschetto novo, i rami santi
che di sempre lodar mio cor s'ingengna?	CLXXXIV, 3: contra me son giurati: Amor s'ingegna
Lassa, non so; so ben che in pianti e doglie	Cfr. CI, 1: Lasso, ben so che dolorose prede
	CCLII, 7: lasso, non so che di me stesso estime
	CCLV, 3: a me doppia la sera et doglia et pianti
trarrò questi anni pur mentre da voi	
mi terrà lunge il mio destino avaro.	
Destino avaro, a che sì ingorde voglie	
dentro m'accendi, ohimè, per farmi poi	
di sì lungo digiun cibo sì amaro?	

Il verso d'apertura è lo stesso di RVF V, 11, *O d'ogni reverenza e d'onor degna*: così viene valorizzato un verso che occupa una posizione di secondo piano; secondo lo stesso principio di riadattamento e ricollocazione il v. 4, lo stesso di RVF CXL, 1, *Amor, che nel pensier mio vive e regna,* viene spostato in un luogo meno significativo. Altre tessere, più piccole e meno notevoli, sono distribuite all'interno delle quartine, *alma pianta* (v. 2), *dolce ombra* (v. 6) e *rami santi* (v. 7), e confermano quanto già constatato con il primo esempio e cioè che le tessere più diffuse sono proprio i sintagmi nominali arricchiti da aggettivo. Comprendo fra le tessere petrarchesche anche *cor s'ingegna* del v. 8, che non è precisamente presente nei RVF, ma che non può che essere calco di *Amor s'ingegna* (RVF CLXXXIV, 3), che è posto sempre in chiusa di verso e che per somiglianza fonica e peculiarità di significato non può che esserne l'oggetto d'allusione. Le citazioni si chiudono al v. 9, interamente plasmato su tessere

già ampiamente utilizzate *in variatio* dallo stesso Petrarca, con la dittologia, *pianti e doglie*, che può essere pensata come una tessera smussata, per il passaggio da plurale a singolare di uno degli elementi, e collocata a rovescio, per l'inversione dei due aggettivi, e tuttavia perfettamente riconoscibile come il secondo emistichio di RVF CCLV, 3, *doglia et pianti*.

Ci si è già avvicinati nel primo paragrafo, con il sonetto centonario il cui avvio è di Vittoria Colonna, al fenomeno della citazione di petrarchisti celebri e percepiti dalla Matraini come affini. In A XXVI si rintracciano almeno due calchi importanti del sonetto CXLIII di Gaspara Stampa.

A XXVI	Gaspara Stampa, CXLIII[57]
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, **Quando fia mai**, perch'altri or mi ritegna, ch'alla dolce ombra vostra venir deggia e que' be' rami santi ancor riveggia, che di sempre lodar mio cor s'ingengna? **Lassa, non so; so ben che** in pianti e doglie	Quando fia mai ch'io vegga un dì pietosi gli occhi, che per mio mal da prima vidi in queste rive d'Adria, in questi lidi dov'Amor mille lacci aveva ascosi? **Quando fia mai** che libera dir osi, dato bando a' miei pianti ed a' miei gridi: - Or ti conforta, anima cara, or ridi, or tempo è ben che godi e che riposi? **Lassa, non so; so ben che** ad ora ad ora (Cfr. RVF CI,1: Lasso, ben so che dolorose prede Cfr. RVF CCLII,7: lasso, non so che di me stesso estime)
trarrò questi anni pur mentre da voi mi terrà lunge il mio destino avaro. Destino avaro, a che sì ingorde voglie dentro m'accendi, ohimè, per farmi poi di sì lungo digiun cibo sì amaro?	ho cercato placar o lui o morte, e né questa né quello ho mosso ancora. Tal è, misera, il fin, tal è la sorte di chi troppo altamente s'innamora: donne mie, siate a l'invescarvi accorte.

Non può essere un caso: la disposizione dei frammenti versali, *Quando fia mai* e *Lassa non so; so ben che*, è esattamente la stessa; il modulo interrogativo, pur dislocato diversamente, è presente e reiterato in entrambi i casi; identica è la posizione finale del lamento per la propria *sorte*, il proprio *destino*, che induce a desiderare smisuratamente.

Citare altre opere rispetto ai *Fragmenta* è artificio diffuso in molti luoghi del Canzoniere A e non esce dal concetto di intarsio di tessere petrarchesche, che infatti senza essere di Petrarca sono scritte guardando a lui. Si guardi ad A XXVI, 9: ritengo che il verso di riferimento per Gaspara Stampa sia *Lasso, ben so che dolorose prede*, RVF CI, 1, ma che sia ben studiato il modo di esplicitare il contrasto insanabile di non

[57] Riporto il testo dall'edizione delle *Rime* di Gaspara Stampa, a cura di M. Bellonci e R. Ceriello, 1976.

sapere e allo stesso tempo conoscerne le conseguenze, *Lassa, non so; so ben che*, reso attraverso l'utilizzo di altri frammenti petrarcheschi, *Lasso, non so* di RVF CCLII, 7, e *so ben che*, riproposto in tutto il Canzoniere una decina di volte.

Tornando al confronto diretto con i *Fragmenta*, il sonetto A XXVI concentra le citazioni petrarchesche entro i primi 9 versi, ma non è sempre detto che la voce di Petrarca debba sentirsi forte fin dalle prime quartine saturandone i versi. È questo il caso di C LXXIX, in cui, dopo il primo verso estremamente evocativo, *Mentre move 'l bel pie' per l'erba fresca*, che ripropone con precisione il secondo emistichio del celebre verso incipitario di RVF CLXV, abbiamo un vuoto di tessere petrarchesche che si prolunga fino al v. 6, quasi che, dopo un tale avvio, non sia necessario richiamare l'*auctoritas* di Petrarca per proseguire nella versificazione. Tutto del motivo del sonetto è petrarchesco, insistere oltre le parole *reti* ed *esca* (presenti nei RVF con 7 occorrenze *rete/i* e 4 *esca*) sin dall'inizio risulterebbe eccessivo in vista della ricchezza evocativa delle terzine, occupate da tessere riprese dai luoghi più vari del Canzoniere e scelte abilmente non tutte dai componimenti che presentano il tema della prigionia d'Amore, come invece ci aspetteremmo. Si tratta di *lacci d'Amor*, che proviene da RVF VI, 1, *L'aura gentil*, da RVF CXXVII, 25, *fiamma d'amor*, da RVF CXXVII, 25, *leggiadra et bella*, da RVF CCCXXIII, 62, *bel spirto*, da RVF CCCXLIV, 11. La memoria petrarchesca si esaurisce al penultimo verso, interamente ripreso da RVF CCXL, 11, che pare circoscrivere, insieme al verso d'apertura, il campo d'azione del ricordo: si può riconoscere un tentativo di incorniciare l'opera con tessere più ampie e riconoscibili.

C LXIX	RVF
Mentre move 'l bel pie' per l'erba fresca	CLXV, 1: Come 'l candido 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.	
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.	VI, 3: et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta
Quest'è l'aura gentil che 'ntorno spira	CXCIV, 1: L'aura gentil, che rasserena i poggi
chiara fiamma d'Amor leggiadra e bella,	CXXVII, 25: fiamma d'amor che 'n cor alto s'endonna
	CCCXXIII, 62: Pensosa ir sì leggiadra et bella donna
ed ogni nebbia scaccia e rasserena;	
e dove col bel spirto intende o mira,	CCCXLIV, 11: pò consolar di quel bel spirto sciolto
quanto mai piove da benigna stella	CCXL, 11: **quanto mai piovve da benigna stella**
apporta, e primavera intorno mena.	

Il ritmo trova alcuni tratti di regolarità mantenuti nonostante la grande quantità di frammenti di Petrarca: il secondo emistichio subisce un rallentamento e ben 10 versi su 14 presentano l'accento in ottava sede, per lo più preceduto da quello di sesta.

C LXIX	
Mentre move 'l bel pie' per l'erba fresca	3 6 **8** 10
questa nova del Ciel vaga angioletta,	3 6 7 10
spira un sì caro odor, che l'alma alletta	1 4 **8** 10
a correr dietro a lei, dov'entri od esca.	2 4 6 **8** 10
E porta reti sì sottili ed esca	2 4 **8** 10
dolce, che ne' tormenti suoi diletta	1 6 10
l'anima, qual soavemente stretta	1 4 **8** 10
tien nei lacci d'Amor, dove l'invesca.	1 3 6 10
Quest'è l'aura gentil che 'ntorno spira	2 3 6 **8** 10
chiara fiamma d'Amor leggiadra e bella,	1 3 6 **8** 10
ed ogni nebbia scaccia e rasserena;	4 6 10
e dove col bel spirto intende o mira,	2 6 **8** 10
quanto mai piove da benigna stella	1 3 4 **8** 10
apporta, e primavera intorno mena.	2 6 **8** 10

3. *L'intarsio a mosaico: l'utilizzo di solo lessico petrarchesco*

Parlando di tessere petrarchesche notavo come, quando sono le singole parole ad essere riprese, il richiamo al modello appaia meno esplicito; questo almeno se si parla del petrarchismo di Chiara Matraini. Il sistema linguistico utilizzato infatti è quello ormai divenuto *standard*, che non comprende tutte le scelte lessicali di Petrarca, ma di certo attinge da lì e vi prende quasi la totalità dei *verba*. Paolo Trovato iniziava la sua analisi a partire dalle parole isolate, singoli frammenti lessicali portatori di memoria dantesca, mentre, in questo caso, individuarle risulterebbe poco significativo, perché si finirebbe per stilare quasi l'intero elenco delle parole utilizzate. Si può dire che il lessico matrainiano sia o direttamente tratto da Petrarca o petrarchesco, mediato cioè dalla tradizione di petrarchisti del Quattrocento e del Cinquecento che la precedettero, e perfettamente rispondente ad un sistema ben codificato, quello delle *Prose della volgar lingua*. Per questo trovo più utile dimostrare come le singole parole petrarchesche saturino ogni spazio di questi nuovi versi, costituendo una modalità ancora diversa di *imitatio*, simile ad un mosaico, caratterizzato da frammenti piccoli, omogenei e facilmente interscambiabili.

Propongo quindi il sonetto A LXXXIV, *Vago augelletto puro, almo e gentile*, poi leggermente variato e riproposto in C LI,[58] che assume lo stesso *incipit* di RVF CCCLIII, e che godette di fortuna già presso Bembo.

A LXXXIV	RVF CCCLIII
Vago augelletto puro, almo e gentile,	**Vago augelletto** che cantando vai,
che dolcemente canti e sfoghi il core	over piangendo, il tuo tempo passato,
mercé sperando aver del tuo dolore,	vedendoti la notte e ’l verno a lato
non longe assai dal bel fiorito Aprile,	e 'l dì dopo le spalle e i mesi gai,
ma io già mai col mio dolente stile,	se, come i tuoi gravosi affanni sai,
in ch’io piango e mi doglio, a più liet’ore	così sapessi il mio simile stato,
giunger non spero, o ’ntepidir l’ardore	verresti in grembo a questo sconsolato
ch’io sento, o m’oda la bell’alma umile.	a partir seco i dolorosi guai.
Tu la tua dolce, amata compagnia	I’ non so se le parti sarian pari,
troverai forsi in aere, in ramo, o in terra;	ché quella cui tu piangi è forse in vita,
io la mia dove o quando, i’ non saprei.	di ch'a me Morte e ’l ciel son tanto avari;
Te la tua sente; **ma chi dolce apria**	ma la stagione et l'ora men gradita,
mio cuore e speme, è spento oggi sotterra,	col membrar de’ dolci anni et de li amari,
né le mie voci ascolta o’ pianti miei.	a parlar teco con pietà m'invita.

Il sonetto matrainiano, appartenente alla parte ai componimenti in morte dell’amato ucciso, spiega Picone,

> ripropone la stessa *dispositio materiae* del suo modello, dato che anch’essa destina la prima quartina a descrivere la situazione in cui si trova l’augelletto e la seconda a caratterizzare la situazione propria dell’io lirico, mentre usa le terzine per precisare meglio le diversità che esistono fra la vita del referente animale e quella dell’enunciatrice del messaggio poetico. Il canto dolce e doloroso è ciò che accomuna l’*augelletto* (evidentemente un usignolo) al locutore e alla locutrice del testo lirico; l’uno e l’altra impegnati a rievocare la dolcezza dell’amore che fu, è il dolore per l’amore che non è più. Mentre però Petrarca enfatizzava la somiglianza fra sé e l’animale, nonostante la profonda differenza che separava le rispettive esistenze, […] la Matraini dal canto suo esclude tale assimilazione fin dalla seconda quartina.[59]

Il modello è quindi ripreso e variato, adattato alle esigenze personali della poetessa, privilegiando frammenti più piccoli, non necessariamente evocativi, che però sono tutti dei *Fragmenta*. Non si tratta di una scelta precisa, effettuata parola per parola, ma del risultato dell’acquisizione di un sistema, di una tradizione affermata; ne risulta che tra le parole di questo sonetto solo *’ntepidir*, del v. 7, sia *hapax* nei *Fragmenta*, e

[58] C LI presenta alcune varianti: v. 1: *puro, almo e gentile* > *mio, caro e gentile*; v. 4: *longe* > *lungi*; v. 9: *dolce, amata compagnia* > *dolce e amata compagnia*; v. 10: *forsi* > *forse*; v. 12: *è spento oggi sotterra* > *è spento oggi, e sotterra*.

[59] Picone 2005, p. 29.

che tutte le altre invece vi ricorrano per lo più con una notevole frequenza, raggiungendo punte di 274 presenze con *core* e di 341 con *bello*[60].

Sostantivi: augelletto (4), core e cuore (274), mercé (13, escluso mercede), dolore (49), Aprile (5), stile (39), ore (sost. hora-ora. 63), ardore (5), alma (sost. 81), compagnia (2), aere (28), ramo (33), terra (90), speme (22), voci (30), pianti (sost. pianto 47).

Aggettivi qualificativi: vago (51), puro (9), almo (agg. 13) gentile (48), bel e bella (bello 341), fiorito (9), dolente (5), liet' (lieto 51), umile (30), dolce (250), amata (amato 12).

Verbi: canti (cantare 36), sfoghi (sfogare-isfogare 9), sperando e spero (sperare 53), aver (avere, predicato, 235), piango (piangere 104), doglio (dolere 41), giunger (47), 'ntepidir (1[61]), sento e sente (sentire 76), oda (udire 54), troverai (trovare 58), saprei (sapere 122), apria (aprire 32), è spento (spegnere 32), ascolta (ascoltare 19).

Avverbi di modo, tempo e luogo: dolcemente (21), longe (lunge 14), oggi (17), sotterra (4), già mai (44).

Tessere più ampie sono presenti, ma in misura minore rispetto alla maggioranza dei sonetti: si è già parlato dell'attacco, *vago augelletto*, ma la ripresa più ampia e raffinata è il poco riconoscibile endecasillabo *chi sí dolce apria / meo cor a speme*, collocato fra i versi 12 e 13, e disposto in origine tra i versi 37 e 38 di RVF CCVI,

Te la tua sente; ma **chi dolce apria**
mio cuore e speme, è spento oggi sotterra,
(A LXXXIV, 12-13)

Ma s'io nol dissi, **chi sí dolce apria**
meo cor a speme ne l'età novella
(RVF CCVI, 37-38) .

4. *L'intarsio su di un bozzetto petrarchesco: la riconoscibilità di temi e strutture*

È possibile riconoscere all'interno di alcuni componimenti di Chiara Matraini la traccia di un particolare *fragmentum* petrarchesco, una corrispondenza privilegiata, biunivoca, che agisce a «livello della situazione».[62] Si potrebbe inquadrare questo fenomeno nella dinamica della riscrittura di una stessa narrazione, e, all'interno della metafora dell'intarsio, in quella della sostituzione delle tessere petrarchesche con quelle

[60] Per la mia analisi scelgo di conteggiare non solo la parola nella sua forma flessionale, ma conteggio tutte le occorrenze riconducibili allo stesso lemma. Utilizzo i dati delle *Concordanze del canzoniere di F.Petrarca*, 1971.

[61] *'ntepidir*, *hapax* nei RVF, viene utilizzato esattamente nella stessa forma di Petrarca: *giunger non spero, o 'ntepidir* l'ardore (A LXXXIV, 7) < *passava, e 'ntepidir sentia già 'l foco* (RVF CCCXV, 2).

[62] Santagata 1990, p. 50.

“nuove” matrainiane, poi ricomposte su di un bozzetto invariato, in cui l’immagine o i puntelli strutturanti rimangono gli stessi. Riproporre lo stesso sostrato necessita però almeno di un omaggio diretto e riconoscibile, che si colloca in posizione sempre marcata, per lo più in *incipit*.

Si prenda ad esempio il sonetto C L che si costruisce sul modello di RVF CCLIV: parrebbe strano che un sonetto in vita trovi posto poi nella sezione in morte in Chiara Matraini e tuttavia il modello non può essere che quello. Innanzitutto i due versi d’inizio evocano già un preciso punto dei *Fragmenta*.

Io pur ascolto e non odo novella della mia fida **scorta** che nel Cielo (C L, 1-2)	I’ pur ascolto, et non odo novella de la dolce et amata mia **nemica** (RVF CCLIV, 1-2) .

Il primo verso è esattamente lo stesso, mentre il successivo introduce l’oggetto di cui si vuole avere notizia, che assume ruoli diversi proprio perché in un caso ancora vivente, e nell’altro no. Segue l’anticipazione dell’immagine per cui Dio sarebbe entità circondata da schiere di stelle, di cui gli oggetti d’amore di entrambi i sonetti sono destinati a prendere parte.

gode il **Fattor** d’ogni lucente **stella** (C L, 4)	Forse vuol **Dio** tal di vertute amica tôrre a la terra, e 'n ciel farne una **stella** (RVF CCLIV, 7-8) .

Chiara Matraini, ricorrendo ad un interessante artificio anaforico, comincia la seconda quartina con lo stesso emistichio d’attacco del sonetto, rafforzando ancora il legame con l’archetipo;

v. 1: Io pur ascolto e non odo novella	v. 5: Io pur ascolto a sé mi chiami e ch’ella

il principio dell’anafora tuttavia prosegue anche nel resto della quartina e nella prima terzina, che, appartenendo ad unica arcata sintattica che viola lo stacco metrico, rafforzano la loro coesione nella struttura parallelistica d’inizio verso

vv. 7-9: volga a me – e dica a me
vv. 10-11: a sentir – e consolar.

Significativo è anche il v. 6 dedicato alla lode dell'amato, *tutt'accesa di puro, ardente zelo* (C L, 6), a cui è assegnata la stessa sede del l'unico verso d'elogio diretto del componimento di Petrarca, *questa piú d'altra è bella et piú pudica* (RVF CCLIV, 6).

Nella prima terzina di entrambi i componimenti, in maniera apparentemente diversa, si sostiene come la morte sia un sollievo ed una consolazione, e quindi desiderabile, per l'amante che si vede privato da Dio della presenza terrena del suo oggetto d'amore. Chiara Matraini immagina che l'amato la chiami a sé in Paradiso, mentre Petrarca afferma che, se l'amata è ormai una stella, la propria vita e la sofferenza che l'ha accompagnata sono finiti.

e dica a me pietosa: -Ormai ti chiamo
a sentir del mio eterno, alto diletto,
e consolar le tue notte dolenti.-
(C L, 9-11)

anzi un sole: et se questo è, la mia vita,
i miei corti riposi e i lunghi affanni
son giunti al fine. O dura dipartita
(RVF CCLIV, 9-11) **.**

Il finale invece, richiamato analogamente da un vocativo in apertura di sequenza, punta l'attenzione in entrambi i casi nel fattore tempo,

O felice quel <u>dì</u>, se al fin ch'io bramo
(C L, 12)

son giunti al fine. **O dura dipartita,**
perché lontan m'ài fatto da' miei danni?
La mia favola breve è già compita,
et fornito il mio <u>tempo</u> a mezzo gli <u>anni</u>.
(RVF CCLIV, 11-14) **.**

Un'altra possibile realizzazione di questo procedimento imitativo di corrispondenza uno a uno è l'utilizzo della stessa struttura formale per lo stesso tema, con parole parzialmente simili. È questo il caso del sonetto A LXXXI, che guarda a RVF CCLXVII, già di per sé punto d'arrivo e fusione delle tradizioni fortunatissime della *descriptio puellae* e del compianto per la morte dell'amata, e che vede a sua volta il suo modello particolare nelle prime due stanze della canzone *Oimè, lasso, quelle trecce bionde* di Cino da Pistoia. Si avverte la necessità di inserirsi in questo *topos* e ci si arriva incasellando i propri versi in modelli sempre più stretti, in sequenze sempre più riconoscibili.

A LXXXI

Ohimé, dov'è or quel vago *viso*

e l'angelico *riso*, [che solea
far chiara e dolce l'aura fosca e rea,
e me gustar del ben ch'è in Paradiso?][1]

Ove sono i be' *lumi*, [dove assiso
si stava Amore e' duri cuor rompea?][2]

Ove il *senno*, il *valore* alto [ch'avea,
con parlar dolce, me da me diviso?][3]

U' la *virtute*, il *portamento* altero,
l'andar celeste, i be' *costumi* santi,
[ch'eran mia scorta in questo camin cieco?][4]

Poscia che 'l mio Destin crudele e fero
la dolce vista m'ha tolta dinanti,
lume de gli occhi miei non è più meco.

RVF CCLXVII

Oimè il bel *viso*, oimè il soave *sguardo*,

oimè il leggiadro *portamento* altero;

oimè il *parlar* [ch'ogni aspro ingegno et fero
facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo!][1]

et oimè il dolce *riso*, [onde uscío 'l dardo
di che morte][2], altro bene omai non spero:

alma real, dignissima d'impero,
se non fossi fra noi scesa sì tardo!

Per voi conven ch'io arda, e 'n voi respire,
ch'i' pur fui vostro; **et se di voi son privo**,
via men d'ogni sventura altra mi dole.
Di speranza m'empieste et di desire,
quand'io partì' dal sommo piacer vivo;
ma 'l vento ne portava le parole.

Chiara Matraini elenca le bellezze dell'amato di cui la morte l'ha privata: il *viso*, il *riso*, i *lumi*, il *senno*, il *valore*, il *parlar*, la *virtute*, il *portamento*, l'*andar*, i *costumi*. Si tratta di un ampliamento delle sei di Petrarca, il *viso*, lo *sguardo*, il *portamento*, l'*andar*, il *riso*, l'*alma* (a cui riconduco gli aspetti moralmente connotati di A LXXXI), secondo un procedimento di moltiplicazione spesso associato a questi processi imitativi. Prolungare un modulo oltre il numero di versi che vi sono dedicati nel modello permette una maggiore riconoscibilità e la possibilità di dar sfoggio della propria capacità di rielaborazione. Le figure retoriche di anafora e parallelismo vengono riprese in *variatio*: la struttura impostata sull'interiezione *Oimè* dei *Fragmenta* lascia spazio agli avverbi interrogativi *dov', ove, u'*, che mantengono l'impianto petrarchesco, mutandone però la sintassi e il tono, che acquisisce nelle interrogative maggiore drammaticità. Aumenta anche il numero delle relative che vanno a specificare gli elementi dell'elenco, contribuendo a violare il limite petrarchesco delle quartine, stabilito come luogo dell'enumerazione, e che invece in A LXXXI occupa interamente anche la prima terzina, confinando la riflessione all'ultima partizione del sonetto, grazie a cui si assume coscienza del fatto che l'amato non è più.

5. *La tecnica ad intarsio oltre il singolo testo: le* cantilenae oculorum *di Chiara Matraini*

La tecnica ad intarsio prevede la creazione di componimenti che si inseriscano all'interno di un disegno spesso più ampio, che vada oltre il testo e richiami quelli che nel canzoniere si trovano vicini. Come già dimostrato nel primo capitolo, ci troviamo di fronte a testi spesso fortemente interconnessi, secondo una tecnica ben collaudata dallo stesso Petrarca. In un caso particolare, e unico per la sua complessità nell'opera di Chiara Matraini, l'autrice non attinge soltanto a tessere di più componimenti scelte per la loro maggiore aderenza e adattabilità al testo d'arrivo, e neppure si inserisce semplicemente all'interno di una trama già stabilita o di un'immagine d'autore, ma guarda esclusivamente a tre canzoni di Petrarca, legate le une alle altre in maniera indissolubile, come le *cantilenae oculorum* (RVF LXXI-LXXIII), e ne ripropone insieme i contenuti e la forma.

Le canzoni a A IX e A X infatti si propongono di lodare l'amato e descriverne gli effetti nel soggetto amante, evidenziando la potenza espressa in particolare dalla luce e dal fuoco che raggiungono il cuore di lei irradiandosi dagli occhi di lui. Le due canzoni matrainiane presentano poi interi versi e parole del trittico degli occhi e ne ripropongono esattamente lo schema metrico. La differenza più vistosa sta nella contrazione del numero dei componimenti, da 3 nei *Fragmenta* a 2 nel canzoniere matrainiano, ma si tratta di un elemento perfettamente giustificabile nell'ottica di riduzione, visibile nel passaggio dai 366 componimenti di Petrarca ai 99, nel caso del Canzoniere A, di Chiara Matraini. È innegabile però che questa selezione in qualche modo preveda un taglio, che pare coinvolgere la canzone RVF LXXII, tanto che A IX si compone di 7 stanze come RVF LXXI e A X allo stesso modo presenta 6 stanze come RVF LXXIII, oltre al fatto che le canzoni matrainiane presentano la stessa parola iniziale e ripropongono sostanzialmente lo stesso congedo di quelle sulle quali sono esemplate. D'altra parte, soprattutto sul finire di A IX ed entro la prima metà di A X, si ritrovano intere strofe chiaramente modellate sull'apparentemente meno considerata RVF LXXII.

Ritengo impossibile che quest'operazione di modellamento sul trittico petrarchesco possa essere avvenuta soltanto richiamando alla mente i versi dei

componimenti, perché la fedeltà all'ordine con il quale le citazioni compaiono è troppo precisa e diffusa nel testo e, data la complessità dell'esercizio, presuppone un lavoro di studio e riscrittura effettuato tenendo aperta una copia del Canzoniere. Sorprende la collocazione spesso di medesimi sintagmi esattamente al verso corrispondente nella numerazione, come anche gli avvii di stanza esattamente riproposti, senza mai violarne l'ordine. In questo esercizio virtuosistico, che non ha nulla da invidiare al risultato mirabile del centone *Occhi miei, oscurato è il vostro sole*, però si assiste ad un infittirsi, quasi ad un esasperarsi, delle dittologie, per lo più di aggettivi, che superano quota 40.

La strofa incipitaria di A IX ripropone esattamente lo stesso attacco metapoetico della prima stanza del trittico, spiegando come un tale desiderio debba trovar sfogo proprio nel canto, motivo per cui inizierà la lunga sequenza che segue. Come anticipavo prima, la parola d'inizio *perché* è la stessa, come del resto la subordinata che annuncia, e il richiamo di *doglia* che si colloca in entrambi i casi al v. 6, a conclusione del periodo.

Perché quel dolce nodo,
ch'Amor e la bell'anima gentile
al cor mi strinse, a ragionar m'invoglia,
benché con umil stile,
pur dirò quello ond'io m'accendo e godo
ne la mia interna e desperata **doglia**
(A IX, 1-6)

Perché la vita è breve,
et l'ingegno paventa a l'alta impresa,
né di lui né di lei molto mi fido;
ma spero che sia intesa
là dov'io bramo, et là dove esser deve,
la **doglia** mia la qual tacendo i' grido
(RVF LXXI, 1-6) **.**

Allo stesso modo, i versi 8 e 13-14, con lievi variazioni, sono perfettamente sovrapponibili fra la strofa di A IX e la corrispondente nei RVF.

a voi rivolgo i miei pensieri e l'opre,
(A IX , 8)
con questi alzata, cose a dire or vegno
ch'uom mai non vide, di tal grazia indegno
(A IX, 13)

a voi rivolgo il mio debile stile
(RVF LXXI, 8)
Con queste alzato vengo a dir or cose
ch'ò portate nel cor gran tempo ascose
(RVF LXXI, 14-15) **.**

Nella seconda stanza notiamo subito l'*incipit* identico *Non perch'io non* e l'utilizzo del v. 18 di RVF LXXI, dilatato per ragioni metriche all'interno dei versi 18 e 19 di A IX,

ma contrastar non vale
al gran desio, che fa ch'ognor m'accenda
(A IX, 18-19)

ma contrastar non posso **al gran desio**
(RVF LXXI, 18) .

Significativa mi pare anche la somiglianza fra la costruzione del verbo sapere in A IX, 23 e RVF LXXI, 23,

so ben che voi vedete il grande affetto
(A IX, 23)

Altri **che voi so ben** che non m'intende
(RVF LXXI, 23) **,**

e anche la prima citazione della canzone LXXII, ai vv. 5-6, all'interno del dittico matrainiano, su cui si modella il v. 25,

dentro ne l'alma, che di fuor **traluce**
(A IX , 25)

dentro là dove sol con Amor seggio,
quasi visibilmente il cor **traluce**
(RVF LXXII, 5-6) **,**

e che si protrae nelle parole sede di rima *lume* e *costume* nella fronte della stanza successiva, direttamente prelevate, mantenendone la posizione nello schema, da RVF LXXI (v. 2 e v. 4), e collocate ai versi 31 e 33 di A IX. Lo stesso procedimento si utilizza anche per ricavare i rimanti *scampo* e *avvampo* dei versi 32 e 35, che sono la riproposizione al singolare proprio di quelli dei versi 32 e 35 di RVF LXXI. Chiara Matraini gioca poi di sinonimie variando *foco* del v. 32, RVF LXXI, proprio con il sopracitato *lume*,

vista mortale a sì possente lume
trovar, unqua fuggendo, alcuno **scampo**?
(A IX, 31-32)

sí frale obgetto a sì possente foco,
non è proprio valor che me ne **scampi**
(RVF LXXI, 32-33) **.**

Che questa terza stanza guardi direttamente alla corrispondente della prima canzone degli occhi si vede poi anche dai vocativi dei vv. 36-37 che si ispirano, minimizzandola, alla sequenza dei vv. 37-38 di RVF LXXI:

O del mio volo spazïoso campo,
o sola, alta cagion de' miei martiri
(A IX, 36-37)

O poggi, **o** valli, **o** fiumi, **o** selve, **o** campi,
o testimon' de la mia grave vita
(RVF LXXI, 37-38) **;**

come dal v. 38 che si prolunga nella prima parola del successivo e che, variando sul tema dei verbi di senso (*vedeste* e *udiste*), modula di fatto la stessa espressione,

quante volte vedeste entro il mio volto
Morte? Ch'avria disciolto
(A IX, 38-39)

quante volte m'udiste chiamar morte!
(RVF LXXI, 39) **.**

La quarta strofa vede l'unica violazione d'ordine nella riproposizione delle tessere di RVF LXXI, che sono comunque perfettamente rintracciabili trovandosi anch'esse all'interno della fronte,

Non per questo **mi doglio**
di voi, **sopra il mortal** luci divine,
poi ch'io fu' indutta a sospirar tant'alto,
né perché stanca al fine
mi trovi lunge assai da quel ch'io voglio
(A IX, 45-49)

Dolor, perché mi meni
fuor di camin a dir quel ch'i' non voglio?
Sostien' ch'io vada ove 'l piacer mi spigne.
Già di voi **non mi doglio**,
occhi **sopra 'l mortal** corso sereni
(RVF LXXI, 46-50) **.**

Subito al verso successivo, la stanza esaurisce la sua capacità di modellarsi sul suo archetipo con l'attacco del secondo periodo, *Vedete ben*, esattamente speculare a quello del v. 52 di RVF LXXI, ma utilizza un'immagine precisa e incisiva della stanza 3, RVF LXXII, con l'espressione *rivolta d'occhi*, (A IX, 51 – RVF LXXII, 35).

Il culmine della gioia per quel che Amore le ha riservato, corrisponde all'entusiasmo dimostrato anche da Petrarca proprio nella stanza 5, fonte principale per la quinta di Chiara Matraini. I primi 7 versi riutilizzano, ricontestualizzandoli, frammenti anche cospicui dei corrispondenti petrarcheschi,

Se voi poteste alquanto
veder l'alta, incredibile bellezza,
di ch'io ragiono, come chi la mira,
tant'estrema **allegrezza**
non potria il cor soffrir, beato e santo
foco gentil, dov'ogni grazia spira.
Felice l'alma che per voi sospira,
ond'**io ringrazio** Amore e 'l dì ch'io nacqui
(A IX, 60-67)

S'a voi fosse sí nota
la divina incredibile bellezza
di ch'io ragiono, come a chi la mira,
misurata **allegrezza**
non avria 'l cor: però forse è remota
dal vigor natural che v'apre et gira.
Felice l'alma che per voi sospira,
lumi del ciel, per li quali **io ringratio**
(RVF LXXI, 61-68) **.**

È presente poi una rielaborazione interessante anche nel proseguo, che vede la poetessa terminare i propri versi come quelli della seconda stanza della canzone RVF LXXII,

ond'**io ringrazio** Amore **e 'l dì ch'io nacqui,**
poiché mi riservâro a tanto bene
ed **alzaron** mia spene,
senza cui morta, innanzi, a terra **giacqui**
(A IX, 67-70)

Poi mi rivolgo a la mia usata guerra,
ringratiando Natura **e 'l dì ch'io nacqui,**
che reservato m'ànno a tanto bene,
et lei ch'a tanta spene
alzò il mio cor: ché 'nsin allor io **giacqui**
(RVF LXXII, 22-26) **.**

La sesta stanza torna ad essere più indipendente, concentrando l'omaggio nel distico iniziale,

Dico ch'ogni pensiero
di voi sì dolce **in mezzo a l'alma sento**
(A IX, 75-76)

Dico ch'ad ora ad ora,
vostra mercede, i' **sento in mezzo l'alma**
(RVF LXXI, 76-77) **,**

accennando con il verbo *agguagliar*, v. 81, un richiamo ad *aguagliarse*, v. 84, RVF LXXI, e richiamando con *ritorno*, in chiusura di stanza, il *ritorni* del v. 90, RVF LXXI. Nel cuore della strofa si ritrova inoltre una coppia di rimanti della stanza quinta di RVF LXXI *sente : immantinente*.

La settima e ultima stanza si distanzia considerevolmente dall'archetipo di RVF LXXI, e proprio perché il contenuto è così diverso da quello petrarchesco, la forma deve, con la sua mancata somiglianza, allontanare da sé il modello. Detto ciò alcuni versi rimandano comunque al trittico degli occhi, in particolare a RVF LXXIII, dove l'angoscia e gli aspetti negativi dell'amore emergono, senza possibilità di recupero. E così il v. 93 si modella su *et la ragion è morta* (v. 25, RVF LXXIII), e il concetto dei versi 102 e 103 su RVF LXXIII, 14,

chi udisse quel ch'io sento e quel ch'ascolto,
si struggeria, lasciando il mortal velo
(A IX, 102-103)

anzi mi struggo al suon de le parole
(RVF LXXIII, 14) **.**

Il congedo si modella sul tema di quello della prima canzone degli occhi, giustificando il fatto che continuerà a scrivere grazie al fuoco d'amore che le impedisce di acquetarsi e annunciando l'avanzare di questo momento compositivo nei versi della *compagna* che segue.

Canzon, io sento a l'amoroso ardore
crescere nov'esca a ragionar con seco,
ond'un'altra compagna avrai teco.
(A IX, 105-107)

Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infiammi
a dir di quel ch'a me stesso m'invola:
però sia certa de non esser sola.
(RVF LXXI, 106-107) .

Chiara Matraini come abbiamo visto plasma la sua prima canzone di A sul calco di RVF LXXI, sceglie la stessa progressione nelle strofe, puntella i suoi versi sui punti chiave della prima canzone degli occhi e ne annuncia una continuazione senza però prevedere due componimenti, ma uno solo; il suo esercizio virtuosistico si complica nel condensare e mantenere gli standard qualitativi e la tecnica di ripresa avviata in A IX. Nonostante si ripropongano i moduli petrarcheschi di ben due canzoni, non si viola mai l'ordine d'apparizione scelto da Petrarca e le corrispondenze seguono le prime tre stanze di RVF LXXII e le prime cinque e il congedo di RVF LXXIII.

Corrispondenze di A X con RVF LXXII e LXXIII		
A X St.1		RVF LXXIII St.1
	RVF LXXII St.1	
A X St.2	RVF LXXII St.2	
A X St.3	RVF LXXII St.3	
A X St.4		RVF LXXIII St.2
A X St.5		RVF LXXIII St.3
A X St.6		RVF LXXIII St.4
		RVF LXXIII St.5
A X Congedo		RVF LXXIII Congedo

La prima stanza di A X propone gli attacchi dei versi 1 e 4 identici a quelli del modello base, cioè a RVF LXXIII, e nel primo verso è nobilitata anche dall'*auctoritas* un altro verso incipitario di canzone petrarchesca, quello di RVF CCCXXV,

Poiché tacer non posso
e 'l chiuso foco omai non pò celarsi,
convien ch'io torni a l'amorose note.
Amor, là 've m'apparve
(A X, 1-4)

Tacer non posso, et temo non adopre
(RVF CCCXXV, 1)

Poi che per mio destino
a dir mi sforza quell'accesa voglia
che m'à sforzato a sospirar mai sempre,
Amor, ch'a ciò m'invoglia
(RVF LXXIII, 1-4,) ;

come anticipavo all'inizio del paragrafo, questa canzone vede lo stesso numero di stanze e identici *incipit* ed *explicit* di RVF LXXIII, e questo perché formalmente abbia un corrispettivo ben identificabile; infatti è solo al suo interno che si nota che le prime tre stanze guardano a RVF LXXII e le seconde tre a RVF LXXIII. Si vengono a riutilizzare quindi, in questa prima stanza, anche tessere della prima stanza di RVF LXXII,

che **dal vulgo lontana**
giunger mi fanno al Sol che m'ard' e ancide,
e mi mantiene in vita altera e strana,
e quel che dir no potria **lingua umana**
(A X, 12-15)

questa sola **dal vulgo m'allontana**:
né già mai **lingua humana**
(RVF LXXII, 9-10) **.**

La seconda stanza concentra i suoi richiami in apertura, con la riscrittura dei primi quattro versi della seconda di RVF LXXII, mantenendone sia la sintassi, che il lessico, che la collocazione dei segmenti all'interno del verso:

Io penso: -Se nel Cielo,
dov'il Motor de l'alte stelle ardenti
mostra l'opre sue altere e gloriose
(A X, 16-18)

Io penso: se là suso,
onde 'l motor eterno de le stelle
degnò mostrar del suo lavoro in terra,
son l'altr'**opre** sì belle
(RVF LXXII, 16-19) **.**

La terza stanza si sbilancia in una lode iperbolica dell'amato, ineguagliabile nel suo splendore virtuoso e nei suoi effetti benefici, che richiama probabilmente il culmine positivo del trittico, che si colloca precisamente nel mezzo, cioè la stanza 3 di RVF LXXII. Qui Chiara Matraini sceglie di non usare le stesse parole del Petrarca, ma di farsi ispirare da esse e cogliere le caratteristiche del proprio oggetto d'amore. Le posizioni maggiormente esposte non sono sfruttate, ma si coglie l'utilizzo del verbo *cangiare*, in una posizione simile (anticipando al terzo verso, ciò che nel modello si rintraccia nel quarto) e che vede sempre come soggetto l'io lirico, e la rielaborazione al verso 37 di RVF LXXII, 37,

gioir, che dal **bel foco** <u>onesto e santo</u>;
(A X, 37)

Vaghe faville, <u>angeliche, beatrici</u>
(RVF LXXII, 37) **.**

Qui l'intento è precisamente quello di usare parole proprie su di un calco di Petrarca: un aggettivo attinente alla sfera della bellezza, un sostantivo indicante la fiamma, due aggettivi giustapposti attinenti all'ambito della virtù e della sacralità. I richiami a questa terza stanza continuano con l'immagine della luce potente del sole che impedisce la vista di qualcosa, siano esse le tenebre o altre luci più fioche,

a questo, **com'al sol sparisce ogn'ombra**
(A X, 38)

come sparisce et fugge
ogni altro lume dove 'l vostro splende
(RVF LXXII, 40-41) **.**

La canzone matrainiana continua tornando a citazioni più dirette e rintracciabili, soprattutto perché la quarta stanza si rifà alla seconda dell'ultima canzone del trittico petrarchesco, e quindi, violando l'orizzonte d'attesa, deve segnalare la sua stanza-modello. I primi tre versi sciolgono *Nel cominciar* in *Quando premier entrai* e sono retti da un verbo principale che da *credia* diviene *sentia*, esattamente allo stesso modo tempo e persona, nonché entrambe parole sedi di rima; si aggiunga poi che il *credia* trova la sua corrispondenza semantica nel verbo principale che subito segue, *credetti*, e *sentia* trova una sua riproposizione sempre in rima anche al v. 21, di RVF LXXIII.

Quando premier' entrai
a ragionar di quel ch'in me sentia
(A X, 46-47)

Nel cominciar credia
trovar parlando al mio ardente desire
(RVF LXXIII, 16-17) **.**

Al v. 52 si ripropone il v. 21 di RVF LXXIII, cui va ad aggiungersi il suo soggetto, che nella canzone di Petrarca è invece al v. 19:

or m'abandona ogni speranza e fuore
(A X, 52)

Questa **speranza** ardire
mi porse a ragionar quel ch'i' sentia:
or m'abbandona al tempo, et si dilegua
(RVF LXXIII, 20-22) **.**

Il v. 21 di RVF LXXIII è coinvolto nei versi matrainiani anche nel suo secondo emistichio, che viene riproposto esattamente al v. 54, e lo stesso accade per il v. 22, RVF LXXIII, che occupa il settenario 55 e il primo emistichio del 56,

lo mio desir e **'l Tempo si dilegua**.
Ma pur convien ch'io segua
l'alta mia impresa e 'l foco ove risplende
(A X, 54-56)

or m'abbandona **al tempo, et si dilegua**.
Ma pur conven che **l'alta impresa** segua
(RVF LXXIII, 22-23) **.**

La sirma conclude la sua portata emulativa con l'attacco del v. 59, *Amore*, identico a quello del verso 28, RVF LXXIII.

La quinta stanza presenta la stessa parola d'inizio, *dico*, due rimanti, *onorate* e *etate*, e sostanzialmente uno stesso verso, che dall'essere il 37 di RVF LXXIII diviene il 68 di A X:

però che Dio, Natura, ed Amor volse
mostrar de le sue grazie un vero essempio
(A X, 68-69)

poi che Dio et Natura et Amor volse
locar compitamente ogni virtute
(RVF LXXIII, 37-38) **.**

In modo molto più diffuso l'ultima stanza di A X mostra una riconfigurazione della quarta e della quinta stanza di RVF LXXIII e un'insistenza sugli occhi dell'amato, finora non particolarmente messi in evidenza. Procedendo con ordine la fronte della stanza ripropone la similitudine dello *stanco nocchier* che ha negli occhi amati il suo *polo*, nonché l'unica possibilità di *conforto*, riconfigurando le stesse frasi e sintagmi a proprio piacimento e scegliendo per gli *occhi lucenti* la dicitura più vaga e metaforicamente pregnante di *lucenti lumi*,

Come nocchier già stanco
da la tempesta e da' contrari venti,
ch'a' due lumi ch'ha sempre il nostro polo
si gira, a' suoi lucenti
lumi mi volgo e 'l travagliato e manco
vigor rinforzo al **suo conforto solo**
(A X, 76-81)

Come a forza di vènti
stanco nocchier di notte alza la testa
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**
(RVF LXXIII, 46-51) **.**

La sirma invece rielabora alcuni versi della stanza 5 di RVF LXXIII e di nuovo sceglie *lumi alti e soavi* a *occhi soavi*, riproponendo l'ennesima tanto amata dittologia aggettivale in chiusa di verso,

né potrei imaginar, non che dir mai,
gli effetti de' be' lumi alti e soavi,
qualor par che m'aggravi
penoso giogo; ond' **ho per meno assai**
tutti gli altri diletti
(A X, 83-88)

I' non poria già mai
imaginar, nonché narrar, **gli effecti**,
che nel mio cor gli occhi soavi fanno:
tutti gli altri diletti
di questa vita **ò per minori assai**
(RVF LXXIII, 61-65) **.**

Il congedo, forse ancora più del congedo della canzone precedente, sceglie di essere fedele al suo omologo in RVF LXXIII, per lessico e contenuti,

Canzon, io temo di stancare altrui
col **lungo** dire, ond'ognor più m'accendo,
però mi taccio e 'l troppo ardir riprendo.
(A X, 91-93)

Canzone, i' sento già stancar la penna
del **lungo** et dolce ragionar co ·llei,
ma non di parlar meco i pensier' mei.
(RVF LXXIII, 91-93) **.**

Capitolo 3
La sintassi matrainiana fra metrica e retorica

Nel petrarchismo la sintassi assume un ruolo chiave: le sue combinazioni e il suo incontro con la metrica sono infatti veicolo fondamentale della tensione caratteristica di Petrarca. Per questo l'analisi della sintassi delle rime di Chiara Matraini risulta centrale per indagare come si conformi il suo pensiero poetico al modello, quanto sia frutto dell'imitazione dello stesso e quanto rientri nelle sue personali peculiarità.

Ho deciso di prendere in esame il Canzoniere A e di dedicare la gran parte del capitolo al periodare dei sonetti. Questa scelta è dovuta sicuramente alla preferenza accordata a questa forma dalla poetessa, ma soprattutto alla grande quantità in numero assoluto di questi componimenti, che mi permette di verificare l'incidenza di un certo fenomeno sul totale dei sonetti e di compararne i dati con quelli dei RVF; questi valori infatti risultano attendibili solo se si dispone di un numero abbastanza ampio per la riduzione percentuale.[63]

Innanzitutto mi concentro sui modi di legare i versi: tramite l'inarcatura, legame più stretto e più raro di connessione sintattica tra i versi e tra le parti del sonetto (2.1); grazie ai processi accumulativi, dal procedere per dualità alla successione di frasi coordinate (2.2); con la subordinazione, nella sua complessità, nella sua posizione rispetto alla principale e nella sua qualità (2.3). Proseguo poi sul piano del confronto col metro: se di norma la scansione sintattica rispetta quella metrica, secondo la struttura naturale del sonetto, studio quanto questa tendenza venga assecondata e se, come e con quali obiettivi venga superata (2.4). A questo punto classifico i sonetti secondo la loro scansione metrico-sintattica, individuando come stacco effettivo solo il punto in cui si interrompe contemporaneamente sia la partizione metrica che il periodo (2.5). Con questi paragrafi intendo fornire un quadro della prassi sintattica matrainiana, mostrandone le possibilità combinatorie e le preferenze accordate a determinati moduli, allo scopo sì di comprovare l'inserimento della Matraini nel solco del petrarchismo, ma

[63] Lo stesso principio è stato alla base della scelta di unire i dati sui sonetti dei principali stilnovisti in Soldani 2003, p. 385.

anche di vedere se e dove accentui o attenui le tendenze del modello, alla ricerca della propria interpretazione dello stile petrarchesco.

Per questo capitolo ho seguito l'articolazione del saggio *Sintassi e partizioni metriche del sonetto* di Arnaldo Soldani sui *Fragmenta*, dove vengono individuati i tipi di legami fra partizioni metriche (per coordinazione, subordinazione ed *enjambement*), quantificati e, in base a alla loro presenza, vengono suddivisi i sonetti secondo un criterio di coincidenza fra metro e sintassi. Da qui ho attinto la grande maggioranza dei dati riguardanti i RVF; miei sono invece i numeri assoluti e le percentuali sui componimenti di Chiara Matriani, ricavati applicando i criteri di scansione sintattica di Soldani. Con le sue parole:

> In accordo con Renzi 1988 (e ora con Tonelli 1999, 22-23), postulo che i due segmenti testuali situati a cavallo di due unità metriche adiacenti siano sintatticamente connessi solo se appartengono al medesimo periodo o – a maggior ragione – alla medesima frase semplice. Fondo dunque la schedatura su queste quattro tipologie di rapporto sintattico tra le parti del sonetto: assenza di legame sintattico forte, legame per coordinazione (cfr. 2.1.1), legame per subordinazione (2.1.2), legame per inarcatura (2.1.3). È quasi superfluo aggiungere che il primo tipo si definisce per via residuale: semplicemente, vi si assegnano tutti i casi che non soddisfano uno degli altri criteri. Per i quali invece occorre fissare alcune restrizioni più sottili. [64]

L'aderenza a questi parametri permette, nei limiti inevitabili della soggettività della loro applicazione, di avere dati attendibili e raffrontabili.

Se l'impostazione generale del capitolo, e nello specifico la parte dedicata alle tipologie dei sonetti, è tratta da Soldani 2003, ogni paragrafo deve degli spunti decisivi ad alcune pagine. Per l'approfondimento sull'*enjambement* ho guardato al quarto capitolo di *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento* di Andrea Afribo; per il concetto di pluralità, che affronto come secondo punto, all'appendice del volume *Saggi di metodi e limiti stilistici di* Dámaso Alonso; per alcuni dati sulle subordinate, utilizzati principalmente nel terzo paragrafo, a *Varietà sintattica e costituenti retoriche nei sonetti dei Rerum Volgarium Fragmenta* di Natascia Tonelli; per le caratteristiche dei sonetti monoperiodali a *Sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI* di Lorenzo Renzi.

[64] Soldani 2003, p. 390.

1. *La sintassi del sonetto*

1.1. *Enjambement*

L'*enjambement*, inteso come il dispiegarsi di una frase semplice all'interno di due o più versi, ha enormi conseguenze sullo svilupparsi della sintassi in rapporto al metro. Esattamente secondo il criterio che adotta Soldani, utilizzo

> la categoria in modo piuttosto ampio, comprendendovi sia i casi di *enjambement* forte sia quelli che Menichetti 1993, 479-80, definisce «inarcatura sintattica», purché appunto ne venga interrotta la continuità intrafrastica.[65]

L'inarcatura è una delle manifestazioni più forti e diffuse dell'asincronia tra metro e sintassi ed è strettamente legata alla lunghezza del periodo e alla scelta dell'*ordo difficilis*, caratteristiche di alcuni celebri passi dei *Fragmenta* e come tali molto riprese, fra apprezzamento e polemiche, in tutto il Cinquecento.[66] La prassi sintattica di Chiara Matraini non fa eccezione e si colloca in questo quadro senza assumere posizioni né di estremo sperimentalismo e ricerca della *gravitas*, né di esasperato attaccamento alla piacevolezza.

L'*enjambement* si trova con grande frequenza soprattutto fra i versi di una stessa quartina o terzina e si applica a periodi più o meno complessi e turbati da anastrofi, iperbati e interposizioni, coinvolgendo elementi molto diversi secondo un normale regime di *variatio*.

La casistica vede fra i più frequenti gli stacchi fra verbo e altri elementi del nucleo della frase, principalmente soggetto e complemento oggetto, come nel sonetto A LIV,

> Poiché l'alto mio Sol di nebbie <u>ingombra</u>
> <u>la dolce vista</u>, e' <u>suoi be' raggi ardenti</u>
> per fosco error nel freddo gelo <u>ha spenti,</u>
> pers'ho l'orme celesti in terra a l'ombra.
> (A LIV, 1-4) .

[65] Soldani 2003, p. 406.
[66] Cfr. Afribo 2001. In particolare qui faccio riferimento al primo paragrafo del capitolo 4, pp. 167-72.

Qui vengono allontanati i complementi oggetti dai rispettivi verbi. Nel primo caso viene rispettato l'*ordo naturalis*, mentre al verso successivo la costruzione viene variata e il predicato si colloca alla fine del terzo verso con l'oggetto che lo precede nel secondo emistichio del v. 2. Questi due *enjambements* permettono quindi non solo una costruzione a chiasmo (V – O : O – V) delle due coordinate, ma anche di assegnare la stessa posizione in punta di verso ai predicati e di dedicare l'intero v. 2 ai complementi oggetto così avvicinati a formare un classico verso bipartito.

Fra le innumerevoli inarcature di questa categoria propongo l'esempio del sonetto A IV, che ai vv. 5-6 vede dislocati fra due versi il soggetto e il verbo.

> Cedino i gran pensier, né 'l mio disegno
> schivi il valor che nel bel seno avete;
> (A IV, 5-6) **.**

Come visto sopra, l'*enjambement* si inserisce attivamente in un procedimento di parallelismo (fra V e V), di accostamento di elementi simili (S e S) e di chiasmo (V - S : S - V): i soggetti infatti risultano vicini (*i gran pensier* e *'l mio disegno*), mentre i predicati sono collocati nel distico entrambi in attacco di verso (*cedino* e *schivi*) e le due proposizioni si dispongono invertendo l'ordine dei rispettivi sintagmi.

Mi limito ora ad un solo altro esempio funzionale a mostrare la frequenza e gli effetti diversi che ne risultano:

> **Quel lume di virtù** ch'oggi m'ha tolto
> il Cielo, **e 'l ragionar cortese e santo**
> ond'appagar soleva il grave pianto,
> lunge ora **stassi** in bei pensieri **accolto**
> **(**A XLI, 1-4) **.**

Si assiste ad una sovrapposizione di inarcature al fine di creare una quartina quanto più possibile coesa. La principale è infatti dislocata nei suoi elementi essenziali all'interno di tre versi (1, 2 e 4), nei quali i soggetti vengono allontanati fra loro e dal predicato tramite le rispettive subordinate relative. A questo punto persino la prima delle due relative colloca soggetto e verbo in due versi distinti. Agli *enjambements*, fautori dell'aspettativa del completamento della frase, che riesce ad avvenire solo con

l'ultima parola della quartina, si va ad aggiungere, per l'interposizione di un complemento, un ulteriore stacco, fortemente teso, fra ausiliare e participio.

A costituirsi come una delle inarcature più forti c'è la collocazione fra due versi di uno stesso sintagma; penso ad esempio all'allontanamento dell'aggettivo dal sostantivo cui è attribuito, come in

> Crudel Fortuna, empia mia stella ardita,
> **or** hai fatto l'estremo di tua forte
> possanza, **or** mentre i più be' fiori apriva.
> (A LIV, 12-14) **.**

In questi versi il sintagma *di tua forte possanza* si appoggia al sostantivo del v. 14 suscitando l'attesa e predisponendo la lettura all'elusione del taglio metrico. Ne conseguono a cascata almeno due effetti retorici interessanti: il rallentamento del ritmo dei versi (v. 13: 1 3 6 10; v. 14: 2 3 4 8 10), funzionale ad un aumento della drammaticità che si percepisce attraverso l'accentazione di molte sillabe consecutive, e la ripetizione di chiaro gusto anaforico di *or*, che, pur non configurandosi come anafora perfetta, viene riconosciuta come tale per il fatto che il secondo *or*, posto comunque in fase iniziale di verso, grazie al legame fortissimo di *possanza* con il verso precedente viene percepito come parola d'attacco. Ne risulta un distico legato nell'*enjambement*, certo, ma scisso in tre momenti da due pause: la prima fra *forte* e *possanza*, dovuta alla metrica, la seconda fra *possanza* e *or*, per la sintassi e la retorica.

Enjambements che permettono legami così forti fra i versi si hanno anche in presenza dell'anticipazione dell'avverbio e del ritardo prolungato del verbo che ne è modificato, come si vede al sonetto A IV,

> riguardate il mio bel foco, che **sempre**
> di più chiaro splendore alto **s'adorna**
> (A IV, 12-13) **.**

Qui l'avverbio e il rispettivo predicato occupano le ultime posizioni dei versi 12 e 13, creando così una disposizione del verso che permette il riconoscimento di *alto* come riferito a *foco* nonostante la distanza. *Alto* e *foco* infatti risultano entrambi sede del settimo accento dell'endecasillabo cui appartengono e quindi, il ritmo del verso favorisce il parallelismo fra questi due elementi lontani.

A volte l'inarcatura serve più semplicemente a mantenere il verso bilanciato. Sperimentare e forzare la sintassi non è sempre l'obiettivo di Chiara Matraini: esattamente come nei RVF, si ricercano effetti di tensione, ma sempre cercando nuove simmetrie. È questo il caso del sonetto A LXV,

> Alma donna real, pompa e ricchezza
> di tutto il mondo, in cui l'alma Natura
> (A LXV, 1-2) **,**

dove il complemento di specificazione viene ritardato al v. 2 permettendo la naturale tripartizione del v. 1.

Si è già visto sopra come l'*enjambement* favorisca altri artifici retorici: questo a maggior ragione è visibile quando si è in presenza di una successione di inarcature. È questo il caso delle terzine del sonetto A XXVI:

> Lassa, non so; **so ben che** in pianti e doglie
> **trarrò** questi anni pur mentre da voi
> mi terrà lunge il mio destino avaro.
> Destino avaro, a che sì ingorde voglie
> dentro m'accendi, ohimè, per farmi poi
> di sì lungo digiun cibo sì amaro?
> (A XXVI, 9-14) **.**

Le inarcature si articolano fra i versi 9 e 10, 10 e 11 e poi ancora fra i versi 12 e 13 e i versi 13 e 14; le partizioni metriche risultano così intimamente connesse al loro interno e tuttavia divise fra loro. Si sente la necessità di riproporre, all'inizio della seconda terzina, esattamente lo stesso sintagma con cui la precedente si andava a concludere, con la volontà di creare uno stacco netto: infatti scegliere la ripetizione significa percepire come distanti concettualmente le due proposizioni, che altrimenti avrebbero potuto risolversi in un legame subordinativo. Inoltre, quando in un sonetto andar oltre il confine del verso e connettere sintatticamente diviene la consuetudine, qualora questa venga a mancare, l'interruzione risulta ancora più marcata.

D'altra parte è possibile che l'*enjambement* non agisca solo fra i versi di una stessa partizione metrica, ma vada anche oltre questa e quindi scompagini il flusso metrico in modo eversivo, infatti

non asseconda minimamente la scansione interna del sonetto, neppure nella forma 'debole' realizzata – di norma – dagli altri due tipi fondamentali (coordinazione e subordinazione).[67]

In Petrarca l'utilizzo dell'*enjambement* interstrofico è limitato a casi eccezionali, luoghi di sperimentazione, a cui non è concesso di fare sistema. Chiara Matraini ammette questa possibilità ma la limita ulteriormente; solo 4 infatti sono i casi presenti nel Canzoniere A. Li propongo tutti nel seguito del paragrafo: si noterà come siano in media tra i meno forti, certo, vi si sente l'aspettativa di un completamento, ma senza urgenza, a causa o dell'interposizione di altre proposizioni o perché si tratta dell'ennesimo elemento di una serie in accumulo. Quest'artificio si utilizza e non viene percepito come scorretto, ma non è amato, lo si allenta nella sua pregnanza, quasi che sia un accidente dovuto alla necessità del comporre, senza che vi traspaia l'intenzione di crearlo.

La prima inarcatura interstrofica è collocata fra le due terzine del sonetto A V,

> Fur le reti amorose il dolce canto
> di celeste armonia sempre mai pieno
> e 'l parlar saggio, e la virtù divina,
> l'angelica beltà, ch'in sì bel manto
> d'altr'anima nel mondo uom vide a pena:
> così si segue quanto il Ciel destina.
> (A V, 9-14) ,

dove la prima unità metrica prolunga l'accumulo di sintagmi nominali fino al primo emistichio della seconda, la quale accoglie anche la relativa riferita proprio a quest'ultimo elemento dell'elenco. L'arcata sintattica si chiude così al v. 13, lasciando il verso conclusivo isolato ad enfatizzare la sua funzione di massima sapienziale. Si è di fronte a due terzine sulle quali insistono due periodi: manca però la corrispondenza fra lo stacco metrico e quello sintattico.

Il secondo *enjambement* che viola le partizioni metriche appartiene al sonetto monoperiodale A LXVIII e rappresenta il caso più forte di nesso fra le sezioni, un *unicum* in cui ad essere allontanati sono il verbo e il complemento oggetto,

[67] Soldani 2003, p. 410.

Tal ch'or, volando innanzi a' raggi santi
del vostro Sol, con vergognosa fronte
prega, **se giusti preghi pon far liete**
le voglie altrui, che i vostri dolci canti
gli facciate sentir per quella fonte,
ch'a voi sol tratto ha l'onorata sete.
(A LXVIII, 9-14) **.**

Qui in realtà quasi nessun verso riesce a concludersi entro i suoi limiti e si assiste ad una catena di 4 *enjambements* consecutivi e ad un continuo aggiungersi di subordinate. In particolare l'inarcatura che lega i versi 11 e 12 è molto tesa e complessa perché insiste sullo stacco metrico che va a scindere una frase incidentale, che a sua volta si frappone fra *prega* e la sua completiva. Non abbiamo una struttura equivalente nei *Fragmenta*, anche se un modo simile di legare le terzine si ha, per esempio, in RVF CIII.

Mentre 'l novo dolor dunque l'accora,
non riponete l'onorata spada,
anzi seguite là dove vi chiama
vostra fortuna dritto per la strada
che vi può dar, **dopo la morte anchora**
mille et mille anni, al mondo honor et fama.
(RVF CIII, 9-14).

Petrarca viola il confine dell'endecasillabo in modo consequenziale dal v. 11 al v. 14, unendo quindi le due terzine in *enjambement.* Anche in quest'occasione, come nel sonetto della Matraini, l'*enjambement* opera all'interno degli elementi costitutivi del nucleo della frase, anche se non lo fa all'interno di un inciso. Tuttavia proprio fra i due versi successivi agisce un'inarcatura 'doppia', anche se non aggravata dall'essere interstrofica, che allontana il predicato dai suoi oggetti e interrompe un lungo inciso. Ho ritenuto che i due casi fossero comparabili dal momento che non è frequente incontrare frasi incidentali scisse: spesso infatti riempiono gli spazi fra membri della frase in iperbato e permettono l'*enjambement*, ma non ne sono esse stesse coinvolte. Il fatto che si rintracci quest'artificio inconsueto proprio in un sonetto monoperiodale, così teso sotto il profilo sintattico e metrico, conferma quanto sia percepito dall'autrice stessa come un'eccezione alla norma.

Anche l'inarcatura interstrofica che incontriamo proseguendo nella lettura del Canzoniere A appartiene ad un sonetto monoperiodale, ma, in quest'occasione, Chiara

Matraini sceglie di utilizzarla in maniera meno intensa, attraverso un *enjambement* sintattico, più debole e tuttavia non meno elaborato.

> Felice ramo del ben nato lauro,
> **se sotto l'ombra gloriosa e santa**
> **delle sue frondi**, in cui si vede quanta
> virtù risprende dal mar Indo al Mauro,
> **crescendo andrai** con nuovo, ampio restauro
> del nome mio, che da sì eccelsa pianta
> la vita prende, né puote altretanta
> gloria recarle mai le gemme o l'auro;
> (A LXXVI, 1-8) **.**

In questo periodo la proposizione condizionale introdotta al v. 2 rimane sospesa per l'interposizione di una relativa ed è ripresa solo al v. 5; non viene tuttavia smembrato il nucleo della frase e neppure ne risultano sintagmi scissi, il periodo viene continuamente arricchito di modificatori, ritardato nel suo snodo principale, ma non ne resta franto nei suoi principali costituenti. La serie di *enjambements,* che inizia al v. 2 per interrompersi solo al v. 8, offre una panoramica dei moltissimi modi di inarcare i versi che Chiara Matraini utilizza con disinvoltura.

L'ultimo caso è collocato proprio alla fine delle *Rime*, al sonetto A XCVII, dove la campata sintattica si prolunga per 10 versi, unendo la seconda quartina, che è sede della principale, alle terzine, connesse grazie ad una causale dilatata da ulteriori subordinate dalla stessa dipendenti. Anche qui dunque si assiste ad un sonetto sintatticamente teso, grave, colmo di complessità ed unico nella sua ripartizione. Composto da 2 periodi, il primo occupante la prima quartina e il secondo i restanti 10 versi, è a tutti gli effetti, come per i casi precedenti, un'eccezione nell'eccezione.

> **e perché quel** che tutto il mondo gira,
> sol con un cenno or l'alto mio destino
> frena e rivolge a più felice corso,
> di Saturno il velen, di Marte l'ira,
> **non cura omai**, ché Giove altro camino
> prende, e Mercurio a l'orizzonte è corso.
> (A XCVII, 9-14).

Ad essere allontanati sono il soggetto determinato dalle sue relative, che si estendono fino alla fine della prima terzina, e il verbo, che viene atteso fino al v. 13. Anche qui le

inarcature si vanno a sovrapporre e coinvolgono le relative prima e la causale poi, che così si allunga anche alla seconda partizione metrica.

1.2. *Coordinazione e figure dell'accumulazione*

In questo paragrafo analizzo entro una stessa categoria elementi della sintassi apparentemente molto diversi: successioni aggettivali e nominali, sequenze di interi sintagmi e proposizioni, tutti afferenti a questa particolare caratteristica del pensiero poetico già del Petrarca, definita da Alonso come *pluralità*.

Per quanto riguarda i casi più lineari di pluralità, escludendo quindi per il momento le sequenze paratattiche di intere proposizioni, è necessario operare subito una distinzione: esistono figure di accumulazione in *distributio*, dove i sintagmi nominali non sono mai a contatto diretto, e in *enumeratio*, cioè quei casi in cui gli elementi si susseguono a stretto contatto in serie. Il primo caso è senza dubbio il più frequente, perché meno vincolante. In molte occasioni queste figure di ripetizione sono arricchite di elementi retoricamente importanti come parallelismi, chiasmi e anafore, che in quanto ripetizioni esse stesse evidenziano l'iterazione dello stesso modulo che vanno ad annunciare.

Fra le figure di *enumeratio* comprendo sia le dittologie, frequentissime e spesso d'autore, che le sequenze composte da molti membri, segnalando come si prestino in particolare all'accumulo aggettivale. Propongo un caso in cui la pluralità in *enumeratio* si estende ad un vero e proprio elenco:

> che non sia incerto, errante e fuggitivo,
> ma vero, eterno, in sé fermo e costante.
> (A LIII, 7-8).

Qui i versi interessati dalla sequenza aggettivale si configurano in una struttura parallela, anche se non perfetta, e tuttavia ricercata: al secondo verso del distico viene aggiunto infatti un membro soprannumerario rispetto al verso precedente, perché occupi la posizione d'innesco della subordinata, *che non sia*, così da consentire a quelli che lo seguono di coincidere con le posizioni occupate dagli aggettivi del v. 7. Come notava

Alonso, e questi versi rispondono proprio a questa caratteristica, è perfettamente possibile che la pluralità si costituisca anche di membri semanticamente opposti,[68] purché abbiano un denominatore comune: in questo caso si tratta di aggettivi determinanti atteggiamenti della condotta morale.

Per quanto riguarda le figure di accumulazione non a contatto diretto, in *distributio*, è interessante notare come Chiara Matraini si applichi perché nella versificazione appaiano le combinazioni più varie.

Non è raro che una dualità composta da due membri aggettivali significhi anche bipartizione del verso e dunque un ulteriore procedere per accostamenti anche dal punto di vista metrico-ritmico. Ne è un esempio il v. 10 di A XI,

> né di più bella e più divina luce
> (A XI, 10),

dove la congiunzione che unisce la dittologia è anche centro del verso.

Accade di frequente che la pluralità, non solo quella aggettivale come visto fino ad ora, riesca a concentrarsi ed esaurirsi in un verso, per lo più rispondendo al gusto della simmetria, come in questo verso,

> di lei mi pasco e a lei sola intende
> l'alma […].
> (A XXIII, 12),

in cui, pur di rispettare il perfetto parallelismo, il soggetto (*alma*) del secondo predicato è posposto al v. 13; o come al v. 1 del sonetto A XI,

> L'armonia dolce e gli amorosi accenti
> (A XI, 1),

dove a prevalere è il gusto della costruzione a chiasmo.

È possibile rintracciare accumulazioni trimembri in un unico verso,

> tutt'arte, ingegno, ed ogni estrema cura.
> (A LXXII, 3) ;

[68] Cfr. Alonso 1965, p. 310.

come anche che siano distribuite fra più versi o che si prolunghino eccedendo da un verso in un altro, come in quest'occasione:

> e 'l parlar saggio, e la virtù divina,
> l'angelica beltà, ch'in sì bel manto
> (A V,11-12) .

Una simile disposizione gioca a favore di un doppio assetto asimmetrico, il primo dovuto al posizionamento del terzo membro nel primo emistichio del v. 12 e il secondo conseguente all'anteposizione dell'aggettivo al nome, ancora nel solo, e anomalo, terzo membro.

In assoluto gli accumuli più riconoscibili e caratteristici dello stile matrainiano sono quelli prolungati e plurimembri. Nella prima quartina del sonetto A LIII i primi tre versi sono occupati da 5 elementi, tutti complementi oggetti della proposizione che si risolve solo al v. 4:

> L'intensa vostra pena / [1] e 'l mio dolore / [2]
> il tardar lungo / [3] e mia fallace speme, / [4]
> e quel ch'a dire il cor più m'ange e preme, / [5]
> maligne stelle mi mostraron fore
> (A LIII, 1-4) .

I primi quattro sintagmi si vanno a disporre ciascuno in un emistichio del distico d'apertura, mentre l'ultimo occupa l'intero v. 3 perché arricchito da due frasi relative sostenute da un ulteriore accumulo, quello della dittologia verbale.

Le figure di accumulazione sono talmente care allo stile di Chiara Matraini da saturare moltissimi versi consecutivi; così accade alle quartine del sonetto A VII,

> se la mia nobil fiamma, eterno oggetto
> la produsse nel cor quel giorno ch'io
> mi trasformai, col santo, almo desio,
> nel suo bel lume, e pien d'alto diletto,
> salda, immortale, e con più chiaro affetto
> la pura fede, in ch'io la nutro e crio,
> dovrà mostrarasi, e non porla in oblio,
> l'alma ch'intende a fine alto ed eletto.
> (A VII, 1-8) .

Il v. 1 si articola in due sintagmi, portatori di ruolo sintattico diverso, ma perfettamente accostabili; il v. 3 presenta una dittologia aggettivale; i vv. 4-5 vedono l'accostamento di quattro elementi predicativi di varia lunghezza e ricchezza; il v. 6 si conclude grazie ad una dittologia verbale; anche il v. 7 contiene una dualità composta questa volta però sull'antitesi; mentre l'ultimo verso propone un'ultima, semplice, dittologia aggettivale in clausola. Non si tratta quindi di un unico grande processo accumulativo, ma molti sintagmi costruiti ciascuno su questo modulo dalla pluralità, quasi sempre bimembre.

La stessa tecnica trova spazio anche nella seconda quartina di A XCIX:

> **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.
> (A XCIX, 4-8) **.**

Alle molte figure di accumulo (*mondo – Ciel – Natura*; *debole e 'nferma*; *interno, aspro*; *ingrata – tua – proterva – dura*) si aggiunge qui quella della coordinazione di intere proposizioni in sequenza, enfatizzate nel loro succedersi dalla ripetizione anaforica di *pianga* / *piangi*.

Parte fondamentale della coesione di un periodo è affidata ai legami coordinativi, e fra questi soprattutto a quelli correlativi. Essa va spesso a strutturare buona parte del sonetto come successione di immagini accostate, permettendo di aggiungere e perfezionare il concetto espresso fino a renderlo il più possibile vicino a quello desiderato dall'autore. È necessario puntualizzare che le proposizioni fra loro coordinate, spesso non appartengono allo stesso periodo, perché considerate in questo studio, come vedremo accade già in Soldani, indipendenti le une dalle altre. Secondo i criteri di Soldani, infatti,

> il rapporto di coordinazione tra parti del sonetto sarà considerato 'legante' solo se intercorre *a)* tra sintagmi della stessa frase o *b)* tra frasi subordinate di pari grado; cui aggiungo, a parziale infrazione della regola generale, i casi in cui due principali coordinate *c)* abbiano in comune la medesima subordinata o *d)* presentino ellissi del verbo in una delle due.[69]

[69] Soldani, 2003, p. 391.

E tuttavia, anche quando il periodo si chiude, il legame coordinativo prosegue e, nonostante l'effetto dispersivo e volutamente amplificante, si configura come esito della pluralità nella sua massima estensione.

Fra i casi più frequenti e più facilmente rilevabili di coordinate in accumulo vi sono le relative, per lo più appartenenti alla prima quartina, coordinate fra loro e riferite al sintagma nominale che apre la sequenza; al sonetto A LXII,

> **Quel chiaro Sol** ch'or suso in Cielo splende [1]
> e fe' di sua bellezza il mondo adorno [2],
> **vi può far immortal**, ch'a bel soggiorno
> vi desta ognor [3], che del suo ardor v'accende [4].
> (A LXII, 1-4) **,**

quattro sono le frasi relative riferite a *Sol*, appartenente al sintagma d'apertura e soggetto della principale. Queste subordinate, fra loro coordinate, occupano quindi ogni verso della quartina, insistendo sulla stesso periodo e modificando il soggetto anche oltre la naturale conclusione della frase nel primo emistichio del terzo verso.

È possibile anche che la coordinazione avvenga fra frasi principali: qui il rischio è che i fili si allarghino sino a distruggere la trama e per ovviare a ciò spesso i loro nessi vengono sottolineati da parallelismi e ripetizioni. Al sonetto A LXVII si legge infatti:

> **Or** hai fatto l'estremo di tua possa,
> maligna Invidia, / [1] **or** la mia dolce e cara
> gioia hai temprata del più amaro tòsco; / [2]
> **or** d'ogni bene hai la mia vita scossa, / [3]
> **or** non più luce avrò serena e chiara / [4]
> fin che chiaro il mio Sol non riconosco.
> (A LXVII, 9-14) **;**

qui le quattro principali, coordinate fra loro, sono introdotte secondo un procedimento anaforico, dall'avverbio *or*. Tuttavia la ripetizione può avvenire non solo per riproposizione lessicale, ma anche per l'iterazione di uno stesso modulo strutturale. È questo il caso di A XXII,

Né più chiar'acqua mai dal santo rivo,
che di **tempo e stagion** l'ingiurie sprezza,
trasse [1] qual più bel spirto il mondo apprezza
di voi, chiaro mio Sole, ond'**ardo e vivo**;
né **lauro, o mirto o** sempre verde **olivo**
cinse mai [2] chiome altrui con tal vaghezza,
né, con **tanto valor, tanta grandezza**
crebb' [3] in cor mai, d'ogni vil atto schivo;
né più benigno mai **Destino o Fato**
ebber [4] altr'ali in poggiar l'alto monte,
dov'altri scorge i nostri bassi inganni;
né potrà **il braccio d'ira o sdegno armato**
stender [5] fortuna in voi sì che v'affanni:
ché voglie avete dal mortal disgionte.
(A XXII) **,**

in cui ogni proposizione coordinata è sì anaforicamente introdotta dalla congiunzione *né*, ma anche incasellata entro uno schema preciso che vede la riproposizione dell'avverbio *mai* e la collocazione del predicato sempre in inizio verso. L'unica eccezione a questa disposizione precisa è data dall'ultimo membro, che esclude *mai* e scinde il predicato assegnando al verbo servile la posizione subito successiva a *né* e all'infinito la prima battuta del verso successivo.

All'estremo opposto la coordinazione per accumulo può avvenire senza che vi sia una qualche forma di ripetizione e tuttavia per risultare riconoscibile, e dunque efficace, deve essere necessariamente breve e arricchita da simmetrie. Nell'esempio qui proposto,

L'immagin vostra nel mio cuore vive / [1]
ed in vece de l'alma ognor vien meco, / [2]
né' miei cari pensieri hanno altr'oggetto. / [3]
(A XLII, 9-11) **,**

risulta determinate il fatto che l'accumulo sia ben circoscritto entro l'unità metrica, la terzina, e che ogni elemento-frase occupi uno spazio simile, in questo caso quello del verso. Tuttavia queste attenzioni non precludono i desiderati effetti di stacco e sconnessione.

1.3. *Subordinazione*

A fronte di una preferenza piuttosto spiccata per i legami di coordinazione in accumulo, Chiara Matraini contrappone, proprio come il suo modello, la coesione discorsiva dovuta ai legami di subordinazione. Per riunire e bilanciare l'effetto dispersivo dell'enumerazione, inserisce nel testo dei legami di dipendenza forti, e tesi quando il grado di subordinazione aumenta e le proposizioni cominciano ad inserirsi senza permettere l'immediata conclusione della precedente. Due tecniche opposte che insieme si bilanciano e trovano quell'equilibrio che evidentemente Chiara Matraini riconosceva nei versi petrarcheschi e si sforzava di far rivivere nei propri.

La subordinazione prevale nettamente per quantità sui legami di coordinazione, ma forse il raffronto fra queste due forze, l'una unificante e l'altra dilatante, andrebbe effettuato guardando da una parte, ovviamente, alla subordinazione e dall'altra, più ampiamente, all'intera gamma di figure di accumulo, di cui solo una parte limitata è costituita dalle proposizioni coordinate.

Queste due spinte contrapposte hanno dei campi di azione privilegiati e quando vuole connettere partizioni metriche distinte, Chiara Matraini preferisce il legame subordinativo. Non solo, quando sceglie l'arcata sintattica lunga, predilige l'anteposizione della subordinata (nel 75,47% dei casi), andando persino ad accrescere il già considerevole scarto rispetto alla sequenza principale-subordinata che aveva Petrarca nei suoi sonetti. Anticipare significa creare attesa e tensione, dunque coesione: quando Chiara Matraini decide di connettere non lo fa aggiungendo un ulteriore elemento, ma creando la necessità del completamento. E tutto ciò perfettamente in linea, ancora una volta, con il suo modello, che questa tendenza l'aveva creata.[70]

Nella tabella che segue, riprendendo l'impianto utilizzato da Soldani e i suoi dati sui RVF, ho inserito i numeri assoluti e le percentuali da me ricavati dall'analisi dei sonetti del Canzoniere A. Vi si vede quali legami subordinativi e in che posizione rispetto alla principale connettano le partizioni metriche del sonetto.

[70] Cfr. Soldani 2003, p. 420.

Tipologia	Ordine vs. principale	% RVF				Matraini A			
		N°	%	N° tot	% tot	N°	%	N° tot	% tot
Causali	Princ/Sub	1	0,86	3	2,59	3	5,66	4	7,55
	Sub/Princ	2	1,72			1	1,87		
Comparative	Princ/Sub	3	2,59	8	6,90	1	1,87	5	9,43
	Sub/Princ	5	4,31			4	7,56		
Completive	Princ/Sub	2	1,72	2	1,72	1	1,87	1	1,87
	Sub/Princ	0	0			0	0		
Concessive	Princ/Sub	1	0,86	2	1,72	0	0	1	1,87
	Sub/Princ	1	0,86			1	1,87		
Condizionali	Princ/Sub	0	0	18	15,51	0	0	9	16,98
	Sub/Princ	18	15,51			9	16,98		
Consecutive	Princ/Sub	7	6,03	7	6,03	3	5,66	3	5,66
	Sub/Princ	0	0			0	0		
Finali	Princ/Sub	3	2,59	3	2,59	0	0	0	0
	Sub/Princ	0	0			0	0		
Gerundive	Princ/Sub	8	6,90	10	8,62	0	0	1	1,87
	Sub/Princ	2	1,72			1	1,87		
Participiali	Princ/Sub	1	0,86	1	0,86	0	0	0	0
	Sub/Princ	0	0			0	0		
Relative	Princ/Sub	6	5,17	52	44,83	2	3,77	24	45,28
	Sub/Princ	46	39,66			22	41,51		
Temporali	Princ/Sub	3	2,59	10	8,62	3	5,66	5	9,43
	Sub/Princ	7	6,03			2	3,77		
Totali	Princ/Sub			35	30,17			13	24,53
	Sub/Princ			81	69,83			40	75,47
	Generali			116	100,00			53	100,00

Il quadro generale che ne emerge è la quasi totale sovrapposizione dei dati matrainiani a quelli dei *Fragmenta* ed è indicativo dell'acquisizione dello stile del modello. Sono escluse da questa corrispondenza ed eliminate nella loro funzione legante sui tagli metrici le finali e le partecipiali, già scarsissimamente utilizzate da Petrarca. Sono invece solo apparentemente discordanti i dati che riguardano le causali, in aumento rispetto ai RVF, e le gerundive, che invece risultano in diminuzione; dico questo perché ritengo che di fatto non cambi la qualità intrinseca dei nessi, che mantengono in entrambi i casi il loro valore causale, ma piuttosto penso che si assista ad una preferenza accordata alla subordinata esplicita sulla implicita, invece prediletta da Petrarca. Così, mettendo a confronto le causali esplicite di Chiara Matraini (7,55%) con le gerundive di Petrarca (8,62%), il valore torna ad essere simile. La posizione posposta rispetto alla principale rimane in entrambi i casi la preferita.

Prendendo poi i dati generali delle subordinate, indipendentemente dal fatto di connettere o meno le unità metriche del sonetto, assistiamo alla stessa attenzione per le scelte sintattiche del Petrarca.

	RVF	Canzoniere A	
	%	**%**	**N°**
RELATIVE	40,67	41,94	315
COMPLETIVE	17,77	16,91	127
CONSECUTIVE	7,84	7,99	60
CONDIZIONALI	5,39	5,19	39

In questa tabella le percentuali delle subordinate più frequenti sono significative per la somiglianza dei dati e poco cambia se si guarda ai valori invece non così coincidenti delle causal-temporali, che crescono circa del 4%, e delle finali, che diminuiscono di meno del 2%; tali differenze non possono essere d'impatto in una concordanza così pervasiva.[71]

Oltretutto anche il livello medio di subordinate per sonetto è molto simile.

	RVF	**Canzoniere A**
SONETTI	317	83
SUBORDINATE	3152	751
PROPORZIONE	**1 : 10**	**1 : 9**

Al di là dei numeri è importante guardare all'utilizzo di determinate subordinate per vedere se l'applicazione che ne fa Chiara Matraini sia la stessa del modello. Ed è ciò che accade alla frequentissima relativa, che proprio come in Petrarca, si colloca per lo più nella prima quartina a modificare il sintagma nominale incipitario. Due esempi su tutti: al sonetto A III,

[71] I dati per i RVF sono tratti da Tonelli 1999. In quest'occasione, diversamente da Soldani, le subordinate implicite vengono definite e raccolte nei loro dati entro le fila delle subordinate corrispondenti. Al di là della mancata coerenza di sistema che ne risulterebbe se andassi a proporre i dati precisi relativi a Chiara Matraini secondo la modalità di Tonelli, incorrerei in un'invitabile imprecisione: infatti disambiguare una subordinata implicita nella sua sfumatura prevalente è in alcuni casi estremamente soggettivo e il dato a raffronto potrebbe risultare sfalsato. Tenuto presente ciò, ho percorso comunque questa strada, prevedendo un margine di errore, e consideratolo, ho confrontato il dato, osservando una tendenza a cui però non posso far corrispondere un valore numerico preciso.

Quei raggi, Signor mio, chiari, immortali,
della beltà di **che** Dio in sé s'accende,
e la virtù di voi, **dov**'Amor prende
l'esca **in cui** accende i più beati strali,
m'hanno di Dio mostrato imagin tali,
che per unirsi là, donde la scende,
l'alma, ch'ad altro fin mai non intende,
s'è alzata a volo, qui, da' pensier frali:
(A III, 1-8) ,

e all'A LXXI,

Donna immortal, **ne' cui** be' raggi santi
s'accendono i più rari, alti intelletti
e' più be' cuor **che** ne gli umani petti
sian de' più saggi e più fedeli amanti,
nuove Muse e celesti e nuovi canti,
formati da grandissimi concetti,
bisognano a lodar vostr'alti effetti,
ch'a tanta impresa i miei non son bastanti;
(A LXXI, 1-8) ,

e dove la principale per proseguire deve attendere il v. 5.

Questi moduli

costituiscono (con le ipotetiche) uno degli elementi strutturali più importanti del periodo petrarchesco esteso oltre l'unità metrica: sia in sé, perché sono il tipo numericamente più rappresentato (coprendo da soli il 40% di tutti i casi di collegamento subordinativo), sia in rapporto alla tradizione, nella quale la figura è quasi sconosciuta.[72]

E proprio i periodi ipotetici, caratteristici come afferma Soldani nel loro utilizzo del periodare dei *Fragmenta*, tendono in Chiara Matraini ad occupare con la protasi o l'intera prima quartina o la prima terzina e con l'apodosi a raggiungere la partizione successiva. Inoltre relative ed ipotetiche sono individuate da Tonelli come le frasi che più mostrano nei RVF la preferenza accordata all'anteposizione della subordinata rispetto alla principale.[73] Petrarca usa con molta più frequenza fronti ipotetiche, mentre nella Matraini anche le sirme sono coinvolte alla pari in questo modulo; infatti delle 39 frasi condizionali ben 22 sono collocate nelle terzine. Porto qui l'esempio del sonetto incipitario, in cui sia la prima quartina che la prima terzina sono interamente occupate

[72] Soldani 2003, pp. 434-435.
[73] Cfr.Tonelli 1999, pp. 99-113.

dalla protasi di un periodo ipotetico che trova compimento nelle partizioni metriche subito successive.

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 sì 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 tempre,
l'infinite vittorie, e le corone
d'Amor ch'in terra e 'n Ciel tutt'altri vinse.
(A I) .

Sono assimilabili per certi spunti ai periodi ipotetici, per il loro occupare preferibilmente due unità metriche del sonetto, anticipando alla prima di queste la subordinata, quei periodi composti da una comparativa introdotta dal *come* e spesso fautori di un parallelismo sintattico fra fronte e sirma. Accade questo nel sonetto A XII, dove, oltre al parallelismo multiplo, dovuto alla successione di due similitudini, si aggiunge anche quello di altri elementi della sintassi e del lessico.

Com'a gli angeli eletti innanzi a Dio,
che **quanto** intendon **più** del l'infinita
sua luce immensa, ove **ch**'Amor gli invita,
più cresce il loro eterno, alto desio,
così de l'amoroso lume, in ch'io
tengo la vista del pensier unita,
quanto più scorgo il bel, **ch**'il mondo addita,
tanto *più cresce* il foco al desir mio.
Ma, come solo in Dio ***mirando fiso***
si fanno ancora gli angeli contenti ,
ond'hanno eterna gioia in Paradiso,
così ***tendend***'io ancor gli spirti intenti
ne la luce amorosa del bel viso,
m'appago ***sol mirando*** i cari accenti.
(A XII) .

1.4. *Legami e partizioni metriche dei sonetti*

Per capire la concezione generale che Chiara Matraini ha delle possibilità strutturali del sonetto è fondamentale guardare all'esito dell'incontro fra sintassi e metrica, se, quando e come, cioè, le unità metriche vengono connesse sintatticamente al di là della loro originaria tendenza a concludersi in se stesse.

Petrarca complessivamente preferisce rispettare le scansioni naturali, legando le parti fra loro solo nel 18,9% dei casi. Chiara Matraini, concedendo alla maggioranza dei sonetti quest'articolazione, aumenta i nessi fra le parti di quasi 10 punti percentuali, con il 28,11% di legami sintattici sulle partizioni metriche.

	RVF		MATRAINI A	
	N°	**%**	**N°**	**%**
N° legami [74]	180	18,9	70	28,11
N° tagli	(317 x 3) 951	100	(83 x 3) 249	100

Al fine di proporre un rapporto più equilibrato tra quartine e terzine, la poetessa assottiglia il numero dei nessi fra fronte e sirma, che sono solo il 12,86%, e mostra di prediligere la compattezza di queste al loro interno (54,43% per le quartine; 35,71% per le terzine). Rispetto a Petrarca cresce ancora il legame all'interno dei primi 8 versi (da 42,22% a 51,43%) e si attenua quello oltre la *diesis* (da 21,67% a 12,86%).

	RVF			MATRAINI A		
Legami [75]	**N°**	**% sui tagli**	**% sui nessi**	**N°**	**% sui tagli**	**% sui nessi**
Tra quartine	76	7,9	42,22	36	14,46	51,43
Seconda Q e prima T	39	4,1	21,67	9	3,61	12,86
Tra terzine	65	6,8	36,11	25	10,04	35,71
Totale	**180**	**18,9**	**100**	**70**	**28,11**	**100**

[74] Nelle tabelle di questo paragrafo continuo ad usare le categorie individuate in Soldani 2003. Così intendo per *tagli* le 3 pause metriche di ogni sonetto, e con *legami* i punti in cui alcuni sonetti sono sintatticamente legati sui tagli.

[75] Alla prima colonna sono affidati i numeri dei legami fra partizioni metriche in valore assoluto, mentre alla seconda le percentuali di quei numeri rispetto alla totalità dei tagli e alla terza sempre il valore percentuale dei legami su tutte e sole le partizioni in cui sussiste il legame sintattico.

Il legame preferito da Chiara Matraini è quello subordinativo, e al suo interno quello con l'anticipo della subordinata rispetto alla principale. È invece trascurato il legame per *enjambement*, già scarso in Petrarca. In ogni caso vengono enfatizzate le tendenze petrarchesche; in particolare cresce l'anticipazione della subordinata rispetto alla principale e diminuisce il legame coordinativo. I due fattori letti insieme mostrano uno spostamento numerico da un settore all'altro, che non coinvolge la sequenza principale-subordinata, che infatti si attesta sugli stessi valori dei *Fragmenta* (RVF 19,44%; CM 18,57%).

Misure interne	RVF		MATRAINI A	
	N°	**%**	**N°**	**%**
Coord	49	27,22	13	18,57
Princ - Sub	35	19,44	13	18,57
Sub - Princ	81	45	40	57,14
Enj	15	8,33	4	5,71
Totale	**180**	**100**	**70**	**100**

Scendendo ancora più nel dettaglio e guardando anche alle preferenze dei legami fra le specifiche unità metriche, si osserva che tra le quartine si adotta maggiormente il legame subordinata-principale; questo perché l'attesa che crea l'anticipazione di una frase dipendente è più d'impatto se assume la prima posizione. Tra seconda quartina e prima terzina prevale il rapporto meno legante della coordinazione: quindi, oltre ad essere diminuita l'incidenza del legame oltre la *diesis*, anche la connessione tra le parti viene attenuata. Secondo la stessa logica, Chiara Matraini rifiuta poi il caso, comunque raro in Petrarca, di una subordinata appartenente alla prima terzina retta da una principale collocata nell'ottava che la precede. Tra le terzine è indifferente l'ordine fra principale e subordinata: qui la subordinazione rimane il legame preferito e sono in calo quelli per coordinazione ed *enjambement*.

		RVF			MATRAINI A		
Legami		**N°**	**% sui nessi**	**% sui tagli**	**N°**	**% sui nessi**	**% sui tagli**
Tra Q	Coord	23	12,78		4	5,71	
	Princ - Sub	8	4,44		3	4,29	
	Sub - Princ	40	22,22		27	38,57	
	Enj	5	2,78		2	2,86	
	Totale	**76**	**42,22**	**7,90**	**36**	**51,43**	**14,46**
Tra II Q e I T	Coord	14	7,78		7	10	
	Princ - Sub	14	7,78		0	0	
	Sub - Princ	8	4,44		2	2,86	
	Enj	3	1,67		0	0	
	Totale	**39**	**21,67**	**4,10**	**9**	**12,86**	**3,61**
Tra T	Coord	12	6,67		2	2,86	
	Princ - Sub	13	7,22		10	14,29	
	Sub - Princ	33	18,33		11	15,71	
	Enj	7	3,89		2	2,86	
	Totale	**65**	**36,11**	**6,80**	**25**	**35,71**	**10,04**
	TOTALE	180	100,00	18,90	70	100,00	28,11

Credo che, come detto da Soldani per Petrarca, anche in Chiara Matraini vi sia

> la tendenza a concentrarli (i legami) tra le quartine […] e, sia pure in misura minore, tra le terzine […] a proporre […] un rapporto più equilibrato tra fronte e sirma, trattate secondo paritetiche modalità organizzative del discorso.[76]

D'altra parte questi legami vengono aumentati nel loro numero in modo considerevole, in un impeto emulativo che accoglie l'*input* esagerandone la portata, ma limitati nella loro proprietà scompaginate, cioè nella violazione della *diesis*.

1.5. *Tipologie dei sonetti*

Come osservavo già nel paragrafo precedente (2.4), quando si tratta di andare a vedere in quali luoghi agiscono le connessioni e in che misura questo accada, le differenze rispetto al modello cominciano a notarsi, nonostante le scelte dei moduli sintattici utilizzati per ottenere questi legami siano molto simili, come rilevato invece al paragrafo 2.3.

[76] Soldani 2003, p. 411.

Di seguito la tabella mostra quanti sonetti presentino una particolare struttura fra rispetto e violazione della pausa sintattica. [77]

Misure interne	RVF		MATRAINI A	
	N°	**%**	**N°**	**%**
1. 4 + 4 + 3 + 3	184	58,04	36	43,37
2. 8 + 6	13	4,10	8	9,64
3. 8 + 3 + 3	44	13,88	18	21,69
4. 4 + 4 + 6	37	11,67	10	12,05
5. 14	4	1,26	5	6,02
6. 11 + 3	9	2,84	4	4,82
7. 4 + 10	5	1,58	1	1,2
8. 4 + 7 + 3	15	4,73	1	1,2
9. Altre	6	1,9	0	0
Totale	317	100	83	100

Il tipo 1 (4 + 4 + 3 + 3) mantiene il primo posto sulla scala di incidenza delle categorie di scansione sintattica dei sonetti, ma subisce un calo netto, di quasi il 15%. Inoltre, al suo interno, ammette numerosissime possibilità di ulteriori frammentazioni, oltre ai tagli costitutivi.

Di per sé si tratta di una categoria residuale, ottenuta per via negativa, nel senso che *non* vi si danno connessioni sintattiche forti tra le parti metriche. Il tipo nasconde perciò al proprio interno le situazioni più disparate: l''autonomia' di un segmento rispetto al precedente e al successivo può implicare, infatti, trattamenti diversissimi della sintassi interna al segmento stesso. [78]

Entro questa categoria posso quindi trovare sonetti di 4 periodi come sonetti di oltre 10 periodi, picco questo raggiunto nel centone A LXXXVIII e in un solo altro caso dominato da periodi composti anche di soli emistichi. Se si escludono questi eventi limite, si trovano comunque oltre una decina di sonetti di 7, 8 o persino 9 periodi, come nel caso di A LVII,

[77] Le tipologie individuate non mostrano da quanti periodi siano composti i sonetti, ma se siano o meno legati sui tagli. Se infatti la sintassi viene interrotta all'interno dell'unità metrica, di ciò non c'è traccia nello schema. Le cifre utilizzate per individuare le misure interne indicano il numero di versi che intercorre prima che la pausa metrica e quella sintattica coincidano.
[78] Soldani 2003, p. 441.

Lassa, non so qual ombra 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. / [1]
Io pur ascolto e non odo parole
che mi facciano noto il suo soggiorno, / [2]
e temo, / [3] e spero / [4] : ognor dentro e d'intorno
lo chiama l'alma che per lui si duole. / [5]
Lassa, dove son or que' chiari lumi,
che mi mostrâr con be' vestigi santi
di gir al Ciel con gloriosi passi?/ [6]
Dove son or gli altissimi costumi? / [7]
Lassa, non so: / [8] so ben ch'in doglie e pianti
gli occhi e l'alma a tutt'ore ardendo stassi. / [9]
(A LVII) ,

che presenta una diffusa divisione sintattica interna: 4 + 2 + ¼ + ¼ + m 1 + 3 +1+ m + m 1. Questo sonetto è rappresentativo anche di un'altra caratteristica bene attestata e cioè che i luoghi dove andare a frammentare ulteriormente il discorso sono la seconda quartina e la seconda terzina, quasi che queste scissioni non possano mantenersi lungo tutti i 14 versi, ma si debbano alternare con unità più lunghe, che per questioni di subordinazione e tensione si collocano sempre in anticipo. In generale si può vedere come Chiara Matraini cerchi di limitare la scansione originaria 4 + 4 + 3 + 3, troppo nota e monotona.

I tipi 2, 3 e 6, e cioè quei casi in cui le quartine sono legate fra loro, registrano un aumento significativo, arrivando quasi a raddoppiare. Non è un caso che, di questi, il dato più consistente è rappresentato dal tipo 3 (8 + 3 + 3) con il 21,69%, e forse non lo è neppure il fatto che i primi tre componimenti del Canzoniere A rappresentino ciascuno una di queste tre categorie dalla fronte indivisa, quando nessuno dei primi tre sonetti dei *Fragmenta* invece le presenta.

Canzoniere A	Misure interne
A I	8 + 6 (tipo 2)
A II	8 + 3 + 3 (tipo 3)
A III	11 + 3 (tipo 6)

Molti di questi sonetti mostrano inoltre un'ulteriore frammentazione in periodi nei versi che seguono la grande arcata sintattica d'apertura; così al sonetto A XXVII,

Non potrà mai Fortuna o Tempo rio,
la pura fede che m'annoda e stringe,
o 'l chiaro foco che 'l cor nudre e linge,
scemare in parte a l'alto mio desio.
Non lusinghe o timor, ch'Amore e Dio
sì salda ognor ne l'anima dipinge
l'angelica sembianza, che non stringe
chiodo più saldo legno aspro e restio. / [1]
Vane son le lusinghe e le promesse
di tutti al fine, / [2] e sol della mia luce
è l'alta fiamma sua da me gradita. / [3]
Così la vista in me sempre potesse
fissa tener, / [4] né mai là 've riluce
la sua beltà, facesse indi partita. / [5]
(A XXVII) .

Qui le quartine sono legate grazie all'ellissi del verbo nella seconda principale, mentre le terzine trovano una nuova regolarità metrica e sintattica nello schema che sfrutta i versi mezzi: 1 m + m 1 + 1 m + m 1.

Complessivamente non viene rispettata la suddivisione fra le quartine nel 51,43% dei sonetti: è questo quindi il luogo privilegiato del legame interstrofico; è grazie a questo dato che sostengo che Chiara Matraini unisce le partizioni più di quanto non faccia Petrarca; è questa nuova preferenza che si delinea nei *Fragmenta* ad essere percepita e riproposta in aumento.

I sonetti che prevedono una sirma di un unico periodo, tipi 2, 4 e 7, non mostrano invece una crescita così significativa: anzi osservando il dato nelle sue voci specifiche si capisce come l'aumento sia dovuto esclusivamente all'apporto del tipo 2 (8 + 6) che contiene al suo interno anche la fronte indivisa, senza quindi caratterizzarsi per l'unione delle terzine, ma piuttosto per una bipartizione del sonetto.

D'altra parte è difficile che ci siano fronti dai molti periodi e sirme costituite da uno solo, ad ennesima riprova del fatto che la coesione anticipa la frammentazione e rarissimamente la segue. E lo stesso si verifica nei casi in cui ben tre partizioni metriche vengano a costituire un unico periodo, nei tipi 6 e 7. Acuendo ancor di più la differenza già imposta da Petrarca, prevale il modulo 11 + 3, presente nel Canzoniere A in 3 occasioni, sul 4 + 10, che invece compare una sola volta.

Fra le dubbie speranze e ’l van dolore,
d’ombre e sogni gran tempo invan nudrita,
fuor del dritto sentier l’alma smarrita,
lungi a me stessa, è stata in lungo errore. / [1]
Ma Tu del Cielo eterno, alto Motore,
la cui somma pietà larga, infinita
precorre a nostre offese in darci aita,
tra’ a miglior corso il disvïato core,
e svelli omai de l’alma ogni radice
della speranza debole e fallace
che mi fe’ vaneggiar fra tanti affanni;
sì che, s’al cominciar de l’infelice
guerra persi il camin d’ogni mia pace,
almen ritorni a Te ne’ miglior anni. / [2]
(A XCIV) .

Questo sonetto è davvero atipico tanto che la seconda quartina presenta caratteristiche proprie in genere della partizione che la precede. Il v. 5 infatti inizia in SN + relativa, come invece di norma accade all’endecasillabo incipitario, e tutta la quartina è occupata da questa subordinata. Questo modulo è riproposto nei primissimi versi dei sei sonetti che precedono A XCIV e quando il lettore lo ritrova alla seconda quartina lo percepisce nuovamente come una struttura d’attacco, anche senza esserlo. L’effetto che ne deriva è quello di uno stacco nettissimo fra le due quartine, la prima delle quali riservata ad introdurre e motivare la richiesta che troverà posto nei versi rimanenti del componimento.

L’ottava tipologia (4 + 7 + 3) è poco considerata nei *Fragmenta* e trova una sola occorrenza nel Canzoniere A, al sonetto A XXXV:

Fera son io di quest’ombroso loco,
che vo con la saetta in mezzo il core,
fuggendo, lassa, il fion del mio dolore,
e cerco chi mi strugge a poco a poco; / [1]
e, com’augel che fra le penne il foco
si sent’appreso, ond’ei volando fore
del dolce nido suo, mentre l’ardore
fugge, con l’ali più raccende il foco,
tal io, fra queste frondi a l’aura estiva,
con l’ali del desio volando in alto,
cerco il foco fuggir, che meco porto. / [2]
Ma, quanto vado più di riva in riva
per fuggir il mio mal, con fiero assalto
lunga morte procaccio al viver corto. / [3]
(A XXXV) .

La presenza di un unico sonetto così scandito mostra come tale possibilità offerta dal Petrarca non sia rifiutata, ma sia percepita come troppo destabilizzante per prendere spazio in altre occasioni. In un certo senso, varcare la *diesis*, mantenendo gli altri tagli metrici tradizionali è più incisivo di varcarla sopprimendo anche gli altri stacchi e ottenendo un sonetto monoperiodale. Segnalo inoltre come in questo modo Chiara Matraini si mantenga più vicina ad un petrarchismo meno teso e sperimentale, rifiutando una scelta estrema già in aumento nel Bembo e che toccherà il suo culmine con il Casa.[79]

Pur violando la simmetria del sonetto, sono invece in netto aumento rispetto ai RVF i sonetti monoperiodali. La percentuale ci indica una crescita considerevole, ma i numeri assoluti sono invece molto simili e quindi c'è la possibilità che Chiara Matraini, individuandoli come picchi di sperimentalismo nei *Fragmenta*, per le loro particolarità sintattico-stilistiche, li abbia riproposti consapevolmente nel suo canzoniere in un numero simile di occorrenze. Io considero monoperiodali i sonetti del Canzoniere di Petrarca individuati come tali da Renzi,[80] proprio perché da questo studio vengono elaborati i criteri di scansione di Soldani che ho fin qui utilizzato. Renzi rintraccia due principali caratteristiche che accomunano i sonetti monoperiodali di Petrarca: il procedere per accumulo di sintagmi nominali, arricchiti da determinazioni e sequenze che mai si vanno ad opporre alle partizioni metriche di verso e strofa, e l'effetto della "detonazione finale".[81] Secondo me, queste peculiarità sono perfettamente rintracciabili anche nei sonetti di Chiara Matraini. Credo anche che almeno in un caso venga identificata dalla Matraini la struttura monoperiodale petrarchesca, quella di RVF CCXXIV, riutilizzata poi per il sonetto A XVII.

[79] Secondo Juri 2016, in *Il sonetto di Pietro Bembo* (Nuove prospettive sul sonetto, seminario di ricerca, Verona, 26-27 maggio 2016), Bembo usa il tipo 8 nel 6,93% dei suoi sonetti, mentre il Casa arriva a quota 16%.

[80] Renzi 1989. *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*. Segnalo che Tonelli 1999, pp. 35-39, considera monoperiodale anche RVF CXXXI.

[81] Espressione che Renzi utilizza riprendendola da Leo Spitzer e il suo commento allo stile di Proust.

S'una fede amorosa, un cor non finto,
un languir dolce, un desïar cortese;
s'oneste voglie in gentil foco accese,
un lungo error in cieco laberinto;
se ne la fronte ogni penser depinto,
od in voci interrotte a pena intese,
or da paura, or da vergogna offese;
s'un pallor di vïola et d'amor tinto;
s' aver altrui piú caro che se stesso;
se sospirare et lagrimar mai sempre,
pascendosi di duol, d'ira et d'affanno;
s' arder dal lunge et agghiacciar da presso
son le cagion' ch'amando i' mi distempre,
vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno.
(RVF CCXXIV)

Se l'aver per altrui se stesso a vile,
e far d'una bell'alma e d'un bel volto
idolo al suo, né mai da lor rivolto
star col pensier devotamente umile;
s'arder dì e notte a un foco almo e gentile
fra mille cari e forti lacci avvolto,
e voler poco desïando molto,
né per pioggia o per sol cangiar mai stile;
se languir dolce, e gioia ogni tormento,
e provar com'in un crudele e pio
spesso si mostra a' suoi seguaci Amore,
fede po' far d'un saldo, acceso core,
fede insieme ed amor **s'acquisti** il mio,
ch'ardendo in voi, s'è in me di vita spento.
(A XVII)

In Chiara Matraini i sintagmi costituiti da infiniti usati nominalmente, già presenti in 7 casi in RVF CCXXIV, sono i soggetti della protasi del periodo ipotetico, richiamata di continuo dall'anafora della congiunzione *se*, e che va risolversi con l'apodosi solo nella seconda terzina, nel rispetto del modulo sopracitato della "detonazione finale".

Oltre a questo sonetto sono monoperiodali anche A LXVII, A LXVIII, A LXXVI e A XCVIII. Renzi nota poi che

> se il Petrarca si è accorto della somiglianza strutturale dei quattro sonetti, non ha fatto niente per metterla in risalto.[82]

Chiara Matraini invece, quando possibile, li avvicina fra loro o a sonetti dalla struttura simile. A XVII infatti è seguito da un sonetto, A XVIII, che presenta lo stesso accumulo di proposizioni coordinate lungo tutto lo spazio del sonetto e, in questo caso, strettamente connesse fra loro per l'essere accumunate dallo stesso vocativo. Non si tratta però di un sonetto monoperiodale, anche se, volendo rimanere aderenti ai criteri di Soldani, potrebbe essere considerata un'unica arcata sintattica composta da principali coordinate fra loro e tenute unite dal vocativo del v. 2, *Signor mio caro e gentile*. Il fatto però che al v. 9 cambi la persona del verbo e vi sia la ripresa del vocativo tramite il pronome *voi* interrompe la sequenza.

[82] Renzi 1989, p. 207.

Se l'aver per altrui se stesso a vile,
e far d'una bell'alma e d'un bel volto
idolo al suo, né mai da lor rivolto
star col pensier devotamente umile;
s'arder dì e notte a un foco almo e gentile
fra mille cari e forti lacci avvolto,
e voler poco desïando molto,
né per pioggia o per sol cangiar mai stile;
se languir dolce, e gioia ogni tormento,
e provar com'in un crudele e pio
spesso si mostra a' suoi seguaci Amore,
fede po' far d'un saldo, acceso core,
fede insieme ed amor **s'acquisti** il mio,
ch'ardendo in voi, s'è in me di vita spento.
(A XVII)

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,
e' larghi campi, che dal Ciel vi mostra
benigno Fato, or col vostr'alto stile
fate fiorir nel bel perpetuo Aprile,
che di fior di virtù gli ingemma e 'nostra.
Deh, non si spenga **in voi** quel raggio santo
che mi fa più sperar di tempo e in tempo
vedervi ornato de' più cari fregi;
e se l'affetto mio col dir po' tanto
ch'io vi faccia salir quasi per tempo,
seguite or l'alte imprese e' fatti egregi.
(A XVIII)

A LXVII e A LXVIII, entrambi monoperiodali, sono collocati in successione e tuttavia presentano delle differenze; se in A LXVIII a tenere unite le 4 coordinate, che occupano gli ultimi 10 versi, c'è il vocativo prolettico, determinato dalla relativa che si trova nella prima quartina, in A LXVIII la prima quartina è centrata su questo stesso modulo, ma a partire dal v. 6 si sussegue un *continuum* progressivo di subordinate.

Donna gentil, **ch**'e be' pensier tenete
sempre da queste basse cure sciolti,
come gli occhi de l'alma a Dio rivolti
nel vostro saggio e santo oprare avete,
renda il 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;
né di vera amistà quel santo nodo,
ch'ambe l'anime nostre insieme cinse,
sia per lunga stagion sciolto da voi,
ma sempre forte e con più caro modo
costà vi leghi, **quanto** qui vi strinse,
ch'io son vostra e sarò, viva e dapoi.
(A LXVII)

Quelle virtuti, donna, alte, immortali,
che divina Natura in voi raccolse,
allor che Dio mirabilmente volse
essempio farvi a tutti altri mortali,
m'han formato ne l'alma imagin **tali,**
che per veder l'oggetto **onde** mi volse
la fama lor, **ch**'a tutte il pregio tolse,
hanno aperto al desir ambedue l'ali.
Tal ch'or, **volando** innanzi a' raggi santi
del vostro Sol, con vergognosa fronte
prega, **se** giusti preghi pon far liete
le voglie altrui, **che** i vostri dolci canti
gli facciate sentir per quella fonte,
ch'a voi sol tratto ha l'onorata sete.
(A LXVIII)

A LXXVI e A XCVIII invece non sono avvicinati ad altri sonetti dalle caratteristiche simili, e si può supporre che questa mancata sequenza di monoperiodali sia accettata dalla poetessa perché il modulo, lungo il canzoniere, aveva già avuto modo di essere riconosciuto e potenzialmente apprezzato attraverso gli addensamenti sopra individuati. La loro struttura mostra le due modalità di legame già espresse in

precedenza: la subordinazione, che mancava nei suoi gradi più alti al repertorio dei monoperiodali dei *Fragmenta*, e l'accumulo di coordinate. In A LXXVIII la fronte è dedicata alla protasi del periodo ipotetico, inframmezzata e seguita da altre subordinate,

> Felice ramo del ben nato lauro,
> se sotto l'ombra gloriosa e santa
> delle sue frondi, in cui si vede quanta
> virtù risprende dal mar Indo al Mauro,
> crescendo andrai con nuovo, ampio restauro
> del nome mio, che da sì eccelsa pianta
> la vita prende, né puote altretanta
> gloria recarle mai le gemme o l'auro;
> **così Fortuna, il Ciel, natura, e Dio,**
> **con lieto corso i be' pensieri adempi,**
> che frutto apporti uguale al gran desio:
> ché non vedrem forse men belli essempî
> del buon cultore e di quel fonte, ond'io
> vita le diedi ne' più dolci tempi.
> (A LXXVIII) ;

mentre A XCVIII rientra nella categoria indicata da Renzi come funzionale allo sviluppo del sonetto monoperiodale e prevede l'accumulo di lodi della persona invocata:

> Alto e divino Re, che ne' profondi
> abissi scorgi, e con l'eterna luce
> fai gli angeli contenti, in cui riluce
> quel bel ch'a gli occhi loro apri e diffondi;
> Tu luce santa ragion ne l'alma infondi,
> per cui Natura eterna ognor produce
> sì vaghi aspetti, e nel suo fin riduce
> quel sempiterno oprar che ci nascondi;
> e da sì bassi essempî l'alma invogli
> a levarsi al suo dritto, alto camino
> perché del suo terren tutta si spogli,
> e, vestita d'eterno e pellegrino,
> in quel felice Regno si raccogli,
> che sol intellegibile e divino.
> (A XCVIII) .

Proseguendo nell'analisi delle misure interne del sonetto, significativo è l'abbandono del tipo 9, di quei sonetti cioè in cui i periodi non si chiudono mai in coincidenza delle pause metriche. In Chiara Matraini almeno una cesura deve coincidere

con i tagli fra le parti del sonetto; sono comunque ampiamente sfruttate le frammentazioni interne alle parti, per lo più rintracciabili nel tipo 1. Ben 38 sonetti su 83 infatti presentano ulteriori suddivisioni entro le unità metriche, con alcuni picchi nella sequenza di sonetti A LXXVII - A LXXXVI che, appartenenti alla prima categoria (4 + 4 + 3 + 3), con i loro periodi spezzano il flusso del discorso di continuo anche a metà verso, come nel caso del sonetto A LXXXV:

Vivo mio foco, ond'io solea aver vita,
qual arbor verde o fior da sua radice,
dolce de' miei pensier ora beatrice,
chi mi darà, fra tanta doglia, aita? / [1]
Lassa, da me s'è l'anima partita, / [2]
né morir posso, / [3] né di viver lice, / [4]
e grido / [5] e piango / [6]: -Ahi misera infelice,
la tua gioia amorosa ove n'è gita? / [7]
Ove son le speranze indi raccolte?- / [8]
Son, ohimè, morte, / [9] e null'altro che pianto
mi veggio a fronte e quel ch'io men vorrei. / [10]
Le dolci rime in lagrime son volte,
che verso sopra il negro e tristo manto; / [11]
o congiurati incontra, uomini e dei! / [12]
(A LXXXV) .

Nei casi di numerosi periodi, la tendenza è di far coincidere il più possibile pause metriche e pause sintattiche, cosicché lo stacco sintattico non si ponga in alternativa ai tagli metrici. Secondo lo stesso principio, quando Chiara Matraini decide di prolungare l'arcata sintattica lo fa sfruttando al massimo lo spazio che la metrica concede al periodo esattamente come spiega Soldani parlando di Petrarca che

quando decide di connettere due unità metriche preferisce senz'altro la campata lunga, e insomma intuisce che il vero senso dello stilema, per lo meno in un'ottica di sviluppo compiuto delle sue potenzialità, consiste nella creazione di ampie arcate testuali, che sì travalicano le misure canoniche suggerite dal genere sonetto ma, nello stesso tempo, ne rispettano i confini almeno in capo e in coda, perché comunque il periodo parte nel primo verso della prima unità coinvolta e si conclude nell'ultimo dell'ultima. [83]

A conferma di quanto detto si veda la tabella che segue sulle frammentazioni interne alle unità legate oltre i tagli metrici.

[83] Cfr. Soldani 2003, pp. 437-438.

	Tipo scansione[84]	N°	Totali
Quartine	8 6+2 7m+m	24 1 1	26
Seconda Q e prima T	7	1	1
Terzine	6 5+1	17 1	18
Prima e seconda Q, prima T	11 6+5	3 1	4
Seconda Q, prima e seconda T	10	1	1

In quasi tutti i casi, e si vede bene come siano davvero pochi, l'effetto che la divisione provoca è quello di un'aggiunta in clausola, un prolungamento, un'estensione che sopraggiunge quando il discorso è già completo. L'unica occasione che non rispetta questa logica e che cerca una simmetria nuova (6 + 5) è al sonetto A XLVII, dove l'unione delle quartine fra loro e con la prima terzina viene spezzata al v. 6:

Mentre quel caro e divin nostro ardore
gustammo frutti onesti, eterni, e rari,
via più d'altri qua giù nel mondo cari,
d'arabo colmi, anzi celeste ardore,
non ebbi ardir, cantando, mandar fuore
le voci a gli alti miei concetti a pari. / [1]
Or Fortuna ed Amor mi son sì avari,
ch'a forza sfogo il mio acerbo dolore,
e qui sola talor, tra queste fronde
che l'aura di sospir move sovente,
m'assido a far de gli occhi tepid'onde. / [2]
Così lontana al vivo Sole ardente
de' be' vostr'occhi, in voci alte e profonde
cerco sfogar la dolorosa mente. / [3]
(A XLVII) .

[84] Con *m* intendo un emistichio sintatticamente connesso al periodo che lo segue o che lo precede: nel primo caso *m* precederà il numero indicante i versi del periodo cui appartiene, nel secondo lo seguirà. Quando *m* si trova isolato indica un periodo di un solo emistichio.

D’altra parte, se le partizioni interne alle arcate sintattiche lunghe sono rarissime e giungono per lo più a ridosso del taglio metrico successivo, il periodo ha la possibilità di articolarsi anche in combinazioni molto complesse, tramite subordinate incassate e a cascata. Come accade nella fronte del sonetto A XXIX,

> Se l’alto essempio sol del valor vostro
> ha tal forza, mio Sol, che l’alma tira
> al divin lume suo, mentre ella il mira,
> tal che sprezzar gli fa le gemme e l’ostro,
> **che fora il santo aiuto**, se dal nostro
> aere quest’alma al Ciel ond’ella aspira
> alzerà col bel raggio ch’in voi spira,
> su dal divino e sempieterno chiostro?
> (A XXIX, 1-8) **,**

e in quella di A XXX,

> **Spirate** aure celesti, eterne e sante
> nel mio gran fuoco intenso, ond’ardo e vivo,
> sì che, del suo bel nudrimento privo
> stando, si lievi a la cagione innante,
> e con più luce, al più fedel amante
> ritorni, là ’ve or con la mente arrivo:
> che non sia incerto, errante, e fuggitivo,
> ma vero, eterno, in sé fermo e costante.
> (A XXX, 1-8) **.**

2. *Accenni di sintassi di canzoni, sestine, stanze e madrigali*

Dopo l’analisi della sintassi del sonetto, passo a quella del secondo genere più diffuso nelle rime matrainiane, la canzone. Il numero dei versi dedicati alle sei canzoni è di molto inferiore a quello dei sonetti, tuttavia prenderne in considerazione il periodare permette di verificare se le tendenze già individuate subiscano delle variazioni. Inoltre, trattandosi di schemi metrici più lunghi, le dinamiche sintattiche potrebbero ragionevolmente cambiare.

Quello che notavo già per il procedere del periodo nei sonetti e che riscontro anche nelle stanze di queste canzoni è la maggiore compattezza rispetto a Petrarca delle unità metriche, in questo caso quindi fra piedi e fra fronte e sirma. Questo non significa

necessariamente periodi più lunghi e complessi, ma semplicemente una mancata coincidenza fra pausa metrica e pausa sintattica. Pongo in evidenza con lo schema di seguito riportato in quali punti delle stanze i periodi vadano oltre lo stacco metrico, per dare l'idea dell'alternanza dei legami e della costanza del sistema matrainiano, che rimane fedele alla sua mancanza di regolarità in tutte e sei le canzoni composte dalla poetessa.

Canz.A[85]	St.1	St.2	St.3	St.4	St.5	St.6	St.7	St.8	St.9	St.10
IX	P+P/S	P+P/S	P+P/S	P+P/S	P+P/S	P+P+S	P/P+S			
X	P/P+S	P+P+S	P+P+S	P+P/S	P+P+S	P+P+S				
XVI	P+P/S	P+P+S	P+P/S	P/P/S	P/P+S	P/P/S	P+P/S			
XXXVIII	P/P/S	P+P/S	P/P/S	P+P/S	P+P/S					
LXVI	P+P/S	P/P/S	P+P/S	P+P/S	P/P+S					
LXXXII	P+P+S	P/P/S	P+P/S	P+P+S	P+P+S	P/P/S	P/P/S	P+P+S	P/P+S	P+P+S

Anche considerando la varietà dell'ampiezza delle stanze per spazio sillabico e numero di versi e quindi cercando somiglianze fra componimenti che offrano spazi simili, non si riesce ad individuare una preferenza per il rispetto delle pause metriche interne o la loro elusione. Inoltre non si registrano regolarità sintattiche fra le stanze di una stessa canzone, con l'unica eccezione, dovuta all'imitazione attentissima di RVF LXXI, della canzone A IX.

Il fatto che il taglio nella sintassi coincida con quello metrico è così poco frequente da sembrare casuale, tanto che molto spesso il periodo si prolunga di un solo verso oltre il confine del secondo piede per chiudersi all'inizio della lunghissima partizione successiva. Anche all'interno della sirma stessa, nella maggioranza dei casi divisa almeno in due periodi, non si assiste ad una regolarità di stacchi periodali, ma soltanto a quella di essere spazio privilegiato per lo sviluppo di un'arcata sintattica più ampia.

Riporto le percentuali a confronto con quelle dei *Fragmenta* per evidenziare la forte differenza rispetto al procedere della sintassi matrainiana. Si abbassa infatti di 30

[85] Utilizzo la modalità di suddivisione di Guidolin 2010 e intendo, secondo quanto spiega Guidolin alle pp. 115-116, con P+P «strofe che presentano un collegamento sintattico tra i due piedi e uno stacco fra fronte e sirma», con P+S «stanze in cui un periodo iniziato nel secondo piede si protrae nello spazio metrico della sirma, tenendo un ponte sull'ideale intervallo di diesis», con P+P+S «strofe nelle quali si realizza sia il legamento tra il primo e il secondo piede, sia un legamento fra il secondo piede e la sirma», con P/P/S «tutte le partizioni risultano giustapposte e non collegate da fattori significativi di dipendenza sintattica».

punti percentuali il numero delle stanze che vedono i propri periodi chiudersi entro i confini prima di ciascun piede e poi della sirma, mentre crescono tutti i dati che registrano l'unione di almeno 2 di queste 3 partizioni.

192 stanze dei RVF[86]		40 stanze del Canzoniere A	
P/P/S			
n°	%	n°	%
100	52,1	9	22,5
P+S			
n°	%	n°	%
13	6,8	5	12,5
P+P			
n°	%	n°	%
48	25	15	37,5
P+P+S			
n°	%	n°	%
31	16,1	11	27,5

Nella canzone dunque la tendenza ad aumentare i legami sui tagli rispetto ai *Fragmenta* conferma ed accresce il dato già segnalato per i sonetti.

Diversa è la questione per le stanze in ottava rima e per le sestine liriche, che non prevedono partizioni metriche entro le sequenze, rispettivamente di 6 e 8 versi, e che quindi non hanno stacchi metrici da connettere. Chiara Matraini in questi componimenti fa coincidere ad ogni conclusione di stanza la chiusura del periodo, esattamente come prevede la tradizione. È tuttavia possibile che vi siano più periodi entro la stessa stanza, anche se è ampiamente preferito il dispiegarsi di un'unica arcata sintattica.

I madrigali dal canto loro presentano un rapporto fra sintassi e metrica molto raffinato. Qui l'attenzione al confronto con Petrarca cede il passo all'interpretazione originale di una forma cinquecentesca costitutivamente libera. Dove lo schema metrico manca di quartine, terzine, piedi o sirme, Chiara Matraini costruisce attraverso la sintassi la regolarità che la metrica non offre.

Il madrigale A XIV presenta un periodo di 3 endecasillabi, che comprende la rima A e B, mentre il secondo periodo occupa un settenario e un endecasillabo, esattamente

[86] Per i RVF utilizzo i dati del capitolo III di Guidolin 2010, pp. 112-125; da qui traggo anche lo spunto per la tabella comparativa.

come fa il terzo. In questo modulo reiterato si collocano le rime C e D, disposte secondo unno schema alternato. L'ultimo distico, di endecasillabi in rima baciata, costituisce l'ultimo periodo del madrigale.

A XIV	Rime	Versi per periodo
Ne' primi incontri della bella vista,	A	
Signor, m'accende una gelata fiamma	B	3
che m'arde e strugge dentro a dramma a dramma,	B	
e sì soave è 'l foco	c	2
che 'l cor gioisce e l'alma si disface,	D	
e se l'un gli dà loco	c	2
a l'altra il suon ben spiace;	D	
così, s'io vivo o muoio i' non comprendo,	E	2
mentre che col piacer me stessa offendo.	E	

La sintassi quindi rafforza la metrica: trattiene entro i suoi periodi versi dalle caratteristiche simili e permette la riproposizione alternata di moduli simili, come la ripresa dopo i 4 versi in rima cDcD, del distico in rima baciata. L'unico elemento che impedisce una simmetria perfetta (BB cD/ cD EE) è il v. 1, in rima irrelata A.

Segnalo poi che questo madrigale presenta alcune caratteristiche in comune con gli altri di tipo cinquecentesco (A XXVIII, A XXXV, A LX). Innanzitutto ciascuno si apre con un'arcata sintattica mediamente più lunga degli altri periodi dello stesso componimento e presenta almeno una rima irrelata. Proseguendo, la parte centrale comprende nei suoi versi o un periodo lungo o una sequenza metrica altrettanto lunga caratterizzata dall'alternarsi delle rime. In questo caso o la metrica o la sintassi, o la loro coincidenza, individua lo spazio più ampio del componimento. Infine, tutti i madrigali terminano con un distico in rima baciata.

È fondamentale che in questa forma metrica vi siano dei giochi di simmetrie e che a crearle siano proprio il metro e la sintassi assieme. Nel lungo madrigale A XXVIII, ad esempio, i periodi aiutano a leggere lo schema delle rime in modo tale che possano distinguersi 2 grandi macro sequenze speculari.

Rime	A XXVIII Versi per periodo	Sequenze
A B A c c	5	periodo lunghissimo
D e E d	4	periodo lungo
F	1	periodo di 1 verso
G	1	periodo di 1 verso
g H I G H I	6	periodo lunghissimo
l m m L	4	periodo lungo
N	1	periodo di 1 verso
N	1	periodo di 1 verso

Il primo periodo comprende versi in rima A, in rima B (irrelata) e in rima C (baciata). Le rime qui non permetterebbero da sole di delimitare una sequenza, che invece è necessaria all'individuazione di quello che sopra chiamo "periodo lunghissimo". Nella seconda arcata sintattica compaiono le rime D e E, disposte secondo lo schema incrociato; qui sintassi e metro coincidono. I due versi che seguono sono ciascuno una frase indipendente: la sintassi diviene centrale nella specularità del madrigale. Il v. 10 si conclude con una rima irrelata, F, mentre il successivo mostra la prima delle 3 occorrenze della rima G. In questo caso le rime da sole non sarebbero state in grado di richiamare l'altra sequenza di periodi di un solo verso presente alla fine del componimento, che invece propone la classica *combinatio* endecasillabica. Dal v. 12 al v. 17 si estende il periodo più lungo, in cui i primi 3 versi propongono le rime che poi nel medesimo ordine si trovano ai 3 successivi. Segue il secondo "periodo lungo" che presenta come il primo ancora lo schema rimico incrociato; mentre il madrigale va a concludersi con il distico bi-periodale in rima baciata.

Fino ad ora ho escluso dall'analisi il madrigale A LXI, perché presenta uno schema trecentesco e non solo, anche petrarchesco (ABCABCDD).

Quando di quelle belle membra elette
di cui lo spirto angelico si veste
sarete bianco e fortunato velo,
celate ad altri il bel che le perfette
bellezze adombra e sol per me si dèste
fiamme nel cor d'un casto, ardente zelo,
ond'il bel spirto e l'amorosa face
sola mi goda in libertate e 'n pace.
(A LXI) .

In qualche modo questo componimento aiuta a rafforzare l'idea che finora aveva guidato l'analisi dei madrigali precedenti e cioè che, dove lo schema non ha una norma e appare così libero da non mostrare delle regolarità, la sintassi interviene e struttura, coordinando i versi e creando pause forti perché vi sia un equilibrio; dove invece lo schema ha una forte tradizione alle spalle, il periodare non cerca più simmetrie nuove. Gli 8 versi di A LXI danno infatti spazio ad un unico periodo, il cui "merito metrico" è soltanto di far coincidere i suoi limiti con quelli del componimento.

Trovo che con il madrigale il cerchio sulla sintassi matrainiana, apertosi con il sonetto, si chiuda. Entro questi generi brevi si chiarisce il rapporto della Matraini con la tradizione: dove il codice è forte e la metrica rigida, sull'*input* di Petrarca, la poetessa si concede di oltrepassare con il periodo il confine metrico, senza eccessi, ma aumentando la frequenza dell'avvenimento; dove invece Petrarca non può essere il modello e la metrica concede spazio alla sintassi, questa assume su di sé il compito di creare equilibri e simmetrie. I madrigali insomma, attraverso la strutturazione dei periodi, ricercano la piacevolezza e la regolarità che Chiara Matraini sente come petrarchesche e che evidentemente suppliscono all'innovazione di un genere senza schema.

Capitolo 4

La rima

1. *Il petrarchismo delle classi rimiche*

Un sistema linguistico fondato sull'imitazione dei *Fragmenta* non può essere completo senza «quelli che possono sembrare dettagli, ma ne sono invece parte costitutiva, come […] i dispositivi della rima».[87] A metà Cinquecento Chiara Matraini trova nella rima uno degli strumenti più efficaci per rispondere all'istanza della «perfetta armonia»[88] grazie alla tanto ricercata «bembesca alternanza di terminazioni "gravi" e "dolci", le prime moderatamente dense di consonanti e le seconde prevalentemente vocaliche».[89] È certo che per far questo Chiara Matraini avesse a disposizione non solo il modello dei *Fragmenta* e delle rime di petrarchisti celebri come Pietro Bembo, Vittoria Colonna e Gaspara Stampa, ma anche il preziosissimo strumento del rimario, spesso esclusivamente petrarchesco.[90] Tuttavia anche con i rimari non era scontato riuscire ad adeguarsi ad un Petrarca che «aumenta a dismisura il campionario delle rime […] (e) ridimensiona drasticamente il monopolio delle solite classi rimiche»;[91] eppure, con l'attenzione rivolta direttamente al *Canzoniere,* Chiara Matraini può far proprie moltissime rime inedite, rare e difficili, secondo le proporzioni consonantico-vocaliche dei RVF, lavorando su isole fonicamente connesse e accennando ai virtuosismi di rime identiche, equivoche e derivative.

Se si guarda alla tabella delle classi rimiche, si può notare come ai due estremi, delle rime consonantiche da una parte e di quelle in iato dall'altra, i valori rimangano sostanzialmente immutati rispetto ai *Fragmenta*; le vocaliche invece aumentano, mentre le rime in doppia subiscono un netto calo.

---

[87] Quondam 1991, p. 124.
[88] Quondam 1991, p. 125.
[89] Bigi 1961, pp. 140-141.
[90] Il fortunatissimo rimario a stampa del Ruscelli è del 1559, quindi successivo alla pubblicazione del Canzoniere A (1555), ma erano già diffusi il rimario di Benedetto Falco, edito a Napoli nel 1535, e quello, le cui rime sono esclusivamente del Petrarca, di Giammaria Lanfranco di Parma, edito a Venezia nel 1531. Cfr. Quondam 1991, p. 131.
[91] Afribo 2009, p. 140.

	CONSONANTICHE	DOPPIE	VOCALICHE	IATO	TOTALI
RVF[92]	35,33%	16,05%	42,31%	6,3%	7882
Canz. A %	36,34%	10,56%	46,12%	6,98%	
Canz. A N°	802	233	1018	154	2207

Limitare le rime in geminata e recuperarle per lo più fra le fila delle rime vocaliche significa spostare il baricentro dell'equilibrio fra gravità e dolcezza verso quest'ultima; mantenere, andandolo persino a rafforzare di un punto percentuale, il valore già profondamente innovativo delle consonantiche equivale ad individuare il cuore del sistema petrarchesco, compreso di punte di tensione ed asprezza.

Se il livello profondo è acquisito, nel dettaglio le differenze ci sono e sono dovute all'aumento delle rime in M*X*, N*X*, *V*CI*V*, *V*L*V*, *V*R*V* e *V*T*V* e al calo di R*X*, *V*M*V* e *V*N*V*. I suoni in CI, L e T sono quindi in aumento, mentre per M, N e R è osservabile la tendenza all'inversione di preferenza fra rima vocalica e rima consonantica: se i nessi in nasale aumentano, le rime in nasale semplice diminuiscono; se R complicata scende di due punti percentuali, la vibrante intervocalica è in crescita del 4%.

VOCALICHE parte 1							
	CI	**C**	**D**	**GI**	**G**	**L**	**M**
RVF %	1,57%	1,52%	3,17%	0,23%	0,81%	5,44%	3,79%
Canz. A %	3,22%	1,54%	3,08%	0,09%	0,09%	6,7%	2,26%
Canz. A N°	71	34	68	2	2	148	50

VOCALICHE parte 2							
	N	**R**	**S**	**T**	**V**	altro	TOT
RVF %	5,31%	9,52%	2,56%	4,35%	3,53%	0,48%	42,31%
Canz. A %	3,67%	13,86%	2,36%	6,12%	3,13%	-	46,12%
Canz. A N°	81	306	52	135	69	-	1018

CONSONANTICHE									
	GL	**GN**	**LX**	**MX**	**NX**	**RX**	**XR**	**SX**	TOT
RVF	2,08%	1,97%	3,45%	1,71%	9,77%	11,94%	0,98%	3,44%	35,33%
Canz. A %	1,18%	1,68%	3,13%	3,4%	13,09%	9,83%	0,81%	3,22%	36,34%
Canz. A N°	26	37	69	75	289	217	18	71	802

[92] Questa tabella, come le tre che seguono, è creata sul modello dello studio di Afribo 2009, pp. 41-45. Suoi sono anche le sigle, i criteri di individuazione delle rime e i dati relativi ai RVF che riporto; «per scegliere e spiegare le abbreviazioni […] la classe GL comprenderà qualsiasi (consonantica) che faccia perno su tale nesso palatale (esempi: IGLIA, OGLIA); come GN (esempi: AGNA/E/I, EGNA), così le varie classi LX, MX, RX, XR, dove X sta per qualsiasi consonate […]. La stessa convenzione è stata adottata per il materiale vocalico, e dunque L uguale ALE, ELO, ILE ecc.» (Afribo 2009, p. 43). Al di fuori delle tabelle, per le rime vocaliche si adotterà la formula *V*consonate*V* (esempio L è *V*L*V*).

2. *Rime vocaliche e in iato*

Si è già detto che le rime vocaliche sono in aumento e che a determinarlo sono le rime in *V*CI*V*, *VLV*, *VRV* e *VTV*. La crescita delle prime due classi si spiega con la necessità di proporre sequenze che espongano in rima *Sole* e *luce*, termini chiave della lingua poetica "chiara" della Matraini. A dominare in *V*CI*V* è la rima UCE (e UCI) con 37 occorrenze su 71 delle rime in affricata palatale sorda. Ecco l'*incipit* della canzone A XVI, centrata sul tema della *luce*:

De la più bella luCe
e del più dolce foCo
che spiri Amor da la sua santa faCe
vostra beltà riluCe
là dove a poco a poCo
sento tirarmi, com'ad Amor piaCe.
Indi beata paCe
(A XVI, 1-6) .

Qui *luce* innesca una sequenza di rime insistenti sullo stesso suono (-*uce* A : -*ace* C) e sullo stesso grafema che accenna ad una «consonanza per l'occhio» (-*uCe* A : -*oCo* B : -*aCe* C).

Sole, quasi sempre emblema dell'amato, compare in ben 14 sequenze di rime.

A VI, 9-14[93]	sole : parole : suole
A VII, 9-14	sole : parole
A VIII, 1-8	suole : sole : sole : parole
A XVI, 61-62	sole : suole
A XVI, 93-94	sole : parole
A XXVIII, 4-5	parole : sole
A XXXIV, 2-4	sole : parole
A XXXVII, 9-14	sole : sole : puole
A L, 1-8	sole : parole : vuole : vole
A LVII, 1-8	sole : suole : parole : duole
A LIX, 17-21	parole : sole : suole
A LXX	*Sestina: 7 occorrenze.*
A LXXXVIII, 1-8	sole : vuole : vole : duole
A XCVII, 1-8	sole : puole : còle : duole

[93] Di qui in poi, indicando sequenze di rime nei sonetti, segnalo semplicemente se la rima appartiene alla fronte (1-8) o alla sirma (9-14), senza specificare entro quali versi insista. Per le rime degli altri componimenti invece segnalo entro quale intervallo di versi questa rima trovi la sua collocazione.

La rima OLE dunque ha il primato ed è seguita dalla tradizionale rima ILE, che spesso richiama in sequenze altre rime vocaliche in L e, come in questo caso, anche l'altra classe rimica in forte aumento, *V*R*V*.

Perché non posso tanto,
stelle lucenti e chia**r**e,
alzar in parte il mio debole stiLe,
ch'al vostro nome santo
facci soavi e ca**r**e
le voci mei col bel nome gentiLe?
Ché nel cor gioveniLe
moverei forse anco**r**a
di me si bel pensie**r**o,
che per quel ch'io ne spe**r**o,
verreste al mio bel foco ardere ogno**r**a.
Ma con l'ingegno fraLe
a tant'oggetto il mio poter non saLe.
Reverente ed umil, canzon, andrai
dinanzi al mio bel SoLe,
e del tuo ardir ti lagna in tai paroLe.
(A XVI, 79-94) .

L'ultima stanza e il congedo della canzone A XVI insistono quasi interamente su queste due classi vocaliche (*-are*, *-ora*, *-ero* e *-ile*, *-ale*, *-ole*) e mostrano un artificio molto frequentato da Petrarca, quello cioè di ridurre le rime di una stessa partizione metrica ad uno o due suoni consonantici. Si veda il caso del sonetto A XXIV, in cui ben 12 rime sono in vibrante:

Signor, che 'l vago e picciol Serchio nostRo,
dal più gelato al più caldo emispeRo
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,
carco di miglior merce ch'oro od ostRo.
In voi, sol di virtù felice nido,
pose il Ciel largo estrema ogni sua cuRa
e quant'oggi di ben fra noi s'impaRa;
onde, s'uguale avessi a l'alto grido
d'Appennin l'acqua quanto il mondo duRa,
qual saria più di me famosa e chiaRa?
(A XXIV) ;

o l’esempio di A LII, in cui le rime A, B e C sono in *V*R*V:*

Stando lontana a voi, mio Sole alteRo,
e da’ begli occhi, in disusato ardoRe
arse mai sempre in alta fiamma il coRe;
or dappresso tremando agghiaccio e pèRo.
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,
con la bella ragion l'empio destrieRo?
Fermando in voi lontan l’occhio che miRa
con più saldo giudizio che da presso,
onde l’alma prevede il meglior fine,
lasciovi il core in pegno, ove s’aggiRa
l’imagin vostra, in cui veder voi stesso
potran le luci angeliche e divine.
(A LII) **.**

Le rime scelte per questi giochi di suono sono proprio quelle che registrano una crescita significativa: infatti non solo *V*CI*V*, *V*L*V* e *V*R*V*, ma anche la quarta rima in aumento, *V*T*V*, si presta spesso a questi virtuosismi. Così la stanza prima della canzone A LXXXII:

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,
e ogni mia gioia e viver dolce e caro
tolto mi fu quando da me partiTa
facesti, fida mia celeste scorTa.
Da indi in qua non passo un’ora sola
mai senza pianto, né altro mi consola
se non la speme sol che mi conforTa,
diva mia bella, ardente calamiTa,
di rivedersi in Cielo a miglior viTa;
però che senza te rinchiusa e spenTa,
esser non posso qui mai più contenTa.
(A LXXXII, 1-20) **.**

Si è già detto che questo incremento delle rime vocaliche va letto nell'ottica di una maggiore dolcezza complessiva, ma, avendo già spiegato la causa per *V*CI*V* e *V*L*V* grazie soprattutto ad alcuni termini significativi della poetica matrainiana, *luce* e *Sole*, resta da inquadrare l'aumento di *V*R*V* e *V*T*V*. Si tratta di classi rimiche che, ridotte nella loro incidenza da Petrarca, erano invece dominati nello stilnovo, tanto che, insieme al nesso N*X*, anch'esso ripristinato dalla Matraini su valori pre-petrarcheschi, «concede[vano] pochissime alternative e possibilità combinatorie al poeta del Duecento».[94] E così in Chiara Matraini trovano posto anche sequenze stilnoviste, come nel caso emblematico, e c'è da dire unico per la sua completezza, del sonetto A II:

Almo, beato Sol, che dolcem**ente**
con l'alta tua virtù, per gli occhi al core
ratto scendesti, tal, ch'entro e di fore
per te già intepedir l'aura si s**ente**,
produce il tuo calor ne la mia m**ente**
vaghi fior di virtute a tutte l'ore,
dond'escon frutti di sì dolce umore,
che nutren l'alma mia soavem**ente**.
E per sì vaga, eterna primavera,
scôrta da' raggi tuoi, l'orme perdute
vo cercando del ver, per l'alte str*ade*.
Tempra dunque l'ardor, perché non pèra
così bella stagion, né la virtute
manchi a gli occhi in veder la tua belt*ade*.
(A II) .

Qui l'impronta dello stilnovo è presente in ogni rima: nella sequenza ORE-ENTE delle quartine, nelle rime ERA, comunissima rima in *V*R*V*, UTE e ADE, associate per lo più a vocaboli «dalla suffissalità debole, iconici dell'ideologia stilnovista».[95] È fondamentale entrare poi nell'analisi della coppia ORE-ENTE: nel Duecento «la sequenza si candida […] a essere letta come connettore formale della primissima fase, euforicamente in vita, della stagione della "loda"»[96] trovando posto nei primi versi di testi incipitari e di fatto qui la Matraini la utilizza proprio nel primo vero sonetto, dopo quello proemiale, della parte dedicata all'innamoramento e alla lode dell'amato. Un tratto ricco di tradizione,

[94] Afribo 2009, p. 138.
[95] Afribo 2009, p. 109.
[96] Afribo 2009, p. 121.

ma non specificatamente petrarchesco dato che «l'unica attestazione di ORE-ENTE si trova nella ripresa della ballata LXIII».[97]

Per le rime in iato le uniche differenze rispetto a Petrarca si trovano entrando nel dettaglio delle singole classi rimiche: si assiste alla diminuzione della rima IA, maggioritaria in Petrarca (si passa dal 1,43% dei RVF allo 0,63% del Canzoniere A) e al consistente aumento di IO, che diviene di gran lunga la rima in iato più diffusa raggiungendo da sola il 2,67%. Anche qui un aumento così vistoso è dovuto alla particolare incidenza di alcuni rimanti molto frequentati fra cui *io*, *mio*, *Dio* e *desio*.

Com'a gli angeli eletti innanzi a D**io**,
che quanto intendon più de l'infinita
sua luce immensa, ove ch'Amor gli invita,
più cresce il loro eterno, alto des**io**,
così de l'amoroso lume, in ch'**io**
tengo la vista del pensiero unita,
quanto più scorgo il bel, ch'il mondo addita,
tanto più cresce il foco al desir m**io**.
(A XII, 1-8).

Non vi sono sequenze interamente in iato, come per le rime vocaliche, ma è possibile rintracciare un fenomeno simile grazie all'utilizzo delle rime sdrucciole; si veda per esempio la fronte del sonetto A XC.

Anima bella, che vivendo ess**empio**
fosti d'alta onestade e leggiadria,
or godi in Ciel l'eterna monarchia,
sciolta dal mondo scelerato ed **empio**.
Poi che tornata sei nel divin T**empio**,
là 've salir ogni anima desia,
scorgi co' santi rai per la tua via
noi qui rimasi in doloroso sc**empio**.
(A XC, 1-8) .

Qui la rima A *–empio*, pur non costituendo rima in aito, di fatto termina con un doppio suono vocalico *–io* esattamente come la regolare rima in aito B (*–ia*). Il richiamo fonico, nonostante la diversa appartenenza di categoria rimica, è giocato senz'altro sulla riproposizione di vocali a contatto.

[97] Afribo 2009, p. 126.

3. *Rime consonantiche e doppie*

Il tasso di rime consonantiche è davvero elevato e riesce persino a superare di un punto percentuale quello dei RVF, dove «le esclusive costellazioni "stilnovistiche" di parole "dolci" e tecnicizzate si mescolano a sistemi di tutt'altra origine, l'*asperitas* […] diviene un ingrediente irrinunciabile della poesia petrarchesca».[98] Il dato numerico però non basta a rendere l'idea dell'aderenza al modello. Chiara Matraini si cimenta in una vasta varietà di rime consonantiche ed osa anche proponendone alcune di difficili e rare: si incontrano infatti rime presenti nei *Fragmenta* in un'unica serie, come ASCO (*pasco* : *nasco*, RVF CLXIV, 10-13; *rinasco* : *pasco*, A XVI, 74-75), EMPI (*tempi* : *exempi* : *empi* : *adempi*, RVF CCCLXV, 1-8; *adempi* : *essempi* : *tempi*, A LXXVI, 9-14; *tempi* : *adempi*, A XCV, 9-14), o ETRA (*petra* : *spetra*, RVF XXIII, 82-84; *pietra* : *penetra*, A LIX, 55-56).

Tuttavia alcuni dati cambiano secondo una logica di attenuazione di questa asprezza, percepita, emulata, ma non raggiunta. Cresce il numero dei nessi in nasale, soprattutto di NT; un fatto questo da leggersi come uno strascico stilnovista, infatti «si è visto che l'altra classe egemone nei testi duecenteschi, poi ridimensionata soprattutto nei *Fragmenta*, è quella in nasale implicata»[99] e qui il nesso torna ad essere al primo posto con il 13,09%, inoltre, se con Petrarca «la classe smette di essere semplice sinonimo delle rime con nesso NT»,[100] in Chiara Matraini proprio questa classe raggiunge quasi i due terzi del totale di N*X*. Ecco un esempio della disinvoltura con cui si utilizza questo nesso:

Felici dunque aventurosi amaNTi,
che di salde catene d'amor ciNTi
non curando Fortuna, oltraggi, e piaNTi,
ma sempre ognor da pura fé sospiNTi
seguono i cari be' vestigi saNTi,
ond'ha la speme i lunghi affanni viNTi;
così dal Cielo a noi sempre sia data
pace dolce, gioconda, e desïata.
(A LIX, 185-192) .

[98] Trovato 1979, p. 89.
[99] Afribo 2009, p. 124.
[100] Afribo 2009, p. 124.

Vengono rafforzate anche rime che nei *Fragmenta*, e nella *Commedia*, erano «del tutto inedite per nuclei consonantici appunto inediti, come per il nesso nasale e palatale (-MB- e -MP-)»[101] che in Chiara Matraini rappresentano il 3,4% (contro l'1,71% dei RVF). Ne è un esempio il riutilizzo dello stesso sistema di rimanti di RVF CLXXXVII, 1-8:

Spirto beato, il cui terrestre velo
chiud'or quest'alta e fortunata **tomba**,
levato a volo a guisa di **colomba**,
ti festi strada a miglior vita in Cielo.
Co' grandi effetti tuoi, col divin zelo
Morte calcasti, ond'or fra noi **rimbomba**
de l'alto nome tuo sì chiara **tromba**,
ch'unqua nol cangerà la state o 'l gelo.
(A LXXXIX, 1-8)

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!
Ma questa pura et candida **colomba**,
a cui non so s'al mondo mai par visse,
nel mio stil frale assai poco **rimbomba**:
cosí son le sue sorti a ciascun fisse.
(RVF CLXXXVII, 1-8) .

Diminuisce invece il nesso dominante nei RVF, cioè R*X*. Con Petrarca si era assistito alla «decisiva e cruciale rivoluzione al vertice, per cui non è più N*X* la classe maggioritaria ma R*X*»,[102] ma in Chiara Matraini il nesso consonantico in nasale torna ad avere la meglio sulla rima in vibrante complicata. C'è da dire che, anche se la percentuale di R*X* è in calo, la differenza con i RVF non è tale da pregiudicare la coerenza con un sistema rimico petrarchesco che è sostanzialmente ben acquisito. Il sonetto che riporto infatti mostra come i suoni gravi di R*X* e RR vengano fruiti senza parsimonia anche nel canzoniere matrainiano.

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.
Ahi del mondo ingiustizia ardita, quanto
le degne imprese altrui subito atteRRa!
Oggi Fortuna a noi tutto diseRRa
quanto d'amaro ha mai portato a canto.
Or dell'ardente suo furore il nostRo
nemico traditor trïonfa e gode,
qual fea Neron ne l'alta arsion di Roma.
Ma se di così ardente e crudel MostRo
la giust'ira di Dio l'ardir non doma,
che direm noi? Ch'ei pur lo vede ed ode.
(A LXXXVI) .

[101] Afribo 2009, p. 59.
[102] Afribo 2009, p. 59.

Un altro luogo che non delude le attese di rime consonantiche è la sestina, « metro dove più scotta l'*asperitas* e più è chiuso il *trobar clus*»,[103] con ben 8 rimanti su 12 in R*X* e *X*R. Le restanti parole coinvolte nella *retrogradatio cruciata* sono tutte in consonate geminata, ad eccezione dell'unica rima vocalica, inflazionata e che significativamente "rischiara" il componimento, *Sole*.

A XLIV: colli : **ombra** : gi**orno** : **erba** : v**erde** : m**irto.**
A LXX: pi**etra** : notte : pioggia : Sole : gi**orno** : **ombra.**

Rime petrose quindi che possono veicolare temi altrettanto duri, al limite della violenza, ma anche esprimere coinvolgimento e concretezza del sentimento, come nel caso della sequenza di nessi consonantici e geminate, presenti anche al di là delle rime, alla stanza 7 di A LIX:

Così vedess'io in voi sempre dappr**esso**
senza voltar già mai rota sup**erna**,
e 'l batter gli occhi miei non fosse sp**esso**,
e sciolta stesse la virtute int**erna**
da la scorza mortal, che tiene oppr**esso**
quel supremo valor che la gov**erna**:
ch'io starei fissa in voi qual taglio in pi**etra**,
dappresso o lungi, quanto il sol pen**etra**.
(A LIX, 49-56) **.**

Viceversa, non al solo suono del rimante è affidato il compito di essere vertice di asprezza e *gravitas*: i nessi consonantici possono infatti incorniciare e rafforzare un campo di tensione centrato su rimanti semanticamente espressivi e tuttavia foneticamente deboli. Così accade infatti nelle terzine di A XXXVI, in cui sono proprio le parole sede di rima vocalica ad esprimere la violenza animalesca (*rapaci* e *divora*) e la capacità distruttiva del fuoco (*faci*), mentre quelle consonantiche offrono solo la loro consistenza fonetica.

Nemiche fere in loro empie, rapaci,
s'annidan solo, e nel mio seno alberga
Idra fera ed Arpia, che 'l cor divora;
godon pur questi le superne faci
qualor vil nebbia almo seren disperga,
mai non vedo io il mio Sol che l'alma adora.
(A XXXVI, 9-14) **.**

[103] Afribo 2009, p. 76.

E lo stesso accade nella fronte del sonetto A XLIII, in cui lo struggimento della poetessa è espresso in posizione di rima dai rimanti in ESCA, ma anche e soprattutto dalla rima vocalica in dentale che permette la collocazione in rima di *roda*, termine mai eletto a rimante da Petrarca ed estremamente concreto nell'esprimere l'immagine del consumarsi nell'attesa dell'amato lontano.

> Quando fia 'l dì ch'io vi riveggia ed oda,
> dolce del cor mio nudrimento ed *esca*,
> e, col foco gentil che m'arde e 'nv*esca*,
> la viva luce de' begli occhi goda?
> Lassa, ch'io temo che nel cor si **roda**
> prima lo spirto, che di me v'incr*esca*,
> tanto martir ne l'anima rinfr*esca*
> quel forte laccio che mi stringe e annoda.
> (A XLIII, 1-8) **.**

Le rime in consonate geminata invece subiscono un crollo significativo, forse perché molte di esse nei RVF si potrebbero catalogare come rime difficili. Si abbandonano intere classi rimiche sperimentate da Petrarca: BB, DD, PP. Le altre classi fanno la loro comparsa sporadica all'interno del Canzoniere A e soltanto LL, SS e ZZ superano l'1% di occorrenze, mentre a tenersi su una percentuale ben più alta c'è solo la rima TT, con il 2,72%.

4. *Virtuosismi ed eccezioni in rima*

Fra i virtuosismi in rima vado ora a considerare «due specie di rime care alla metrica provenzale e guittoniana, e non ignote agli stessi stilnovisti, quali la rima derivativa e quella equivoca»,[104] entrambe in forte calo rispetto ai *Fragmenta*.

La rima equivoca, che delle due è «quella con maggior gradiente tecnico»,[105] subisce con Petrarca una notevole riduzione, perché il suo impiego viene riservato a momenti di particolare virtuosismo ed è calibrato per evitare un procedere troppo chiuso

[104] Bigi 1961, p. 139.
[105] Pelosi 2003, p. 516.

e vicino alla sestina; una tendenza questa che si esaspera nella Matraini che se ne serve nell'1,4% delle rime del Canzoniere A, contro il 3,7%[106] di quelle dei RVF.

Rime equivoche del Canzoniere A	
suole : sole : sole : parole	(A VIII, 1-8)
note : note : devote	(A X, 3-7)
alma : alma : salma : incalma	(A XXIII, 1-8)
sete : sete	(A XXX, 9-14
sole : sole : puole	(A XXXVII, 9-14)
luce : <u>luce</u> : luce : luce	(A XLVI, 1-8)
ingegno : ingegno	(A XLVI, 9-14)
porto : corto : porto	(A LIII, 9-14)
alma : alma : incalma : salma	(A LXXV, 1-8)
interna : eterna : eterna	(A LXXIX, 33-37)
parte : carte : parte	(A LXXXIX, 65-69)
alma : alma	(A LXXXII, 1-5)
giri : miri : giri : martiri	(A XCI, 1-8)
corso : corso	(A XCVII, 9-14)
luce : luce : conduce	(A LXXIX, 9-13)

Si potrebbe quindi pensare che questo uso limitato rientri nella scelta di evitare un artificio percepito come arcaico, ma non è così. Innanzitutto Petrarca usa queste rime come puro virtuosismo, conferendo loro posizioni di prestigio e arricchendole in prospettiva retorica,[107] e poi Chiara Matraini non sembra notare «l'azzeramento delle rime identiche»[108] dei *Fragmenta*, tanto da proporle in misura persino maggiore rispetto alle rime equivoche: queste due circostanze farebbero quindi pensare ad una concezione matrainiana più ampia del riutilizzo dello stesso corpo fonico e grafico del rimante, accidente che, indipendentemente dal significato che assume nella nuova occorrenza, è concepito come dimostrazione di abilità versificatoria.

[106] Pelosi 2003, p. 514.
[107] Cfr. Pelosi 2003, p. 515.
[108] Afribo 2009, p. 66.

Rime identiche del Canzoniere A	
ora : fuora : aurora : ora	(A VII, 1-8)
ergo : ergo	(A IX, 10-12)
vola : sola : vola	(A XVI, 42-46)
tempo : tempo	(A XVIII, 9-14)
intende : intende : ascende	(A XXIII, 9-14)
stringe : linge : dipinge : stringe	(A XXVII, 1-8)
loco : poco : foco : foco	(A XXXV, 1-8)
sono : sono : suono : ragiono	(A XXXVI, 1-8)
danni : anni : danni	(A XXXVIII, 39-43)
scorge : scorge	(A XXXVIII, 50-53)
meno : seno : seno : pieno	(A XXXIX, 1-8)
luce : (luce) : luce : luce	(A XLVI, 1-8)
foco : foco : infoco : foco	(A XLVI, 1-8)
petto : petto	(A XLVI, 9-14)
siede : siede	(A XLVI, 9-14)
degna : insegna : insegna	(A LIX, 33-37)
vita : vita : vita	(A LIX, 57-61)
vita : vita : addita	(A LIX, 170-174)
raccolse : volse : volse : tolse	(A LXVIII, 1-8)

Che per Chiara Matraini si tratti dunque di virtuosismi sostanzialmente indifferenziati sembra confermato dal sonetto A XLVI, che vede tutti i propri rimanti coinvolti in rime identiche, equivoche o derivative, nonostante l'unico esempio simile rintracciabile nei *Fragmenta* (RVFXVIII) sia invece dominato da rime equivoche.

Sì chiara è la mia fé, sì chiaro il foco
dell'acceso cor mio, viva mia luce,
e di tanta bellezza a l'alma luce,
ch'oscurar nol pò mai più chiaro foco.
Questo a l'alta cagion dov'io m'infoco,
guida il pensier ognor con la sua luce,
a mirar la beltà di quella luce,
che m'arde e nutre del celeste foco.
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.
(A XLVI)

Quand'io son tutto vòlto in quella parte
ove 'l bel viso di madonna luce,
et m'è rimasa nel pensier la luce
che m' arde et strugge dentro a parte a parte,
i' che temo del cor che mi si parte,
et veggio presso il fin de la mia luce,
vommene in guisa d' orbo, senza luce,
che non sa ove si vada et pur si parte.
Cosí davanti ai colpi de la morte
fuggo: ma non sí ratto che 'l desio
meco non venga come venir sòle.
Tacito vo, ché le parole morte
farian pianger la gente; et i' desio
che le lagrime mie si spargan sole.
(RVF XVIII) .

Se dunque l'utilizzo delle rime identiche sana in parte il divario che si era creato fra la poetessa e il suo modello, sia a livello numerico che concettuale, in quanto entrambi artifici riconducibili alla stessa logica retorica, Chiara Matraini non dimostra

tuttavia di recepire «la grande novità petrarchesca [che] interessa le rime derivative (del tipo *forza / rafforza*) e soprattutto inclusive (del tipo *rima* / *prima*)».[109] Prendendo in considerazione le rime derivative, molte delle quali sono anche inclusive, si vede come non solo il loro numero sia davvero esiguo (circa il 3% del totale, quando in Petrarca[110] si arriva all'11,6%), ma anche come siano riconducibili a pochissimi nuclei tematici.

Rime derivative del Canzoniere A	
intorno : ritorno : soggiorno : giorno	(A VI, 1-8)
luce : traluce : conduce	(A IX, 22-27)
discopre : opre : scopre	(A IX, 77-81)
disgiunto : congiunto : punto	(A X, 23-28)
pace : disface : conface	(A X, 27-30)
luce : riluce	(A XVI, 1-4)
celeste : veste : queste : investe	(A XXIII, 1-8)
luce : riluce	(A XXVII, 9-14)
tira : mira : aspira : spira	(A XXIX, 1-8)
adombra : ingombra : ombra : sgombra	(A XXXVI. 1-8)
torna : adorna : soggiorna : ritorna	(A XXXVII, 1-8)
luce : riluce	(A XXXVIII, 26-29)
segno : disegno : sostegno	(A XXXVIII, 44-48)
esca : 'nvesca : incresca : rinfresca	(A XLIII, 1-8)
pace : face : vivace : disface	(A LI, 1-8)
ingombra : ombra : adombra : sgombra	(A LIV, 1-8)
vivo : avvivo	(A LV, 9-14)
ritorno : giorno : soggiorno : intorno	(A LVII, 1-8)
porta : apporta	(A LXIII, 9-14)
immortali : mortali : tali : ali	(A LXVIII, 1-8)
giorno : scorno : soggiorno	(A LXIX, 1-6)
involta : volta	(A LXXIV, 9-14)
riconduce : luce : riluce	(A LXXIX, 42-46)
antico : nemico : amico	(A LXXXII, 142- 145)
luci : riluci	(A XC, 9-14)
luce : riluce : adduce : induce	(A XCI, 1-8)
molti : vòlti : stolti : rivolti	(A XCII, 1-8)
immortale : sale : mortale : frale	(A XCVI, 1-8)
disparte : parte	(A XCVI, 9-14)
giorni : scorni : torni : soggiorni	(A XCV, 1-8)
profondi : diffondi : infondi : nascondi	(A XCVIII, 1-8)
luce : riluce : produce : riduce	(A XCVIII, 1-8)

Un altro aspetto di profonda differenza rispetto alla regola petrarchesca è l'utilizzo non proprio sporadico di rime irrelate o imperfette. Che vi siano rime irrelate nei

[109] Pelosi 2003, p. 514.
[110] Pelosi 2003, p. 514.

congedi di canzone è la norma, pure che ve ne sia almeno una nei primissimi versi dei madrigali cinquecenteschi, ma che si presentino anche all'interno degli schemi metrici di canzoni e sonetti è fatto frequente nel Cinquecento, ma segnale di una rilassatezza nel rispetto del canone che distanzia inevitabilmente l'imitatore dal modello.

Rime irrelate
A X, 2-4, celarsi : apparve.
A XXXIX, 11, guide .
A LI, 9-14, albergo : volo.
A LXV, 9-14, Mauro : vera.
A LXXXII, punto (v.112), sparse (v.141), accenti (v.170), ombra (v.173).
A LXXXVII, 11, lieto.
Rime imperfette
A V, 9-14, pieno : pena.

In alcuni casi di rima irrelata è possibile rintracciare un legame fonico con altri rimanti dello schema, come in *celarsi* : *apparve*, omotoniche e parzialmente consonanti grazie al nesso in R*X*, o in *Mauro* : *vera*, entrambe in *V*R*V*, ma non in tutti. In alcuni schemi poi le rime irrelate sono due a breve distanza, segnale che l'impianto avrebbe previsto che rimassero fra loro, in altri invece la rima compare isolata fra rime tutte perfettamente relate, sintomo ancor più forte di una prassi metrica che la permette.

5. *Rime ed esiti fonici extraschematici*

Chiara Matraini non esita ad usare moltissimo le figure di suono, distribuite nell'arco di tutto il canzoniere, entro il quale sono pochissimi i componimenti che non presentano evidenti richiami fra le rime o fra rimanti e i versi che li ospitano. La frequenza di fenomeni di allitterazione, assonanza, consonanza, omotonia fra rime, ripetizione di consonati ora scempie, ora doppie, ora all'interno di un nesso consonantico, è uno degli aspetti meglio riusciti dell'imitazione petrarchesca.

Si osservi per esempio questo caso di assonanza perfetta e fortemente coesiva fra le rime di questi 7 versi (*-orta* : *-osa : -ola):*

E per voi, fida sc**o**rt**a**,
l'anima desï**o**s**a**
in quante belle parti ha 'l mondo v**o**l**a**,
e del suo bene acc**o**rt**a**,
sopra di sé gioi**o**s**a**,
fa di mille bellezze ivi una s**o**l**a**.
Indi in alto sen v**o**l**a**
(A XVI, 40-46) ;

oppure la consonanza della dentale sorda fra le rime della fronte di A XV. Il sonetto propone prima la continuità fonica tra i due blocchi, data dalla ripresa della dentale nella rima C, e poi la contrapposizione di A, B e C, in dentale, a D e E, insistenti sulla liquida, che decidono quindi del suono dominate della rime della sirma.

Spirto gentil d'eterne grazie cin**t**o,
che ne l'età tua verde e più fiori**t**a
frutto immortal, per sempiterna vi**t**a,
cogliendo vai, da un santo ardor sospin**t**o,
mentre il bel fior de gli anni tuoi dipin**t**o
scorgo de l'alta tua gloria infini**t**a,
che per cosa mirabile s'addi**t**a,
veggioti aver già Morte e 'l Tempo vin**t**o;
però che dietro a si felice scor**t**a
muovi i be' passi, ché 'l corporeo velo
non ti vieta salir sopra le stelle:
la virtù dico, che poggiando al Cielo
con le fort'ali sue tanto ti por**t**a,
che non hai da prezzar glorie men belle.
(A XV) .

Fitti legami fonici sono presenti anche all'interno del testo e si vanno ad unire e sovrapporre a quelli sempre molti forti fra le rime. Così è per le terzine di A LVII dove la sibilante geminata nasce nella parola d'attacco del v. 9 (*lassa*), si ritrova in rima (v. 11 *passi* : v. 14 *stassi*), e nuovamente nel verso al v. 12 (*altissimi*) e al v. 13 (*Lassa*). Si riscontra anche un chiasmo fonico fra le consonanti con cui principiano i rimanti (***s**anti* : *p**a**ssi* ; *p**i**anti* : ***s**tassi*).

Lassa, dove son or que' chiari lumi,
che mi mostrâr con be' vestigi **s**anti
di gir al Ciel con gloriosi passi?
Dove son or gli altissimi costumi?
Lassa, non so: so ben ch'in doglie e pianti
gli occhi e l'alma a tutt'ore ardendo **s**tassi.
(A LVII, 9-14) .

In altri casi la fonicità dei rimanti contagia tutto il testo, dove viene proposto ossessivamente lo stesso suono. È quello che accade con la rima A *-orna* in A XXXVII: da qui si avviano due piste, la prima che insiste su *-or-* e che, oltre a ritornare a tratti un po' in tutto il testo, genera la rima B *-ori*, e la seconda, costituita dal nesso in vibrante, che dopo i primissimi versi torna forte nella seconda metà del sonetto e dà vita alla rima C *-erno*.

L'aura gentil, che moRM**or**ando t**oR**Na
oRNando i PRati di novelli fi**or**i,
spaRGendo da lontan soavi od**or**i,
le rive e' colli di be' rami ad**oR**Na.
Né 'l bel lume del ciel oLTRa soggi**oR**Na
a far noti di sé gli antichi on**or**i;
cantan gli augelli i l**or** felici am**or**i
ed ogni cosa alleGRa omai rit**oR**Na.
Ma da me, lassa, un laGRimoso veRNo
non paRTe mai, ché, lunge al mio bel Sole,
lo PRovo ogn**or** ne l'am**or**oso inteRNo;
né TRovo scampo a le mie doglie sole,
ché sì fero è 'l maRTir nel c**or**e infeRNo,
che Tempo né Ragion FRenar lo puole.
(A XXXVII) .

È anche possibile che più sequenze allitteranti trovino nelle vocali che le accomunano il loro punto di incontro e si intreccino. Del sonetto A XXXV inizialmente avevo preso in considerazione solo i rapporti fonici fra i rimanti della fronte (*loco* : *core* : *dolore* : *poco* : *foco* : *fore* : *ardore* : *foco*) che effettivamente sono composti per lo più da quattro sillabe con la stessa vocale: *-co-*, *-do-*, *-fo-* e *-lo-* (escludo *-re* che è funzionale solo alla rima). Poi però, dopo essermi soffermata sul verbo fuggire che torna in *variatio* in ben 4 punti del testo, mi sono resa conto di come 3 delle sillabe prima individuate (*-co-*, *-do-*, *-fo-*) si ripetessero con una frequenza notevole. Considerata singolarmente la ripetizione di una di queste sillabe non può certo definirsi una sequenza allitterante, tuttavia, non si può negare che queste tre sillabe, pensate insieme, non diano vita ad un tracciato fonico strettamente coesivo.

Fera son io di quest'ombroso lo**co**,
che vo **co**n la saetta in mezzo il **co**re,
fuggen*do*, lassa, il fin del mio *do*lore,
e cer**co** chi mi strugge a po**co** a po**co**;
e, **co**m'augel che fra le penne il fo**co**
si sent'appreso, ond'ei volan*do* fore
del *do*lce ni*do* suo, mentre l'ar*do*re
fugge, **co**n l'ali più raccende il fo**co**,
tal io, fra queste frondi a l'aura estiva,
con l'ali del desio volan*do* in alto,
cer**co** il fo**co** fuggir, che me**co** porto.
Ma, quanto va*do* più di riva in riva
per fuggir il mio mal **co**n fiero assalto
lunga morte procaccio al viver **co**rto.
(A XXXV) **.**

Alte sono le aspettative foniche per il madrigale, dato anche il giudizio che ne dà il Ruscelli.

La grata e la più perfetta armonia che in questo mondo per corso umano si possa udire è un componimento di bellissimo soggetto, spiegato con bellissime e ornatissime parole in versi, e cantato con perfetta ragion di musica da graziosa e bella donna, se ha da vedersi e udirsi insieme, e di grata e gioconda voce. [111]

Chiara Matraini non si sottrae alle caratteristiche specifiche del genere e dà sfoggio della sua abilità. Ne è un esempio il madrigale A XXXIV, in cui, oltre a 3 rime in liquida (*-ole*, *-olto* e *-ale*), i versi risultano disseminati di nessi consonantici in S, S geminata e S sorda scempia, oltre che di una quantità notevole di consonanti doppie. Suoni aspri e consonanti ravvicinate che tolgono spazio al suono vocalico e danno l'idea dell'immediatezza, dell'irruenza e dell'ineluttabilità dell'effetto delle parole dell'amato che se ne va.

[111] Citazione che ricavo da Quondam 1991, p. 126, tratta dal libro di Ruscelli *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario, con la dichiarazione, con le regole e col giudicio per saper convenevolmente usare o schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose, come ne i versi.*

SmarriSSi il cor, ghiaccioSSi il Sangue quando,
dipinto di pietà, l'almo mio S**ole**
udii, con un *SoSpiro*: – O mio *SoStegno* –,
dirmi con dolci ed umili par**ole**:
– meSto men vo, ma 'l cor ti lascio in pegno –
In queSto, l'aSpro suo dolore acc**olto**
Sfogò per gli occhi, e 'mpallidì il bel v**olto**.
Quel ch'io divenni allor, SaSSelo Amore,
e Sallo ancora ogn'inveScato core,
che quasi morta, in voce rotta e fr**ale**,
a gran pena formai: – Signor mio, v**ale**! –
E più non potei dire,
ché mi senti' morire.
(A XXXIV) **.**

Bibliografia

Testi lirici

Chiara Matraini, *Rime e lettere*, a cura di Giovanna Rabitti, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1989.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano, 1996.

Vittoria Colonna, *Rime*, a cura di Alan Bullock, G. Laterza, Roma - Bari, 1982.

Gaspara Stampa, *Rime*, introduzione di Maria Bellonci, note di Rodolfo Ceriello, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1976.

Testi critici relativi a Chiara Matraini

Baldacci 1953 = Luigi Baldacci, *Chiara Matraini poetessa lucchese del XVI secolo*, in «Paragone letteratura», IV, 42, pp. 53-67.

Baldacci 1975 = Luigi Baldacci, *Lirici del Cinquecento*, Longanesi, Milano.

Borsetto 1983 = Luciana Borsetto, *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 Virginia Baradel e Marina Zancan, pp. 171-233, Marsilio, Vicenza.

Picone 2005 = Michelangelo Picone, *Petrarchiste del Cinquecento*, in «*L'una et* l'altra chiave». *Figure* e *momenti del petrarchismo femminile europeo. Atti del Convegno internazionale di Zurigo, 4-5 giugno 2004*, a cura di Tatiana Crivelli, Giovanna Nicoli e Maria Santi, pp. 17-30, Salerno, Roma.

Rabitti 1981 = Giovanna Rabitti, *Linee per il ritratto di Chiara Matraini*, in «Studi e Problemi di critica testuale», n. 22 , pp. 141-65.

Rabitti 1983 = Giovanna Rabitti, *La metafora e l'esistenza nella poesia di Chiara Matraini*, in «Studi e Problemi di critica testuale», n. 27, pp. 109-45.

Rabitti 1989 = Giovanna Rabitti, *Chiara Matraini*, Rime e lettere, Commissione per i testi di lingua, Bologna.

Testi critici su Petrarca e il petrarchismo

Afribo 2001 = Andrea Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Cesati, Firenze.

Afribo 2009 = Andrea Afribo, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Carocci, Roma.

Alonso 1965 = Dámaso Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna.

Bartolomeo 2001 = Beatrice Bartolomeo, *Notizie su sonetto e canzoni nelle Rime diverse di molti eccellentissimi auttori, nuovamente raccolte, Libro primo (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545*), in *"I più vaghi e i più soavi fiori": studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco e Elena Strada, pp. 43-76, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Beltrami 1991 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.

Bigi 1961 = Emilio Bigi, *La rima del Petrarca*, in *Petrarca e il Petrarchismo. Atti del III congresso dell'Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana*, pp. 135-45, Minerva, Bologna.

Erspamer 1987 = Francesco Erspamer, *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in *Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, pp. 463-95, Bulzoni, Roma.

Fedi 1990 = Roberto Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma.

Gorni 1993 = Gorni Guglielmo, *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna.

Guidolin 2010 = Gaia Guidolin, *Canzone nel primo Cinquecento: metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, M. Pacini Fazzi, Lucca.

Pelosi 2003 = Andrea Pelosi, *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in Praloran 2003, pp. 504-29.

Praloran 2003 = a cura di Marco Praloran, *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Padova.

Quondam 1991 = Amedeo Quondam, *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Panini, Modena.

Renzi 1989 = Lorenzo Renzi, *La sintassi continua: i sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: 100, 213, 224, 351*, estratto dagli *Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti*, vol. C, parte III, pp. 188-220, Soc. coop. Tipografica, Padova.

Santagata 1989 = Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere*, Liviana, Padova.

Santagata 1990 = Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Il Mulino, Bologna.

Soldani 2003 = Arnaldo Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in Praloran 2003, pp. 383-504.

Tonelli 1999 = Natascia Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum volgarium fragmenta*, L. S. Olschki, Firenze.

Trovato 1979 = Paolo Trovato, *Dante in Petrarca: per un inventario dei dantismi nei Rerum volgarium fragmenta*, L. S. Olschki, Firenze.

Altri strumenti

Archivio Metrico Italiano (AMI), a cura dell'Unità di Ricerca di Padova, Università degli Studi di Padova.

Biblioteca italiana (Bibit), Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica, Università di Roma La Sapienza.

Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca, a cura dell'ufficio lessicografico dell'Opera del Vocabolario dell'Accademia della Crusca, Firenze, 1971.