Momenti di ricezione quattrocentesca di Petrarca: Francesco Palmario, la poesia isottea e una riscrittura della Canzone delle metamorfosi

Jacopo Pesaresi

(*Alma Mater Studiorum - Università di Bologna*)

Abstract

This paper aims to carry out a survey of Italian vernacular lyricism in the 15th century by analysing the ways in which Francesco Petrarca's production was taken up, imitated and reworked. To do this, I will use as a case study the *Rime* of Francesco Palmario, a poet from Ancona active at the court of Rimini between the 1450s and 1460s, author of a *canzoniere* written largely in the name of his lord, Sigismondo Pandolfo Malatesta, and dedicated to his lover Isotta degli Atti. The influence of the *Rerum vulgarium fragmenta* will be analysed, as well as the ways in which the Petrarchan model interacted with Isottean vernacular poetry, concluding with an in-depth analysis of canzone 102, an interesting example of a rewriting of Petrarch's canzone 23, known as *delle metamorfosi*, on which Dantean cues are grafted.

Key Words – Petrarchism; Francesco Palmario; Sigismondo Pandolfo Malatesta; Isotta degli Atti; metamorphoses

Il presente articolo si propone di realizzare un sondaggio nella lirica volgare italiana del XV secolo analizzando le modalità di ripresa, imitazione e rielaborazione della produzione di Francesco Petrarca. Per fare ciò, si utilizzeranno come caso di studio le *Rime* di Francesco Palmario, poeta anconetano attivo alla corte di Rimini tra gli anni '50 e '60 del secolo, autore di un canzoniere scritto in buona parte in nome del signore, Sigismondo Pandolfo Malatesta, e dedicato alla sua amante Isotta degli Atti. Si analizzeranno l'influsso dei *Rerum vulgarium fragmenta* e le modalità con cui il modello petrarchesco ha interagito con la poesia isottea, concludendo con un'analisi stanza per stanza del componimento 102, interessante esempio di riscrittura della petrarchesca canzone 23, "delle metamorfosi", su cui vengono innestati spunti danteschi.

Parole chiave – Petrarchismo; Francesco Palmario; Sigismondo Pandolfo Malatesta; Isotta degli Atti; metamorfosi

 CC-BY-ND

1. Introduzione*

Il presente contributo si pone l'obiettivo di compiere un sondaggio nel Quattrocento lirico indagando le modalità di ricezione e rimpiego dei *Rerum vulgarium fragmenta* nell'Italia centro-settentrionale; a questo fine, si utilizzerà come caso di studio la raccolta di *Rime* di Francesco Palmario, edita filologicamente (Saxby 1997) e schedata all'interno dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (Comboni e Zanato 2017) ma ancora poco esaminata criticamente, nonostante presenti caratteri tali da renderla un interessante osservatorio delle correnti poetiche della metà del XV secolo: essa, infatti, si colloca appieno nel contesto della *koiné* feltresco-romagnola individuata e descritta da Marco Santagata (1984 e 1993) e, più in particolare, afferisce all'esperienza della poesia isottea, intendendo con ciò la produzione volgare e latina composta in onore di Isotta degli Atti (1432-1474), amante e poi moglie del signore di Rimini Sigismondo Pandolfo Malatesta (Massèra 1911 e 1928; Campana 1962). Analizzando le *Rime* del Palmario, si cercherà di comprendere come si sia esplicato su tale opera l'influsso del Canzoniere, ovvero con quali modalità il modello petrarchesco abbia interagito con la poesia isottea.

2. L'autore e le sue *Rime*

Le notizie biografiche su Francesco Palmario sono limitate e perlopiù desunte dai suoi stessi testi (Saxby 1990). Sicura è la provenienza da Ancona, ma la città a cui è principalmente legata la sua produzione letteraria è Rimini, presso cui, da quanto si può ricostruire, si recò nel 1454, per rimanervi fin dopo il 1460. Il suo arrivo alla corte romagnola coincise con l'apogeo del successo personale e politico di Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1468) e, al contempo, con l'inizio del suo inarrestabile declino (Falcioni 2006): nel 1453, infatti, il signore di Rimini aveva sconfitto Ferrante d'Aragona nella battaglia di Vada, alla guida dell'esercito pontificio, confermando l'esito vittorioso conseguito un lustro prima contro il padre, Alfonso d'Aragona, a Piombino (1448); tuttavia, proprio a causa di ciò e di un precedente tradimento perpetrato dal Malatesta ai suoi danni, nello stesso 1454 il re di Napoli aveva imposto l'esclusione di Sigismondo dall'alleanza tra Stati italiani seguita alla stipula della Pace di Lodi e, pertanto, anche dalla Lega italica formatasi in quel contesto (Zanfini 2006; Cengarle e Somaini 2016), provocando l'isolamento che avrebbe poi determinato la conclusione ingloriosa della sua parabola. Ancora nel 1454, però, di tale inevitabile decadimento non vi era percezione e, al contrario, la corte riminese era al massimo del suo splendore: in quello stesso anno, infatti, Basinio da Parma andava componendo il suo *opus maior*, il poema epico *Hesperis* (ed. Peters 2021); l'anno seguente, l'umanista napoletano Porcelio de' Pandoni giungeva in città, mettendosi al servizio di Sigismondo e del progetto artistico malatestiano (Iacono 2017); la trasformazione della Chiesa di San Francesco nel Tempio Malatestiano, su progetto di Leon Battista Alberti, era in corso e si accingeva a dare vita a uno dei simboli architettonici del Rinascimento italiano (Pasini 2000). La città, insomma, accolse il Palmario nel suo momento di più straordinario fervore, ed egli non esitò a inserirsi all'interno del gruppo di rimatori che andavano esaltando Isotta degli Atti, divenuta ormai, dopo un lungo periodo di concubinaggio, compagna ufficiale del signore della città e, da lì a breve, sua moglie (Campana 1962); egli si avviò così a divenire il più prolifico

* Si ringraziano i due referee anonimi per la cura dedicata alla revisione del presente contributo, la cui forma finale è debitrice degli importanti consigli da essi avanzati.

 CC-BY-ND

poeta volgare a comporre versi in lode di Isotta, facendosi autore dell'unico canzoniere italiano a lei dedicato – almeno parzialmente.

Non è univoco, infatti, il riconoscimento delle partizioni interne della raccolta di rime tramandate dall'unico testimone, il manoscritto *Canon. Ital. 55* conservato presso la Bodleian Library di Oxford (descritto in Saxby 1997). La silloge si compone di 157 testi e, sebbene le sia stato riconosciuto lo statuto di canzoniere (Fadini 2017), non mostra un'evidente strutturazione né una riconoscibile "trama" sottesa alla successione dei componimenti – se non nella presenza, in posizione conclusiva, di un gruppo omogeneo di sette liriche a tema religioso e, in buona parte, mariano, che potrebbe lasciar intravedere una redenzione finale. A ciò si aggiunge un ulteriore fattore di complessità: la raccolta nella sua interezza è dedicata a Sigismondo Pandolfo Malatesta, come è esplicitato dalle prime due poesie, a lui indirizzate; tuttavia, essa raccoglie anche materiali composti sicuramente prima dell'arrivo del Palmario a Rimini e, soprattutto, alterna, senza marcare i trapassi dagli uni agli altri, testi scritti in voce propria e in voce di Sigismondo. Naturalmente, per alcuni componimenti è immediato comprendere l'identità dell'io lirico; per altri, invece, soprattutto in assenza di un destinatario specifico o della citazione della donna a cui si riferiscono, è meno univoco, se non del tutto arbitrario. Al netto di ciò, sembra comunque possibile individuare una bipartizione all'interno della silloge, che verrebbe così a essere composta (senza, però – a giudicare dalla descrizione del manoscritto fornita dall'editrice –, indizi codicologici a sostegno) da due sezioni, di cui una pre-riminese (3-63) e una, invece, riminese e specificamente isottea (64-150), introdotte da due testi incipitari di dedica (1-2) e seguite dalle liriche religiose (151-157), formanti una sorta di cornice alla raccolta. Tale ipotizzata bipartizione si regge su elementi contenutistici: le liriche della prima parte, infatti, non contengono alcun rimando al mondo riminese né malatestiano, e sono anzi concluse da una canzone (63, *Ben nata alma, o divino e degno spirto*) indirizzata al (presumibilmente) neo eletto papa Niccolò V (1447-1455), di cui il Palmario cercava la protezione mentre, in parallelo, tentava di entrare in contatto con il Malatesta – come dimostra la canzone 2 (*Anima ben disposta e perigrina*), a lui dedicata e composta, secondo la ricostruzione dell'editrice, tra il dicembre del 1447 e il settembre del 1448 (Saxby 1997: XXVII). A partire dal sonetto 64 (*Amore hoggi m'haggiunse al passo sagro*), al contrario, i riferimenti riminesi e isottei si fanno assai frequenti, e con essi i testi scritti esplicitamente in nome di Sigismondo; in parallelo, prevedibilmente, inizia a comparire anche il nome di Isotta, la cui prima citazione si attesta nel sonetto 65 (*Come se sia nol so, ma sallo Amore*) che, in coppia col precedente, marca il passaggio alle rime composte in onore del Malatesta: «Gran maraviglia, un'alma pura e nuda / sequir duo viaggi e non con legge rotta, / diversamente in un punto, in un'ora: / Malatesta ch'io adoro, e ama Isotta» (vv. 9-12). In virtù di tale ipotesi, nell'analisi ci si concentrerà esclusivamente sulla sezione isottea del canzoniere.

3. Un inserimento nel progetto artistico isotteo

Il progetto culturale isotteo presenta caratteri omogenei frutto del coordinamento svolto da Sigismondo in persona; i vari poeti e umanisti coinvolti in tale esperienza si mostrano coscienti di far parte di un gruppo e di comporre opere che, tramite i legami reciproci, avrebbero creato un circuito artistico finalizzato all'esaltazione di Isotta degli Atti. Un esempio emblematico di ciò – forse il più indicativo dell'autoconsapevolezza del proprio inserimento in un sistema più ampio, insieme all'epistola I 6 del *Liber Isottaeus* di Basinio

 CC-BY-ND

da Parma (ed. Pesaresi 2023: 120-121) – è il sonetto 84 del Palmario, con cui sarà dunque proficuo iniziare la nostra analisi.

Se Virgilio e Homero overo Orpheo,
mille anni ancor cantasse oltre suo stile,
non potrian dir quanto è l'opra gentile,
che ha facta de madonna el mio *Matheo*. 4
Né el *gran cantore* ancor *de l'Isotteo*
in versi la mostrò sì segnorile
come costui, che honesta, altera, humile
la mostra in vista, e ben ver semideo. 8
Ma certo el mio Matheo fu in paradiso
et ivi, 'gnudo spirto, hebbe lo exempio
de Isotta mia che m'ha sì el cor conquiso. 11
Né per mirarla el mio desio non empio,
anzi m'infiammo, e già da me diviso,
un ristoro ho che 'l bel lavor contempio[1]. 14

Come si comprende facilmente, il testo è scritto in voce di Sigismondo Pandolfo Malatesta e consiste in un elogio all'effigie di Isotta realizzata su alcune medaglie dall'artista veronese Matteo de' Pasti (1412-1468; cfr. Campigli 2014): si tratta di una serie di sei tipologie numismatiche, tutte raffiguranti su un lato la giovane (del cui aspetto sono l'unica testimonianza coeva certa; cfr. Campana 1962), con o senza velo, e sull'altro un elefante, simbolo dei Malatesta, oppure un angelo o un libro con intorno la scritta in caratteri capitali *Elegiae*, univocamente interpretata come allusione alla produzione poetica isottea e, in particolare, al basiniano *Liber Isottaeus*, la cui citazione spicca anche all'interno del sonetto del Palmario (v. 5, «gran cantor […] de l'Isotteo», ovvero Basinio da Parma, che non viene dunque citato esplicitamente ma evocato tramite una perifrasi)[2].

Non è questo, però, l'unico elemento di congiunzione tra il sonetto del Palmario e il romanzo epistolare. Non sfuggirà, infatti, come l'opera letteraria venga esplicitamente subordinata alla figurativa, unica in grado di trasmettere efficacemente le qualità di Isotta. È interessante mettere in dialogo questo sonetto con l'epistola I 8 del *Liber Isottaeus*, inviata alla fanciulla dal Poeta, che, riprendendo un topos classico (e, specificamente, virgiliano) di lungo corso lirico, si mostra invece di differente avviso (vv. 17-34):

Quid iuvat in liquido vultus deducere electro
vivacique oculos promere in aere tuos?
Nuper enim vidi similes in imagine vultus,
quos mira princeps fecerat arte tuos. 20
Adde animam, poterant aequare per omnia veros:

[1] In questo come in tutti i casi successivi, i testi sono tratti dalle edizioni critiche di riferimento e i corsivi sono aggiunti da chi scrive.

[2] Non sarà superfluo proporre, a tale riguardo, una suggestione. Benché, infatti, avranno senz'altro influito su tale scelta ragioni metriche e interne al componimento, non sembra illegittimo porla in correlazione con la circolazione adespota del *Liber Isottaeus*, che si voleva venisse letto come un reale scambio epistolare tra Sigismondo, Isotta e il Poeta, terzo personaggio dell'opera, di cui non viene mai rivelata l'identità; tale strategia, tramite cui «la finzione letteraria si spinge oltre il testo» (Coppini 1996: 457), è funzionale a un più generale «gioco illusionistico tra realtà e finzione» che investe il romanzo a ogni livello, cercando attivamente di rafforzare nel lettore la sensazione di veridicità del testo (cfr. ed. Pesaresi 2023: 47-52): il fatto che anche il Palmario si attenga all'anonimato dell'autore dell'*Isottaeus* potrebbe dunque essere letto in questo senso come adesione alle direttive del progetto culturale.

 CC-BY-ND

tantum humana ausa est explicuisse manus.
Nec tamen arguerim, siquidem gratissimus heros
laudibus et famae consulat usque tuae:
Nanque tuam quantum probat et colit ille figuram, 25
iuditium tantum iam probat ille suum.
Non tamen haec mores animumve loquetur imago
tantaque erit facies dotibus orba suis.
Vivit amans Dido, superest Lucretia famae,
fama viget Thomyris, sed tamen aere caret. 30
Sed vigil his vatum labor et sua splendida laus est,
aeternum faciens nomen in orbe suum.
Ingenium sic nulla tuum, iam nulla tacebunt
saecula, nulla fidem cum probitate tuam[3].

L'argomentazione di Basinio si colloca all'estremo opposto rispetto a quella del Palmario: egli, infatti, assoggetta perentoriamente le arti visive alla poesia, a cui viene riconosciuta la palma di unica creazione in grado di vincere il tempo e raggiungere l'eternità. L'atteggiamento del parmense è, in questo, profondamente umanistico, ma

> in piena temperie rinascimentale la proclamazione del primato della poesia sulle arti figurative acquista anche il significato della percezione dell'emergenza di queste ultime e della loro acquisizione dello status e della dignità di arti 'liberali', e dell'arroccamento su posizioni di difesa. (Coppini 2003: 310)

Da questo punto di vista, dunque, Francesco Palmario si mostra, forse paradossalmente, più avanzato nelle sue posizioni rispetto a Basinio; al contempo, non si può non ritenere sicuro che egli abbia voluto, con questo sonetto, rispondere all'adesione mostrata dal *gran cantor* al topos classico e sfidarlo, a dimostrazione di come le opere isottee siano intrise di rimandi reciproci, dando vita a una vera rete di composizioni.

Come anticipato, però, il piano isotteo non è l'unico che ci interessa, in questa sede: in parallelo, infatti, si cercherà di comprendere in che modo abbia agito il modello petrarchesco sulle *Rime* di Francesco Palmario. Anche da questo punto di vista il sonetto 84 si offre a considerazioni rilevanti. Le tessere tratte dai *Rerum vulgarium fragmenta* sono ben riconoscibili, a partire dall'incipit stesso, tratto puntualmente dal sonetto 186 (*Se Virgilio et Homero avessin visto*) e integrato con un passaggio del successivo (*RVF* 187, vv. 9-10, «Ché d'Omero dignissima et d'Orpheo, / o del pastor ch'anchor Mantova honora»), proiettando il carattere metapoetico del dittico petrarchesco sul sonetto quattrocentesco. Tuttavia, è un'altra coppia di componimenti, evocata dal Palmario tramite esplicite riprese, a rappresentare il principale ipotesto: ossia, i sonetti 77 (*Per*

[3] 'A cosa serve scolpire il volto nell'ambra trasparente / e mostrare i tuoi occhi nel bronzo duraturo? / Recentemente, infatti, ho visto in un'effigie volti del tutto somiglianti / al tuo che il principe aveva realizzato con straordinaria abilità. / Aggiungendovi un soffio vitale, si sarebbero potuti scambiare per veri: / così tanto la mano umana ha osato eseguire. / Eppure non lo avrei potuto biasimare, dal momento che l'amatissimo eroe / ha costantemente cura delle lodi e della tua gloria: / e infatti, quanto egli apprezza e onora la tua bellezza, / tanto egli apprezza il suo giudizio. / Tuttavia, un'immagine non può trasmettere i costumi o l'animo, / e una raffigurazione tanto splendida sarà priva delle sue virtù. / Vive Didone innamorata, sopravvive Lucrezia alla fama, /la fama di Tomiri è in forze, benché tutte siano prive di monumenti di bronzo. / Ma ci sono per loro l'instancabile lavoro dei poeti e la loro splendida lode, / che rendono il loro nome eterno in tutto il mondo. / Allo stesso modo, nessuno, nessuna generazione, nessuna epoca futura / passerà sotto silenzio il tuo ingegno, la tua fedeltà, la tua integrità' (traduzione tratta da ed. Pesaresi 2023).

 CC-BY-ND

mirar Policleto a prova fiso) e 78 (*Quando giunse a Simon l'alto concetto*), scritti da Petrarca «in occasione di un ritratto di Laura (una miniatura o un acquerello), eseguito per il poeta dal celebre pittore senese Simone Martini» (Chines 2016: 196). La situazione narrativa, dunque, è identica, come corrispondente è l'abilità dei due artisti, capaci addirittura di ascendere al paradiso («Ma certo il mio Simon fu in paradiso» *RVF* 77, 5, testualmente ripreso dal Palmario al v. 9), per cogliere non le sembianze terrene delle donne, bensì le loro essenze immortali, intese però, nel quattrocentista, non tanto «cristianamente […] come integrità raggiunta della 'persona' (unione perfetta di corpo-anima), che finalmente manifesta il suo volto glorioso» (Chines 2016: 196), quanto, platonicamente, come «exempio», ovvero modello eterno, esemplare ideale da cui natura trasse il viso di Isotta – termine e concetto, comunque, a loro volta di ascendenza petrarchesca («In qual parte del ciel, in quale idea / era l'*exempio*, onde Natura tolse / quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse / mostrar qua giù quanto lassù potea?» *RVF* 159, 1-4). Isotta compare in cielo a Matteo de' Pasti come «'gnudo spirto», sintagma attestato nel Canzoniere (*RVF* 37, 120; 359, 60) ma già ripreso da Giusto de' Conti, mediatore imprescindibile dell'esperienza petrarchesca («qual spirto 'gnudo, e sciolto d'ogni errore» 6, 6)[4]. Che il Palmario abbia considerato i sonetti 77 e 78 come una dittologia inscindibile, riversandoli in un unico testo di arrivo, è confermato dalle riprese lessicali del secondo elemento, più circoscritte ma non meno rilevanti: la rima centrale della prima quartina *stile* : *gentile*; la parola rima *umile* presente in entrambi al v. 7; il v. 7 «però che 'n vista ella si mostra umile» rielaborato e ampliato ai vv. 7-8. Si tratta di un indizio significativo della ricezione quattrocentesca dei due sonetti su Simone Martini, letti come un vero e proprio dittico inseparabile, quasi un unico componimento. Al contempo, però, la predominante ispirazione petrarchesca non deve far dimenticare la situazione contingente in cui si cala la composizione di tale testo, che trova un referente concreto e tangibile nelle medaglie di Matteo de' Pasti: non è, in altre parole, il modello petrarchesco a plasmare la materia narrata, ma è la materia narrata a rendere opportuna l'assunzione del modello petrarchesco, impiegato proprio in quanto funzionale alla rappresentazione di una realtà esistente indipendentemente dal sistema poetico alla resa letteraria della quale fornisce il lessico e gli stilemi. Si tratta di un aspetto cruciale per comprendere le modalità quattrocentesche di ripresa dei *Fragmenta*.

4. Isotta, Laura e Medusa

La sezione isottea della raccolta non presenta un'evidente progressione del senso, ed è difficile, di conseguenza, ricostruire una narrazione unitaria sottesa all'accostamento di testi. Nonostante ciò, si possono circoscrivere sequenze coese di componimenti, oppure ricostruire elementi tematici ricorrenti in testi dislocati lontani gli uni dagli altri. Tra le prime, spicca, per il carattere privato e il tono malinconico, il dittico di sonetti 118 (*Mira el bel piano dove già m'increbbe*) e 119 (*O Bello Aer, suave e vago lito*) dedicati a Bellaria, località sulla costa riminese e luogo di villeggiatura di Sigismondo Pandolfo Malatesta. Tra le seconde, ed è ciò che si intende ora indagare, si individua una compagine di tre testi accomunati dalla caratterizzazione di Isotta come Medusa: i sonetti 109 e 130

[4] Si segue ancora la numerazione e il testo del canzoniere del Valmontone fissato in Vitetti (1918), avvertendo però che si tratta di un'edizione filologicamente infondata e che verrà presto superata da una nuova edizione critica curata da Italo Pantani, che ne ha già anticipato le principali novità in Pantani (2006a).

 CC-BY-ND

e la canzone 135. Il primo della serie è l'unico in cui l'accostamento della fanciulla alla gorgone è reso esplicito:

Havea già el sole avolto el celo intorno
dieci anni e più dal dì ch'io vidi in prima
quella, che s'egli è chi ben dricto stima,
è degna de poema e de cotorno. 4
Scaldava el sol già l'uno e l'altro corno
del Thoro, alhor che con sua sorda lima
m'aperse el pecto; or lasso, è ita in cima
de la mia vita onde ho vergogna e scorno. 8
Così mia vita infine a qui trapasso,
che in lacrime e sospiri io l'ho condocta,
né fia chi mai ralenti i miei martiri, 11
non celo, o Amor, ma ben pò farlo Isotta,
per cui Amor par che empia l'arco e tiri.
Ella è Medusa et io sono el suo sasso! 14

Si tratta di un sonetto di anniversario che segna il decimo anno dall'innamoramento di Sigismondo per Isotta. È arduo cercare di definire con precisione il periodo lungo cui si dipana la storia d'amore tra i due così come viene trasfigurata poeticamente dal Palmario, ma sono comunque presenti alcuni elementi che meritano di essere analizzati. In particolare, i primi testi della sezione isottea della raccolta presentano un doppio riferimento all'anno 1450 come nono anniversario dell'innamoramento: il sonetto 64 (*Amore hoggi m'haggiunse al passo sagro*) cita esplicitamente la data «Quattrocento e po' Cinquanta, / negli anni Mille, al primo di febraro» (vv. 12-13), forse non a caso un venerdì, avvertendo che sono ormai trascorsi nove anni dall'inizio dell'amore («che ben novi anni m'ha tenuto magro» v. 4); il sonetto 68 (*Lasso, che quando el giorno me ricorda*), poi, ribadisce queste informazioni tramite la citazione del giubileo e l'indicazione dell'incipiente decimo anno di soggiogamento alla donna («Oimé, ch'entra dece anni in questa festa, / che senza colpa penitentia feo, / né fine io pongo al mio angoscioso affanno, / né perdon trovo in questo Iubileo!» vv. 11-14); il testo immediatamente successivo (69, *Quel freddo mio sperar che 'l cor mi strugge*), così come riportato nell'edizione critica, viene coerentemente rubricato con la data 1451. Alla luce di queste informazioni, perciò, l'innamoramento sarebbe da collocarsi nel 1441, e di conseguenza il sonetto 109 da riferirsi al 1451[5]. Tuttavia, non si potrà trascurare un dato cruciale, ovvero che in nessuno dei tre testi poco sopra citati si fanno i nomi di Sigismondo e Isotta, rendendo dunque dubbio il riconoscimento del signore di Rimini nell'io lirico. Un indizio in questo senso potrebbe venire dalla considerazione che nel 1441 Isotta avrebbe avuto nove anni, proprio come Beatrice al primo incontro con Dante, e che il secondo sarebbe avvenuto nel 1450, ovvero nove anni dopo il precedente – esattamente, ancora una volta, come nella *Vita nova* dantesca –, rendendo perciò legittimo

[5] L'autrice dell'edizione ritiene che il decimo anniversario dell'innamoramento tra Sigismondo e Isotta a cui allude il sonetto sia da collocarsi nel 1456 (Saxby 1997: XXXIII), in virtù della data canonica del 1446 che, presente in alcune delle già citate medaglie di Matteo de' Pasti e sul sepolcro di Isotta, è generalmente considerata datazione certa del principio del rapporto amoroso tra i due. Tuttavia, nella silloge del Palmario non vi è mai un riferimento esplicito a tale anno, che presenta del resto vari elementi problematici e che stanno al momento venendo riconsiderati dagli storici; per questi motivi, si ritiene più efficace interpretare il testo alla luce degli elementi interni alla raccolta, accostando i due testi di anniversario.

 CC-BY-ND

vedere in filigrana l'ipotesto dantesco[6]. Tale riconoscimento induce, di conseguenza, a sfumare i contorni biografici della vicenda (già, del resto, labili) senza ricercare una verisimiglianza storica nella trasposizione poetica, valorizzandone, al contrario, l'apporto fornito dai grandi modelli volgari. Ciò sarà a maggior ragione plausibile se si tiene a mente che l'arrivo del Palmario a Rimini si colloca nel 1454, in una fase, dunque, in cui la relazione tra il signore e la giovane era già non solo ben avviata, ma pubblica e forse addirittura ufficializzata dal matrimonio. La somma di tutti questi elementi induce, in definitiva, a ritenere la caratterizzazione dolorosa e unilaterale del sentimento che emerge dal sonetto 109 non un reale tratto biografico, quanto un topos letterario ripreso dalle principali esperienze poetiche volgari e, *in primis*, dal Canzoniere.

Del resto, le tessere petrarchesche sono facilmente riconoscibili: il v. 2 rielabora il v. 54 della canzone 207 («dal dì che 'n prima que' belli occhi vidi»); il v. 4 incrocia due diversi passi dei *Trionfi*, i vv. 17-18 di *TM* I («ma ciascun per sé parea ben degna / di poema chiarissimo e d'istoria») e il v. 88 di *TC* IV («materia di coturni e non di socchi»), ma assume densa pregnanza se rapportato al suo referente, ovvero quell'Isotta già celebrata in svariate opere poetiche e artistiche; dall'incipit del medesimo *Triumphus Cupidinis* sono ripresi i due versi successivi (I 5-6, «già il sole al Toro l'uno e l'altro corno / scaldava»); l'incipit del v. 7 è tratto da *RVF* 23, 73 («m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano»); l'espressione «cima / de la mia vita» attinge materiale da *RVF* 65, 3-4 («ch'a passo a passo è poi fatto signore / de la mia vita, et posto in su la cima»), che a sua volta, del resto, riprende nella rima *lima : cima* la canzone dantesca *Così nel mio parlar*, fonte preziosa, per il Palmario, di materiale petroso; il secondo emistichio del v. 8 trae la struttura da *RVF* 105, 2 («no m'intendeva, ond'ebbi scorno») e l'endiadi da *RVF* 201, 8 («di vergogna et d'amoroso scorno»); il v. 9 è ispirato a *RVF* 360, 16 («Così 'l mio tempo infin qui trapassato»); l'endiadi «lacrime e sospiri» del v. 10 compare in *RVF* 61, 11; 212, 13; 366, 128, ma è già tessera dantesca (*Purgatorio* 25, 104; 30, 91; 31, 20); il penultimo verso rielabora *RVF* 83, 4 («talor ov'Amor l'arco tira et empie»); con la chiusura, infine, arriviamo alla citazione di Medusa che in questo passaggio ci interessa.

Prima di discuterne significati e implicazioni, però, è necessario aggiungere al ragionamento gli altri due passi del Palmario in cui si ritrova traccia di tale caratterizzazione di Isotta, ovvero, innanzitutto, il sonetto 130:

Né mai più lieta donna lieta farsi
al visitar de suo sposo novello,
né inamorato peregrino e snello
quando per sua amorosa vole ornarsi, 4
né l'aürora mai chiara levarsi,
né 'l temp' extivo più giocondo e bello,
né primavera ancor, quando fae quello
che sa far lei per più alegra mostrarsi, 8
ch'io viddi lei, in habito celeste,
per cui soglio dal vulgo alontanarmi,
che a dirlo sol conviensi a gente docta. 11
Palmario, dico, hier fo ch'io viddi Isotta,
hier la viddi io, e suo parol fur queste:
«*Gli omini posso far che sian di marmi!*». 14

[6] Si ringrazia il primo revisore anonimo per questa osservazione che aggiunge un elemento importante all'analisi.

 CC-BY-ND

Il componimento si svolge con efficace andamento anaforico, raccontando della letizia di Sigismondo all'apparizione di Isotta, che si autoattribuisce la capacità medusea di tramutare gli uomini in pietra. Anche in questo caso, il modello petrarchesco è dominante, sin dai primi accenti, probabilmente ispirati da *RVF* 285, 1-2 («Né mai pietosa madre al caro figlio / né donna accesa al suo sposo dilecto»), fino al verso finale, pronunciato dalla fanciulla stessa, che si rifà a *RVF* 104, 8 («per far di marmo una persona viva», semanticamente, però, molto distante), *RVF* 131, 11 («che fa di marmo chi da presso 'l guarda») e *RVF* 179, 11 («che facea marmo diventar la gente»); tali passi torneranno a breve nell'analisi del motivo meduseo, che trova l'ultima attestazione nella canzone 135.

Si tratta di un testo dallo sviluppo logico volutamente difficoltoso, funzionale alla resa poetica dell'ambivalenza delle sensazioni di Sigismondo nei confronti dell'amore che lo lega a Isotta, al contempo fonte di immani sofferenze e di innalzamenti di spirito tali «ch'io veggio el paradiso» (v. 78). La seconda strofa (vv. 17-32), che di seguito si riporta, narra il momento dell'innamoramento:

Io foi molto securo
in quel primero assalto
che due begli ochi el pecto me feriro;
e pareami esser duro 20
e 'l core haver de adamantino smalto.
Lasso, mirai troppo alto,
quando madonna con un vago giro
mi prese, ond' io sospiro
la bella libertà che alhor io persi, 25
quale aguagliar non pò gemma né auro.
Piatosa, o rime e versi,
or qui mi date aiuto,
ch'io temo el caso del gran vechio mauro,
ch'almen sia pur creduto, 30
sì strano è quel ch'io scrivo,
ch'i' <s>o', di carne, facto un saxo vivo.

Si nota facilmente come tale scena attinga cospicui materiali lessicali e situazionali dal prologo del Canzoniere petrarchesco: Sigismondo, prima di venire colpito, era «securo» come Francesco in *RVF* 3, 7 di resistere al «primiero assalto», medesima *iunctura* con cui viene indicato in *RVF* 2, 9 (ma pure in 23, 21) l'innamoramento, avvenuto per tramite degli *occhi belli* della donna, di Isotta come di Laura (*RVF* 3, 4), che *feriscono* (*RVF* 3, 13) l'ignaro uomo, convinto di essere protetto dai colpi di Amore grazie all'«adamantino smalto» (*RVF* 23, 25) del proprio cuore. Sigismondo, al culmine del processo, subisce una metamorfosi, venendo trasformato dalla donna in sasso, esattamente come successo al «gran vechio mauro», ovvero Atlante, trasformato dall'amata Medusa in monte. Si tratta, dunque, di un ulteriore accostamento di Isotta alla gorgone, che andrà ora indagato.

È fuor di dubbio che tali testi debbano essere messi in relazione con i componimenti petrarcheschi in cui compare la caratterizzazione di Laura come Medusa, ovvero *RVF* 39, 51, 131, 179 e 197. Nel primo della serie, il sonetto *Io temo sì de' begli occhi l'assalto*, il poeta, rivolgendosi a un amico che ne aspettava la visita in Provenza, adduce come scusa del suo tergiversare il non voler incontrare Laura, di cui teme l'effetto pietrificante («per no scontrar chi miei sensi disperga / lassando come suol me freddo smalto» (vv. 7-8). Nel sonetto 51 (*Poco era ad appressarsi agli occhi miei*; si veda, a riguardo, Bruni 2007: 148-50), al contrario, la trasformazione del poeta in pietra è agognata, dal momento che gli

 CC-BY-ND

consentirebbe di sfuggire alle sofferenze in cui versa per amore: «per cui i' ho invidia di quel vecchio stanco, / che fa co le sue spalle ombra a Marrocco» (vv. 13-14), ovvero, Atlante, che fissando Medusa fu mutato nell'omonimo monte, qui svuotato di ogni significato morale ed eletto da Petrarca a «raffigurazione emblematica della fatica» (Marcozzi 2002: 235). Nel sonetto 131 (*Io canterei d' amor sí novamente*), la metamorfosi petrosa dell'amato viene presentata come potere del sorriso della fanciulla: «e discovrir l'avorio / che fa di marmo chi da presso 'l guarda» (vv. 10-11). In *RVF* 179 (*Geri, quando talor meco s' adira*), sonetto di corrispondenza con Geri Gianfigliazzi, Petrarca espone addirittura una strategia finalizzata a neutralizzare il viso pietrificante di Laura, ovvero mostrarle *vera umiltà*: «E ccio non fusse, andrei non altramente / a veder lei, che 'l volto di Medusa, / che facea marmo diventar la gente» (vv. 9-11). Infine, il sonetto 197 (*L' aura celeste che 'n quel verde lauro*), l'ultimo della serie, è l'unico in cui la forza medusea di madonna viene chiaramente esposta in una cruciale intersecazione con l'immaginario mitopoietico dell'alloro dafneo, e non sarà dunque inopportuno riportarlo integralmente:

> L' aura celeste che 'n quel verde lauro
> spira, ov' Amor ferí nel fianco Apollo,
> et a me pose un dolce giogo al collo,
> tal che mia libertà tardi restauro,
> *pò quello in me, che nel gran vecchio mauro*
> *Medusa quando in selce transformollo*;
> né posso dal bel nodo omai dar crollo,
> là 've il sol perde, non pur l' ambra o l' auro:
> dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
> che sí soavemente lega et stringe
> l' alma, che d' umiltate e non d' altr' armo.
> L' ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
> et di bianca paura il viso tinge;
> ma li occhi ànno vertú di farne un marmo.

Come è noto, tale testo fa parte del ciclo, studiato a fondo da illustri interpreti (Romanò 1953; Contini 1970; Segre 1984; Chiecchi 1987; ma anche Giusti 2000), dei cosiddetti "sonetti dell'aura" (194-198), ovvero del «vento che, spirando, attiva un contatto ideale fra il poeta e l'amata lontana, e insieme gioca allusivamente sul nome di lei» (Carrai 2007: 438). Per ciò che in questa sede ci interessa, si può notare come torni, dopo il sonetto 51, la figura di Atlante («gran vecchio mauro»); nuovamente, inoltre, la forza medusea di madonna non è attribuita solo agli occhi ma anche ai capelli: «con tali armi prodigiose Laura compie l'estrema malia contro il suo devoto, pietrificandolo come una Medusa» (Vecchi Galli 2016: 710).

Tuttavia, è un'ulteriore attestazione del motivo meduseo ad assegnargli un ruolo di massima rilevanza nel sistema mitopoietico e ideologico della raccolta petrarchesca, un passo in cui Laura viene paragonata a Medusa posto in una posizione di straordinario rilievo, ovvero la conclusiva Canzone alla Vergine: «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante» (*RVF* 366, 111-112). Nel momento in cui Petrarca, concludendo la sua raccolta[7], ripensa alla sua intera esperienza di vita e di poesia, tutta dedicata all'amore terreno per Laura, giunge definitivamente a identificare madonna con

[7] Che la canzone sia stata concepita da subito come conclusione della raccolta è confermato dalla celebre postilla apposta da Petrarca stesso «in fine libro ponatur» (Wilkins 1951; trad. italiana 1970 [1964]: 396).

 CC-BY-ND

la gorgone (opponendola a Maria «vera beatrice») in virtù dell'interpretazione allegorica medievale dell'essere mitologico come «simbolo della seduzione delle cose terrene, che allontanava l'anima dalla perfezione» (Marcozzi 2002: 255). È dunque forse soprattutto alla luce di questo riferimento conclusivo – più degli altri che, come si è visto, propongono una visione certamente non unitaria e granitica del potere meduseo di cui viene investita la giovane[8] – che l'immagine di Laura-Medusa nel Canzoniere è stata letta come «simbolo di una passione che paralizza la ragione e le forze vitali dell'amante» (Vecchi Galli 2016: 664) e, più a fondo, come emblema della pietrificazione morale di Petrarca provocata dalla passione amorosa e superata solo con la palinodia conclusiva affidata alla canzone 366 (Foster 1962), in cui il «dilemma fra le visioni concorrenziali della donna amata, cioè fra Laura come "beatrice" e Laura come "Medusa"» (Cachey Jr. 2007: 411) viene definitivamente risolto in favore della seconda[9].

Difficile supporre che Francesco Palmario, nel riprendere la caratterizzazione medusea e attribuirla a Isotta, avesse in mente tale stratificazione di significati e interpretazioni; più economico è ritenere che egli intendesse riprendere esclusivamente l'utilizzo petrarchesco (del resto quantitativamente preminente) di Laura-Medusa «come corrispettivo ad alta gradazione di classicità della dantesca donna pietra» (Marcozzi 2002: 255), impiegando il nucleo tematico della pietrificazione innanzitutto per rendere letterariamente la sensazione di paralisi provata dall'amante nello scorgere la donna amata. Viene messo così in luce un binomio Dante-Petrarca – con, in qualche misura, il secondo a mediare l'esperienza del primo – che si ritroverà attivo anche in altri componimenti (si veda *infra*, par. 5). Al contempo, rimane che, all'interno dell'articolato sistema mitopoietico del Canzoniere, la figura di Medusa è caricata di una connotazione negativa tale da rendere degno di nota il suo accostamento, nelle *Rime* del Palmario, a Isotta degli Atti, che in nessun altro componimento a lei dedicato, né volgare né latino, viene mai paragonata alla gorgone; anche nei (pochi) testi in cui l'amore di Sigismondo non viene ricambiato e la fanciulla viene dunque dipinta in termini aspri, non si giunge mai a un confronto tanto forte[10]. È questa, insomma, un'aggiunta significativa alla ricostruzione della fisionomia letteraria di Isotta degli Atti, non solo *diva* (e *dea*) esaltata da poeti e artisti (cfr. Pantani 2010) ma anche donna pietra scostante e pericolosa per gli uomini[11] – a dimostrazione di come l'esperienza isottea non sia riassumibile nei termini, troppo spesso impiegati dispregiativamente, di poesia cortigiana, ma racchiuda in sé una complessità di tematiche e una varietà di voci che merita di essere rianalizzata nella sua globalità, uscendo da schemi interpretativi ormai da tempo non più messi in discussione.

[8] Mettendo in scena un'alternanza «fra adesione alla pena e rifiuto della pietrificazione, che lungi dal poter essere letta in chiave psicoanalitica, rappresenta semplicemente una variatio sul tema della *voluptas dolendi*; o della *voluptas scribendi*» (Marcozzi 2002: 255-256).

[9] Non persuade la più recente interpretazione del ciclo meduseo esposta in Feng (2013).

[10] Si tratta, in particolare, del serventese *Alto signor, dinanzi a cui non vale* di Carlo Valturi (si può leggere in Frati 1913) e, soprattutto, dei primi tre sonetti del canzoniere tramandato sotto il nome di Sigismondo Pandolfo Malatesta, edito (in modo filologicamente non affidabile) in Turchini 1983 (si veda, a riguardo, l'accurata scheda Pantani 2017).

[11] Inoltre, l'individuazione della raffigurazione poetica di un'Isotta insensibile all'amore di Sigismondo nei testi del Palmario – di datazione, si è detto, certamente tarda rispetto all'inizio del loro rapporto – permette di comprendere quanto la poesia isottea fosse indipendente dalla verità storica contemporanea, non solo in relazione alla morte di Isotta, celebrata dagli artisti ben prima del suo effettivo accadimento, ma anche alle tappe del rapporto amoroso, minando dunque la possibilità di riconnettere con certezza lo sviluppo letterario della storia d'amore al reale sviluppo storico.

 CC-BY-ND

5. Una riscrittura della Canzone delle metamorfosi (*RVF* 23)

Un ultimo esempio di ciò si potrà trarre dal testo che permette di analizzare in modo esemplare come si sia svolta l'operazione di applicazione di tessere petrarchesche alla vicenda umana di Sigismondo e Isotta, ovvero la canzone 102, imitazione della celebre Canzone delle metamorfosi, *RVF* 23, che si ricollega direttamente (nell'ipotesto trecentesco come nella riproposizione quattrocentesca) al tema meduseo. Su un piano generale, la riscrittura si discosta dal modello per la lunghezza tanto complessiva (sette stanze più congedo invece di otto più congedo) quanto delle singole strofe (diciannove versi invece di venti), come pure per lo schema metrico (AbCCBDadAE EFGhGFHfH a confronto con l'originale ABCBAC CDEeDFGHHGFFII). Non si tratta, dunque, di un calco puntuale e ciò lo conferma l'incipit stesso, che nulla attinge dal celebre primo verso di *RVF* 23, *Dal dolce tempo de la prima etade*.

Conducto in parte ove io già mai non fui
sol per forza d'Amore,
con superchia belleza che mi strugge
d'una fera gintil che ognor mi fugge
e non l'incale el mio strano dolore, 5
che a pianger dolcemente me traporta,
convien ch'io chiami lui,
che pria mi fe' la scorta
al duro passo ancor, contra de cui
arte né ingegno nulla mi releva. 10
Or quivi el prego, non come io soleva,
che senza gran martir mostri el mio affanno,
poscia che libertate hèmmi interdicta;
che al suon de le parole
senta ciascun quale è la mente afflicta, 15
perché nel duol se disacerba el danno.
E benché fusse onde mi dolse e dole,
presso al trigesimo anno
era, che Amor mi fe' di ghiaccio al sole.

La prima stanza funge da *exordium*, anticipando le linee essenziali del racconto che seguirà. L'io lirico si rivolge ad Amore («convien che io chiami lui»), pregandolo che possa esternare attraverso le parole il suo «danno», come forma di sfogo del cuore oppresso dal dolore seguito all'innamoramento («Amor mi fe' di ghiaccio al sole»), tema di tutte le successive strofe. Del resto, è l'ipotesto stesso a fornire la materia, dal momento che *RVF* 23, «per la prima volta nel Canzoniere, analizza in forma distesa, e ciò che più conta, in chiave di autobiografia etico-intellettuale, l'evento fondamentale dell'innamoramento» (Santagata 1982: 238). Al contempo, tuttavia, assai circoscritte, se non del tutto assenti, sono riprese puntuali, limitate al v. 16, *variatio*, più che calco, di «perché cantando il duol si disacerba» (*RVF* 23, 4); a venire tradita, inoltre, è anche l'ambientazione cronologica: la canzone del Palmario non viene ambientata «nel dolce tempo de la prima etade», ma, al contrario, quando l'io lirico si trovava «presso al trigesimo anno», e dunque non era più nella *giovenile etade*.

Con la seconda stanza, prende avvio la narrazione vera e propria e, con essa, il ciclo di metamorfosi. Sarà opportuno ricordare, a questo punto, che nella canzone petrarchesca vengono narrate sei trasformazioni, «una per stanza, a partire dalla seconda con

 CC-BY-ND

l'eccezione della quinta» (Gorni 2004: 304)[12]: ovvero, lauro, cigno, sasso, fonte, eco e cervo. La riscrittura del Palmario apporta sostanziali modifiche a questa sequenza, iniziando sin dal primo passaggio.

Io era più salvatico che i cervi, 20
e conobbi in quel ponto
che Amore in celo, altronde e tra noi ancora
ciò che vuol puote, e io el provai alhora
che a transformar natura m'hebbe gionto.
Già presi in gioco le dolente note 25
de' miseri conservi,
ma po' che hor sì percote
la carne mortalmente e l'ossa e nervi,
gran fede acquisto a la penosa vita.
Conobbi alhor che l'alma era tradita, 30
perché troppo secur fu' de me stesso,
che con un guardo solo e con un cenno
m'aperse el pecto, ah lasso,
la mia nemica e dixe: «Or habbi senno,
ch'io so' possente con custui da presso 35
de far che senza me non movi un passo».
Ah, qual fo el duolo impresso,
ch'io sentii farmi alhor d'huom vivo un sasso!

La prima metamorfosi subita da Sigismondo, a causa della *hybris* mostrata nei confronti di Amore (vv. 30-31), non è in lauro, bensì in sasso. Diversamente dalla strofa precedente, però, maggiori sono le riprese puntuali da Petrarca: il v. 20 è tratto da *TC* IV («io, ch'era più salvatico che i cervi» v. 4), come pure l'espressione «miseri conservi» (v. 6); gli emistichi «a la penosa vita» e «m'aperse el pecto» sono attinti puntualmente dalla Canzone delle metamorfosi, rispettivamente dal v. 14 e dal v. 73; prevedibilmente, infine, il verso conclusivo, che esplicita l'avvenuta trasformazione in sasso, attinge materiale dal passo corrispettivo, ovvero *RVF* 23, 79-80 («[…] fecemi, oimè lasso, / d'un quasi vivo e sbigottito sasso»). Al contempo, però, su una base petrarchesca, risaltano due espliciti prestiti danteschi, tratti dai canti iniziali del poema: «ciò che vuol puote», che rimanda al celebre «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole» (*Inf.* 3, 85-96) e «le dolente note», tessera desunta da *Inf.* 5, 25: come si vedrà, si tratta di una cifra stilistica propria di questo componimento. Considerazioni coerenti emergono dalla stanza successiva:

In questo stato un sol voler me dura,
bench'io sia freddo marmo, 40
che 'l rimembrare e sospirar mi giova;
tal che da gli ochi mei par che ognor piova
quel fero fiume, ond' io già me disarmo
d'onni speranza che me porti a·rriva.
Così perdo omni forma 45
per quella imagin viva

[12] Anche se «si dà invece, a mio parere, una settima metamorfosi, intermedia nella serie (tre prima e tre dopo) nella quinta stanza, come era prevedibile a norma di simmetria» (Gorni 2004: 304), ovvero la metamorfosi, su modello evangelico, in uomo muto. Tale ipotesi non sembra però aver ricevuto il consenso degli studiosi.

 CC-BY-ND

che ’l cor mi strugge e ’l corpo mi transforma!
Di ciò mi pasco e mai non mi scompagno
dall’onde, ove dì e nocte io pur mi bagno.
Ah Glauco, el gusto tuo fu ben felice, 50
che in mar ti fe’ consorte de li dèi!
Io per mirare un lume
Perché sostengo ognor cotanti omei?
E corro sempre in pelago perverso,
che historia mai non vidde né volume, 55
e so’ in stagno converso,
in stagno non, ma in un rapace fiume.

Sigismondo, trasformato in pietra, mantiene viva una sola volontà, e il pianto indottogli dall’irrealizzabilità del suo desiderio crea un fiume in cui poi lui stesso si tramuta. La seconda metamorfosi viene esplicitamente riferita a un peccato di vista («per mirare un lume») che è a sua volta possibile ricollegare a Medusa, di cui viene dunque confermata la centralità nella mitopoiesi isottea eretta dal Palmario. Al contempo, però, questo medesimo elemento della visione assume implicazioni totalmente differenti in virtù della citazione forse più interessante di questo componimento, ovvero quella di Glauco: l’evocazione di tale figura mitologica, personaggio delle *Metamorfosi* ovidiane mai citato da Petrarca, crea un collegamento intertestuale di grande pregnanza con il primo canto del *Paradiso* dantesco, in cui la mitica trasformazione di Glauco in dio marino è citata come esempio per far intuire al lettore il passaggio dal divino all’umano che Dante avverte in sé, definito, con geniale neoformazione, «trasumanare»: «Trasumanar significar per verba / non si poria; però l’essemplo basti / a cui esperïenza grazia serba» (vv. 67-69). La ripresa di tale luogo dantesco – confermata dal sostantivo «gusto» (che riprende il «gustar de l’erba» dantesco del v. 68) e resa ancora più esplicita al v. 96 con la ripresa puntuale del verbo *trasumanare* – aggiunge un tassello prezioso sull’intertestualità della canzone: le metamorfosi subite da Sigismondo e ideate a partire da un chiaro impianto petrarchesco vengono rilette dal Palmario tramite il filtro del poema dantesco. In questa prospettiva, acquista una luce diversa anche il motivo dello sguardo: Dante, infatti, riesce a innalzare la propria condizione e varcare i limiti umani fissando Beatrice («Beatrice tutta ne l’etterne rote / fissa con li occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là sù rimote. / Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l’erba / che ’l fé consorto in mar de li altri dèi» vv. 64-69); al contrario, Sigismondo, mirando Isotta, subisce una degradazione della propria natura, perdendo ogni forma umana e divenendo un fiume. La giovane riminese, da questo punto di vista, è l’opposto di Beatrice: il suo sguardo non induce una nobilitazione ma, al contrario, una regressione a uno stato inumano; Dante, fissando Beatrice, accede al Paradiso, Sigismondo, guardando Isotta, perde la propria umanità. Tra le due tipologie muliebri dantesche, la donna pietra e la salvifica Beatrice, rifuse da Petrarca nella sola Laura, è la prima, dunque, a risultare preminente nella fisionomia poetica di Isotta, di cui, in linea con quanto emerso dal paragrafo precedente, vengono esaltati gli aspetti pietrificanti, più che beatificanti.

Non mi credea che Amor che ognuno sdegna,
tal forza havesse mai,
se non ch’io el sento e del sentir mi doglio; 60
ché l’arme e ’l braccio fero e ’l chiaro argoglio
qual già da Marte tenero imparai
posto ho in oblio. Or odi mia fortuna,

 CC-BY-ND

che sol sotto tua insegna,
per quella che è al mondo una, 65
Amor, mi reggo, e parmi cosa degna
che in questa etate io sia de viver ladro,
pur per mirare un bel viso liggiadro,
che sol se stesso e null'altro assimiglia,
e donde io nascer sento el dolce foco 70
e l'incendio coverto,
che in cener me sfavilla a poco a poco;
e come ucel che mai nel mondo affiglia,
depo' morto, rinasco e hollo experto.
Parrà altrui maraviglia: 75
diche chi vuol, ch'egli è così per certo!

Con la quarta strofa, si apre un veloce squarcio sulla realtà biografica: Sigismondo dichiara di trascurare, a causa della potenza di Amore, l'attività militare che gli era propria sin dalla tenera età, appunto storicamente accurato alla luce del successo ottenuto nel placare, appena tredicenne, il colpo di stato da Giovanni di Ramberto de' Malatesti (maggio 1431; cfr. Falcioni 2006); similari osservazioni, dunque, seppur canoniche, forniscono concretezza alle figure letterarie di Sigismondo e Isotta, altrimenti prive, nella raccolta del Palmario, di caratteri effettivamente rinvenibili nei referenti storici. Proprio in virtù di tale riscontro extraletterario, assume particolare pregnanza la topica metafora dell'amore come guerra («sol sotto tua insegna, […] Amor, mi reggo»), dal momento che essi rappresentano i due pilastri tematici (insieme alla morte) su cui si regge l'intera architettura isottea. Nuovamente torna l'enfasi sull'atto peccaminoso della vista («pur per mirare un bel viso leggiadro»), che provoca un – a sua volta topico – incendio nell'innamorato, che però, in questo caso, non è metaforico, bensì concreto, al punto da determinare una nuova metamorfosi di Sigismondo in cenere. Nuovamente, sembra legittimo riconoscervi un'ispirazione dantesca, più che petrarchesca (il termine stesso *cenere* compare una volta sola nel Canzoniere, 320, 14, e in accezione mortuaria), desunta dall'incipit di *Paradiso* 21 (vv. 1-6): «Già eran li occhi miei rifissi al volto / de la mia donna, e l'animo con essi, / e da ogne altro intento s'era tolto. / E quella non ridea; ma "S'io ridessi", / mi cominciò, "tu ti faresti quale / fu Semelè quando di cener fessi […]"». Ciò che Beatrice vuole evitare a Dante, ovvero bruciarlo con il suo sorriso, Isotta compie verso Sigismondo, rendendolo cenere proprio come Semele dopo aver visto Giove nella sua vera natura. Lo sguardo della fanciulla riminese, dunque, viene arricchito di riferimenti intertestuali e implicazioni divine; in questo modo, Isotta viene paragonata implicitamente a un essere paradisiaco, in linea con la sua topica divinità, nucleo concettuale fondamentale dell'esperienza isottea (cfr. Pantani 2010). A differenza delle precedenti metamorfosi, però, di questa terza viene immediatamente descritta la risoluzione: Sigismondo riacquista subito la forma umana, rinascendo come una fenice, animale che non può non far pensare alla prima strofa della canzone 135 di Petrarca (*Qual più diversa et nova*), in cui, secondo una consolidata tradizione lirica volgare, viene evocato per rappresentare «il morire e il rivivere dell'amante che arde nella fiamma inesauribile del proprio amore» (Zambon 1983: 415) – unico testo, peraltro, in cui la fenice è figura di Francesco e non di Laura. Isotta, dunque, esercita il suo potere meduseo fissando Sigismondo e facendolo tramutare, ma lui possiede la capacità fenicea di tornare sempre allo stato iniziale. Le successive due stanze sono da considerarsi in unione, dal momento che la narrazione trapassa da una all'altra.

 CC-BY-ND

Lasso, ch'al primo giorno io non fu' accorto
che mirar volle Isotta,
credendo alhor trovarmi in paradiso;
ch'io contemplando la mirava fiso 80
fra me dicendo: «O alma, ove è' condocta»,
nulla pensando a quel ch'io persi a dietro,
mezo fra vivo e morto!
Chiaro come in sol vetro,
in mille modi el suo viso hebbi scorto, 85
or con humìle et or con ciglio altero,
or aspro, or piano, or pio et or severo,
tucto tremando alhor che non sparisse.
Ma io che di dolceza era sì pieno,
non havea el cor di smalto 90
a sostenere el bel guardo sereno;
et ella ch'el conobbe alhor, sì dixe:
«Amico, or mira el sole ov' io te exalto».
Né so donde venisse
le piume che nel cel mi leva in alto. 95

Qual mi feci io quando transhumanarmi,
e sentii le mie membra
in aquila converse e per natura:
«O beato quel dì che tal ventura,
Amor», dixi, «mi decte, e che me assembra 100
el ben che a tanta luce io mira fermo!»
E per più lieto farmi,
senza fare altro schermo,
miro el sol fiso e non sento abbagliarmi.
Non però in modo che 'l cor non se stempre, 105
onde convien ch'io per lei scriva sempre
quel che Amor puote e quanto in me sol vale;
ché presto poi, con più possenti luci
me infermò el pecto e gli ochi;
né so se lei o el suo possente duci 110
fu, che cor alto tien per segno a strale,
ma voci odi' che dixe: «Hora è che scochi
Amor te, ché 'l tuo male
Materia è da cotorni e non da sochi».

La quinta strofa è interamente tramata da riferimenti all'atto della vista, che si configura definitivamente come *scelus* alla base della catena di metamorfosi a cui Isotta sottopone Sigismondo. Inoltre, il v. 79 rafforza l'interpretazione in chiave dantesca del componimento: l'uomo dichiara di aver guardato la fanciulla credendo di trovarsi in paradiso, ovvero di essere nello stato in cui era Dante quando, fissando Beatrice, riuscì a trascendere la natura umana. Tuttavia, il cuore di Sigismondo non era abbastanza resistente per reggere la visione del volto di Isotta, la quale, rendendosene conto, lo sottopone alla quarta metamorfosi. Come anticipato, con l'inizio della sesta strofa si palesa definitivamente l'ipotesto paradisiaco con l'utilizzo del verbo *transumanare*: la trasformazione in aquila è esplicitamente paragonata all'ascesa di Dante al regno massimo, dal momento che, così come il poeta al termine del suo viaggio riuscì a guardare Dio, l'uomo d'armi è ora in grado di *mirare fiso* il sole senza venirne abbagliato,

 CC-BY-ND

caratteristica tradizionalmente attribuita, a partire sin da Aristotele (*Historia animalium*, IX), alle aquile. Inoltre, proprio nel primo canto del *Paradiso* l'immagine dell'aquila che affissa gli occhi al sole viene impiegata per rendere la capacità di Beatrice di guardare il divino: «Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aguglia sì non li s'affisse unquanco» (vv. 46-46). Per Sigismondo, però, si tratta di una gioia fugace: la luminosità del sole, infatti, nulla può contro quella degli occhi di Isotta, che lo colpiscono mentre è in volo, mirando al suo cuore come a un «segno», ovvero un bersaglio, per la freccia di Amore (la *iunctura* «segno a strale» è tratta da *RVF* 133, 1).

Con la trasformazione in aquila, si chiude il ciclo di metamorfosi a cui è stato sottoposto Sigismondo. La settima stanza, infatti, racchiude una descrizione della bellezza di Isotta:

Amor par che a l'orechie mi favelli 115
et alzi mia speranza
a cose sopra modo alte e sublime.
Lasso, qual fian seconde, qual le prime?
Beltade ch'ogni cosa bella avanza,
«io tel dirrò», me dice, «qui sovente: 120
mira gli ochi suo belli
e le chiome lucente
e gli acti alteri peregrini e snelli,
che a dirne onni alto ingegno verria manco;
e la fronte serena e 'l pecto bianco 125
donde se 'nforma onni habito gintile;
e l'aspecto giocondo,
da far gintile un huom fero e selvaggio.
Contempla ancor la man bianca e sottile,
lo schiecto pé qual par non have el mondo; 130
onde è largo e verile
lo spirto tuo, magnanimo Sigismondo!»

Si tratta di una canonica *descriptio puellae* tramata di tessere petrarchesche, a partire dal verso incipitario fino al v. 131, entrambi tratti in modo puntuale da *RVF* 218, rispettivamente v. 5 e v. 2. Spicca la citazione del nome dell'io lirico, fino a questo momento non esplicitato, che coincide – come si è sin qui dato per scontato – con Sigismondo. Non compare, invece, la tematica metamorfica, che riaffiora però con forza nel congedo, in cui è racchiuso un interessante riferimento mitologico:

Canzon, non vidi mai Circe né Silla
per haver tante forme,
ma vidi ben la diva mia colomba, 135
onde ho color d'huom tracto d'una tomba,
sì che 'l pecto sospira e gli ochi stilla
liquor che ancor mi bagna el dì d'ancoi
per sequir le suo orme, 140
tanta ha forza e virtute gli ochi suoi.

L'apertura riprende la struttura del congedo della Canzone delle metamorfosi: «Canzon, i' non fu mai…» (v. 161). La citazione di Circe e Scilla come termini di paragone rappresenta un tratto di forte unitarietà compositiva: esse rimandano infatti a Glauco, il quale, dopo essere stato citato al v. 50, torna ora indirettamente nel testo. Il mito, narrato

 CC-BY-ND

da Ovidio tra il tredicesimo e il quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*, è noto: Glauco, innamorato non ricambiato di Scilla, si rivolge a Circe per ottenere un filtro d'amore, ma la maga, infatuatasi a sua volta dell'uomo, riversa in mare dei veleni affinché la ninfa venga tramutata in un mostro. Il fatto che in conclusione venga nuovamente evocato Glauco induce a ritenerlo il mito metamorfico per eccellenza tenuto presente dal Palmario nel comporre il testo. Sigismondo viene trasformato non a causa di esseri mitologici ma in virtù del potere di Isotta che, passando attraverso i suoi occhi, lo obbliga a restarle legato pur nella sofferenza.

6. Conclusioni

Nel complesso, un'accurata analisi del testo ha mostrato come l'operazione compiuta da Francesco Palmario non sia una semplice riscrittura della Canzone delle metamorfosi, ma una vera risemantizzazione del dettato petrarchesco in senso dantesco, calata nel contesto isotteo. A un livello più ampio, si è portata all'attenzione dei lettori una caratterizzazione "petrosa" di Isotta che rappresenta un *unicum* nella poesia isottea e aggiunge un rilevante tassello alla ricostruzione della fisionomia letteraria della giovane. I tre approfondimenti realizzati all'interno delle *Rime* del Palmario hanno inoltre fatto emergere come il modello petrarchesco sia stato "piegato" alle istanze isottee: la sua assunzione, non esclusiva né normata, è parziale e limitata agli aspetti funzionali ai propri fini, artistici e politici. Ciò ha una ricaduta importante, in particolare, sull'elemento tematico – assai significativamente assente dal petrarchista Palmario[13] – della morte prematura di Isotta[14]: se, infatti, esso è stato tradizionalmente interpretato in quanto atto di paradossale adesione al modello, di "petrarchismo estremo" (soprattutto, Massèra 1911), si può ora affermare con certezza che tale lettura è da superare, dal momento che si basa su una convinzione (quella della pedissequa imitazione del Canzoniere avvertita come norma o necessità) che, alla luce di questo e numerosi altri lavori, si può senza timore di smentita giudicare erronea[15]. Ciò non comporta, naturalmente, la negazione dell'apporto di Petrarca alla creazione del mito isotteo; tuttavia, l'ordine dei fattori sarà da ritenersi inverso: avendo stabilito di voler celebrare poeticamente la scomparsa di Isotta[16], sono stati di conseguenza recuperati i *Fragmenta* per attingerne materiale lessicale, situazionale e sentimentale, senza che essi rappresentassero una norma a cui attenersi aprioristicamente.

[13] Saxby (1997) ritiene che il sonetto 88 sia da riferirsi alla morte di Isotta, ma gli elementi interni al testo non sembrano sufficienti per suffragare tale ipotesi. In ogni caso, se anche così fosse, il nucleo tematico della dipartita prematura della giovane non avrebbe comunque la centralità che ha in altre composizioni isottee e che sarebbe stato legittimo aspettarsi di trovare nell'opera che più di tutte si ispira strutturalmente al Canzoniere petrarchesco.

[14] Esclusivamente letteraria, celebrata in opere quali il *Liber Isottaeus* basiniano, il *De amore Iovis in Isottam* di Porcelio de' Pandoni, ma anche nei sonetti di Sigismondo Pandolfo Malatesta stesso.

[15] Del resto, è ormai da tempo acclarato come ridurre la poesia quattrocentesca all'influsso petrarchesco sia estremamente limitante, al punto da rendere improprio l'utilizzo stesso del termine petrarchismo, «esclusivamente capace di occultare la specificità delle autonome ed in genere differenti realizzazioni cui essa andrebbe riferita» (Pantani 2002: 18). Al contempo, anche per quanto riguarda la lirica del XVI secolo è ormai stato acclarato che essa si nutre di modelli ampi e variegati e attinge ai classici latini, a Dante, alla lirica del Quattrocento (soprattutto, Giusto de' Conti), accanto a Petrarca, e che anche in pieno Cinquecento, i poeti continuano a comporre libri di rime in cui Petrarca costituisce uno soltanto degli ingredienti e dei modelli a cui guardare (cfr. tra i contributi più recenti, Albonico 2006 e 2023, Forni 2011, Juri 2022).

[16] Per motivazioni difficili da chiarire, ma probabilmente da ricondursi a stimoli neoplatonici, come messo in luce in Pantani (2006b).

 CC-BY-ND

Riferimenti bibliografici

Edizioni e traduzioni

Basinio da Parma (ed. Pesaresi, Jacopo 2023), *Liber Isottaeus*, Bologna, Pàtron.
Basinio da Parma (ed. Peters, Christian 2021), *Hesperis. Der italische Krieg*, Heidelberg, Winter.
Conti, Giusto de' (ed. Vitetti, Leonardo 1918), *Il canzoniere*, Lanciano, Carabba.
Frati, Lodovico (ed.) (1913), *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. univ. 1739)*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
Palmario di Ancona, Francesco (ed. Saxby, Nelia 1997), *Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
Petrarca, Francesco (ed. Vecchi Galli, Paola 2016), *Canzoniere*, Milano, BUR.
Turchini, Angelo (1983), *Isotta bella sola ai nostri giorni. Sonetti di Sigismondo Pandolfo Malatesti*, Rimini, Luisè.

Studi

Albonico, Simone (2006), *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
Albonico, Simone (2023), *Storia, forma, materia. Sulla poesia italiana del Rinascimento*, Pisa, Edizioni ETS.
Bruni, Arnaldo (2007), 'Petrarca dalla frequentazione al rifiuto del mito (*Rvf* 51-60)', in Picone, Michelangelo (ed.), *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 141-160.
Cachey Jr., Theodore J. (2007), 'Per una mappa del Canzoniere (*RVF* 171-79)', in Picone, Michelangelo (ed.), *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 395-414.
Campana, Augusto (1962), 'Atti, Isotta degli', in *Dizionario biografico degli italiani*, 4, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 547-556.
Campigli, Marco (2014), 'Pasti, Matteo de'', in *Dizionario biografico degli italiani*, 81, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 679-682.
Carrai, Stefano (2007), 'I primi testi autografi del Vaticano 3195 (*RVF* 190-200)', in Picone, Michelangelo (ed.), *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 433-447.
Cengarle, Federica; Somaini, Francesco (2016), '"Geografie motivazionali" nell'Italia del Quattrocento. Percezioni dello spazio politico peninsulare al tempo della Lega Italica (1454-1455)', *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia* 28 (1), 42-60.
Chiecchi, Giuseppe (1987), '"Itinerarium mentis ad Lauram". Ancora sui sonetti dell'aura', in Pecoraro, Marco (ed.), *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, Milano, Unicopli, 89-106.
Chines, Loredana (2016), *Francesco Petrarca*, Bologna, Pàtron.
Comboni, Andrea; Zanato, Tiziano (eds.) (2017), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo – SISMEL.
Contini, Gianfranco (1970), 'Préhistoire de l'"aura" de Pétrarque, in Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 193-199.

 CC-BY-ND

Coppini, Donatella (1996), 'Basinio e Sigismondo. Committenza collaborativa e snaturamento epico dell'elegia', in Cieri Via, Claudia (ed.), *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca. Atti del convegno internazionale di studi, Urbino, 4-7 ottobre 1992*, Venezia, Marsilio, 449-467.

Coppini, Donatella (2003), 'Un epillio umanistico fra Omero e Virgilio. Il *Diosymposeos liber* di Basinio da Parma', in De Nichilo, Mauro; Distaso, Grazia; Iurilli, Antonio (eds.), *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, Roma, Roma nel Rinascimento, 301-336.

Fadini, Matteo (2017), 'Francesco Palmario', in Comboni, Andrea; Zanato, Tiziano (eds.), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo – SISMEL, 436-440.

Falcioni, Anna (ed.) (2006), *La signoria di Sigismondo Pandolfo Malatesti*, vol. 2: *La politica e le imprese militari*, Rimini, Bruno Ghigi.

Feng, Aileen A. (2013), ''Volto di Medusa': Monumentalizing the self in Petrarch's Rerum vulgarium fragmenta', *Forum Italicum* 47 (3), 497-521.

Forni, Giorgio (2011), *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini Editore.

Foster, Kenelm (1962), 'Beatrice or Medusa: The Penitential Element in Petrarch's Canzoniere', in Brand, Charles Peters; Limentani, Uberto (eds.), *Italian Studies presented to E. R. Vincent*, Cambridge, W. Heffer.

Giusti, Simone (2000), 'La «selce» dalla «petra». Per una lettura dei sonetti dell'aura', *Critica letteraria* 38 (3), 439-458.

Gorni, Guglielmo (2004), 'La canzone XXIII, o il nodo della lingua nel Petrarca', *Cenobio* 53 (4), 303-314.

Iacono, Antonietta (2017), *Porcelio de' Pandoni: l'umanista e i suoi mecenati. Momenti di storia e di poesia*, Napoli, Paolo Loffredo.

Juri, Amelia (2022), *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano, Ledizioni.

Marcozzi, Luca (2002), *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Franco Cesati.

Massèra, Aldo Francesco (1911), 'I poeti isottei', *Giornale storico della letteratura italiana* 57, 1-32.

Massèra, Aldo Francesco (1928), 'I poeti isottei (continuaz.)', *Giornale storico della letteratura italiana* 92, 1-55.

Pantani, Italo (2002), *La fonte di ogni eloquenza: il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni.

Pantani, Italo (2006a), *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno.

Pantani, Italo (2006b), 'I poeti del Tempio Malatestiano: amore, morte e neoplatonismo', *La cultura* 2, 216-241.

Pantani, Italo (2010), 'Da *diva* a *dea*: trasfigurazioni poetiche nella corte malatestiana', *Annuario dell'Accademia d'Ungheria* vol. 2007-2008 / 2008-2009, 310-325.

Pantani, Italo (2017), 'Sigismondo Pandolfo Malatesta', in Comboni, Andrea; Zanato, Tiziano (eds.), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo – SISMEL, 382-390.

Pasini, Pier Giorgio (2000), *Il Tempio Malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Rimini, Skira.

Romanò, Angelo (1953), 'I sonetti dell'aura', *L'Approdo* 2, 71-78.

 CC-BY-ND

Santagata, Marco (1982), 'Canzone XXIII', in *Lectura Petrarce 1981*, a cura di Accademia patavina di scienze, lettere ed arti; Ente nazionale Francesco Petrarca, Padova, Olschki, 218-246.

Santagata, Marco (1984), 'La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento', *Rivista di letteratura italiana* 2, 53-106.

Santagata, Marco (1993), 'Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano', in Carrai, Stefano; Santagata, Marco, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 43-95.

Segre, Cesare (1984), 'I sonetti dell'aura', in *Lectura Petrarce 1983*, a cura di Accademia patavina di scienze, lettere ed arti; Ente nazionale Francesco Petrarca, Padova, Olschki, 57-78.

Saxby, Nelia (1990), 'Nota biografica su Francesco Palmario', *Studi e problemi di critica testuale* 41, 29-50.

Wilkins, Ernest H. (1951), *The Making of the "Canzoniere"*, Roma, Edizioni di storia e letteratura; trad. it.: *La vita del Petrarca, e la formazione del "Canzoniere"*, Milano, Feltrinelli, 1970[2] [1964].

Zambon, Francesco (1983), 'Sulla fenice del Petrarca', in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 1, *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 411-425.

Zanfini, Paolo (2006), 'La pace di Lodi (1454)', in Falcioni, Anna (ed.), *La signoria di Sigismondo Pandolfo Malatesti*, vol. 2: *La politica e le imprese militari*, Rimini, Bruno Ghigi, 103-116.

Indice dei manoscritti

Oxford, Bodley Library, MS Canon. Ital. 55.

Jacopo Pesaresi
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (Italia)
jacopo.pesaresi3@unibo.it

 CC-BY-ND