

## *Congesta digerere.*

### **Gli anni milanesi di Petrarca e il Canzoniere**

Nel 1357, quando – come ci dice – è appena entrato nel quinto anno del suo soggiorno milanese, Francesco Petrarca scrive (secondo Wilkins in due tempi, da Milano e poi da Garegnano)<sup>1</sup> una lettera all'amico Guido Sette (*Fam.* XIX 16) che è sicuramente tra le più belle e interessanti di questo periodo<sup>2</sup>. L'epistola comincia così:

Novi te; scio quam de me semper anxius fueris quamque sollicitus, et profecto non amat qui non metuit. Statum meum vis audire; atqui si a stando status dicitur, nullus hic homini status est, sed fluxus iugis ac lapsus atque ad ultimum ruina (*Fam.* XIX 16, 1)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> ERNEST HATCH WILKINS, *Petrarch's Eight Years in Milan*, Cambridge (Mass.), The mediaeval Academy of America, 1958, pp. 138-142. La lettera è senza data, ma la chiusa fa riferimento al giorno di Pentecoste, che nel 1357 cadde il 28 maggio (cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari*, IV. *Libri XVI-XX*, traduzione e cura di Ugo Dotti, collaborazione di Felicita Audisio, Torino, Aragno, 2008).

<sup>2</sup> Difficile e forse impossibile elencare qui le tante voci che al soggiorno milanese sono dedicate: ricordo in particolare, oltre a ERNEST HATCH WILKINS, *Petrarch's Eight Years*, cit.; UGO DOTTI, *Petrarca a Milano. Documenti milanesi. 1353-1354*, Milano, Ceschina, 1972; le biografie di ERNEST HATCH WILKINS, *Life of Petrarch*, Chicago, Chicago University Press, 1961, trad. it. *Vita del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, a cura di REMO CESERANI, Milano, Feltrinelli, 1965, 1990<sup>3</sup>, pp. 168-233; UGO DOTTI, *Vita di Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 279-353; ora LUCA MARCOZZI, *Petrarca. La vita e il mondo*, Roma, Carocci, 2025, pp. 311-386. Fondamentali sono i contributi di Enrico Fenzi che si avrà modo di citare in seguito (cfr. n. 51; sulla loro lunghezza d'onda si pone CLAUDIA BERRA, *L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle Familiars petrarchesche*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di MASSIMO PRADA-GIUSEPPE SERGIO, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 147-166). Sicuramente da tenere presenti sono poi le parti dedicate agli anni milanesi sia da ROBERTA ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico delle Familiars di Petrarca*, Milano, LED, 2010 sia da LORENZO GERI, *Petrarca cortigiano. Francesco Petrarca e le corti da Avignone a Padova*, Bulzoni, Roma, 2020, pp. 125-144. Del periodo e delle implicazioni che ha sull'opera di Petrarca mi sono occupato personalmente in GABRIELE BALDASSARI, *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Milano, LED, 2006 e in ID., *Nodi politici (e intertestuali) tra Boccaccio e Petrarca*, in «Heliotropia. A Forum for Boccaccio Research and Interpretation», XII-XIII (2015-2016), pp. 263-303.

<sup>3</sup> Si cita naturalmente, qui e in seguito, da FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari*, edizione critica per cura di VITTORIO ROSSI, I-IV (il IV per cura di UMBERTO BOSCO), Firenze, Sansoni, 1933-1942.

Alla domanda dell'amico, che vuole conoscere il suo stato, Petrarca risponde attingendo inizialmente a motivi caratteristici della sua riflessione morale: in questo mondo non c'è nulla di stabile, la vita umana invece non è altro che un flusso continuo, una caduta, una rovina. In queste considerazioni sentiamo risuonare le parole di *Ratio* nel capitolo 90 del I libro del *De remediis*, intitolato *De tranquillo statu*, che forse non a caso dà avvio a «una serie di capitoli dedicati a temi più generali: prima d'indole “morale”, quindi politica e infine militare»<sup>4</sup>; vi si parla infatti del potere, della gloria, dei benefici, dell'amore del popolo... tutti motivi che hanno a che fare con il soggiorno milanese e con i contenuti della nostra familiare. Nel cap. 90, a partire dalla battuta iniziale, «Rebus rite compositis tranquillus ago»<sup>5</sup> (e cioè, secondo la traduzione di Dotti, “Ordinate tutte le mie cose, vivo in modo tranquillo”), *Gaudium* sciorina una serie di compiaciute dichiarazioni sulla tranquillità del proprio stato, a cui *Ratio* immancabilmente risponde mettendo a nudo la precarietà di una simile condizione, *ça va sans dire* ingannevole: come replica subito, infatti, «nescis quod res hominum non stant».

Nella familiare sembrano quasi fronteggiarsi e alternarsi, con la voce del solo Petrarca, proprio i personaggi di *Ratio* e *Gaudium*. Alcune delle dichiarazioni del secondo in effetti parrebbero attagliarsi perfettamente alla situazione del Petrarca milanese, il quale avrebbe potuto dire di sé «Prosperere rebus euntibus stabili in statu sum» oppure «Rebus ad vota fluentibus letus sum». Difatti, nell'epistola, dopo aver accettato di scendere sul piano a cui naturalmente faceva riferimento la domanda dell'amico («Quid velis tamen intelligo: quam seu suaviter seu duriter res mee non stant, dico, sed voluntur; de quo ipse sepe querentibus

---

<sup>4</sup> FRANCESCO PETRARCA, *I rimedi per l'una e per l'altra sorte*, I-IV, traduzione e note di UGO DOTTI, Torino, Aragno, 2013, II, p. 661.

<sup>5</sup> Cito da FRANCESCO PETRARCA, *De remediis utriusque fortune. Heilmittel gegen Glück*, übersetzt von URSULA BLANK-SANGMEISTER, herausgegeben und kommentiert von BERNHARD HUSS, Stuttgart, Hiersemann, 2021.

amicis pro tempore varie respondi», *Fam.* XIX 16, 1) e avere dato spazio a considerazioni sulla propria esistenza quotidiana, Petrarca manifesta la consapevolezza di vivere una condizione felice.

Se la sua vita di tutti i giorni è improntata a una *dulcis ac facilis mediocritas*, egli ammette di godere a Milano di una situazione di privilegio e prestigio, che naturalmente porta con sé qualche piccolo inconveniente, a cui allude però senza riuscire a dissimulare il proprio compiacimento:

Unum est in quo mediocritas me ista non sequitur, idque si invidiosum forte me fecerit, non mirer: honoratior sum – melius dixissem honoratior – quam vel unquam optaverim vel semper optate sit expediens quieti. Neque huic solum Italarum maximo suisque proceribus, sed – quod publicam sim dicturus ad gloriam – toti populo conspectior cariorque quam merui (*Fam.* XIX 16, 13).

Dopo qualche altra riflessione sull'impossibilità di prevedere dove si vivrà e si morirà, la lettera prosegue:

In hac urbe igitur, ut dixi, vel grecam olimpiadem transgressus vel romani lustris spatium ingressus, ea non presidentium modo, de quibus nuntiatum tibi certus sum, sed totius etiam, ut dictum est, populi benivolentia fui hactenus, ut non tantum civibus optimis, *sed terre atque aeri ipsisque quodammodo parietibus urbis ac menibus in perpetuum me teneri arbitrer*; is me omnium favor amplectitur; his me oculis videri, his vocibus concelebrari sentio; sic – ut amicitias singulares sileam, de quibus agere longum est – me vulgo etiam carum scio (*Fam.* XIX 16, 15).

Insomma, quello che ci si presenta è un Petrarca pienamente soddisfatto della vita a Milano, città da cui non si staccherebbe mai e poi mai. Così la sua esistenza sembra porsi proprio sotto l'insegna della stabilità, raggiunta all'ombra dell'«Italarum maximo», che questi sia l'arcivescovo Giovanni, come veniva

chiamato nella *Disp.* 19<sup>6</sup>, o il nipote Galeazzo, a cui molto probabilmente si allude qui. Questa stabilità coincide con il grado e il ruolo acquisiti quale intellettuale “organico”, che può a un tempo essere parte del grande gioco della politica internazionale e dedicarsi agli amati studi, essere circondato dall’ammirazione generale e trovare spazi di solitudine e di raccoglimento, in un felice connubio tra esigenze diverse, se non opposte, che ha la sua più evidente incarnazione nei luoghi scelti come dimore, Sant’Ambrogio prima, San Simpliciano poi, che consentono di vivere nella città viscontea, ma in una posizione lievemente discosta e appartata, offrendo anche comode vie di fuga<sup>7</sup>.

Nell’intervallo tra l’inizio della *Fam.* XIX 16 e la parte dedicata a Milano, Petrarca parla appunto di sé, e del suo stato. Fra i tratti che definiscono la sua condizione, ce ne sono due che ci interessano particolarmente. Il primo è la sottolineatura del definitivo e ormai consolidato allontanamento dagli ardori amorosi della giovinezza<sup>8</sup>; il secondo è la dedizione completa alla lettura e alla scrittura, che implica la consapevolezza, questa sì angosciante, di quanto ci sia ancora da fare per terminare ciò che si è iniziato, su tanti fronti diversi:

Itaque diebus ac noctibus vicissim lego et scribo, alternum opus alterno relevans solatio, ut unus labor alterius requies ac lenimen sit. Nulla michi delectatio aliunde, nulla vivendi dulcedo alia; sed hec ipsa me pregravat atque exercet usqueadeo ut hac dempta vix intelligam unde michi labor aut requies. Res michi equidem inter manus crescunt et subinde alie atque alie adveniunt

---

<sup>6</sup> Ci si riferisce alla numerazione di FRANCESCO PETRARCA, *Lettere disperse. Varie e miscellaneae*, a cura di ALESSANDRO PANCHERI, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1994.

<sup>7</sup> Scontato rimandare a passi come *Fam.* XVI 11, 9-11 e XXI 14, 2-4.

<sup>8</sup> «Siquidem post compressos adolescentie turbines et flammam illam beneficio maturioris etatis extinctam — o quid loquor cum tot libidinosos passim ac deliros senes videam, turpe iuvenibus vel spectaculum vel exemplum —, imo igitur post illud incendium celesti rore Cristique refrigerio consopitum, prope unus semper vite mee tenor fuit, et cum sepe interim loca mutaverim, ille mansit immobilis» (*Fam.* XIX 16, 3).

abeunte vita, verumque si fateri oportet, terret me tanta ceptorum moles in tam parva vite area (XIX 16, 5).

L'impresa di condurre alla stabilità i tanti progetti in corso sullo scrittoio appare quasi più ardua di quella che ha luogo sul piano esistenziale: se infatti «nullus hic homini status est», ciò vale tanto più per le opere, quelle *res* che dell'uomo Petrarca sono la massima espressione, e che giunte a uno *stato*, sono poi regolarmente risospinte verso una nuova fluidità, per non parlare del continuo subentrare di nuovi progetti: con le parole della lettera, «Res michi equidem inter manus crescunt et subinde alie atque alie adveniunt abeunte vita».

Gli anni milanesi sono notoriamente molto intensi. Per limitarsi a qualche esempio, nello stesso 1357 della nostra familiare giunge a compimento la trascrizione del *Bucolicum carmen* nell'autografo Vaticano Latino 3358 e a partire dallo stesso anno le postille di autografi e apografi registrano il lavoro sui *Triumph*i, che, se anche non sono stati iniziati a Milano, qui conoscono indubbiamente una fase decisiva del loro sviluppo<sup>9</sup>; sotto i Visconti del resto prendono forma il *De remediis utriusque fortune* e, secondo la revisione del quadro proposta da Vincenzo Fera<sup>10</sup> e sviluppata da Caterina Malta<sup>11</sup>, il *De viris* universale, prove tangibili di «un'attività letteraria fortemente caratterizzata sotto il profilo della speculazione morale»<sup>12</sup>, che è

---

<sup>9</sup> La questione, molto complessa, della datazione dei *Triumph*i è riassunta ora in VINICIO PACCA, *Triumph*i (*Trionfi*), in *Petrarca*, a cura di GABRIELE BALDASSARI-CLAUDIA BERRA, Roma, Carocci, 2025, pp. 192-198. Per una più dettagliata disamina delle testimonianze e delle proposte che sono state via via formulate, non si può che rimandare al suo commento in FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di VINICIO PACCA-LAURA PAOLINO, introduzione di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996.

<sup>10</sup> VINCENZO FERA, *I fragmenta de viris illustribus di Francesco Petrarca*, in *Caro Vitto. Essays in Memory of Vittore Branca*, edited by JILL KRAYE-LAURA LAPSECHY, in coll. with NICOLA JONES, in «The Italianist», 27 (2007), special supplement 2, pp. 101-132.

<sup>11</sup> FRANCESCO PETRARCA, *De viris illustribus. Adam-Hercules*, a cura di CATERINA MALTA, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2008.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, p. XXVI.

attestata naturalmente anche dalle raccolte a cui Petrarca dedica molte energie negli stessi anni: come ha scritto Wilkins, infatti, «A very large share of Petrarch's time in Milan was undoubtedly given to the revision of these writings and to the building up of his collections»<sup>13</sup>.

Proprio i segni di questo lavoro sono presenti in un'altra lettera del 1357 (la *Fam.* XXI 3), a Checco di Meletto Rossi. Petrarca vi accusa ricevuta di un carme del destinatario: secondo quanto è stato ricostruito, si trattava probabilmente di un'epistola metrica, che pregava Petrarca «di usare la propria influenza presso i Visconti in favore di Forlì»<sup>14</sup> nello scontro con il legato papale Egidio di Albornoz. Il poeta, che evidentemente «non se la sentì di appoggiare una causa tanto compromessa»<sup>15</sup> come quella di Forlì, sostiene di non poter dare l'aiuto richiesto e asserisce di non essere in grado neppure di rispondere con un altro carme degno di quello che gli è stato inviato: a suo dire infatti avrebbe ormai perso ogni afflato creativo e sarebbe impegnato soprattutto a sistemare quello che ha scritto in passato, anche se pure in questa occupazione è diventato ormai lento:

Carmen egregium nec responsione tantum sed petite opis exhibitione dignissimum longo post tempore quam id excuderas legi; sed neque michi ad respondendum sat otii est, neque, ut sit, iuvenilis ardor ille pyerius solitis facibus ingenium accendit, cui iam satis est congesta digerere inque id ipsum factus est segnior; neque michi meis viribus ferende opis occasio ulla est. (*Fam.* XXI 3, 1)

A margine di *congesta digerere*, che traduce con “riordinare cose già scritte”, Ugo Dotti annota che «C'è qui, probabilmente,

---

<sup>13</sup> ERNEST HATCH WILKINS, *Petrarch's Eight Years*, cit., p. 20.

<sup>14</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari*, V. *Libri XXI-XXIV e indici*, traduzione e cura di UGO DOTTI, collaborazione di FELICITA AUDISIO, Torino, Aragno, 2015, p. 2949.

<sup>15</sup> *Ibid.*

un'allusione alla raccolta delle *Familiari*»<sup>16</sup>. In effetti, il participio *congesta* ci riporta alla lettera proemiale dell'epistolario:

Confusis itaque circumventus literarum cumulis et informi papiro obsitus, primum quidem cepi impetum cuncta flammis exurere et laborem inglorium vitare; deinde, ut cogitationes e cogitationibus erumpunt, 'Et quid' inquam, 'prohibet, velut e specula fessum longo itinere viatorem, in terga respicere et gradatim adolescentie tue curas metientem recognoscere?' Vicit hec sententia; sicut enim non magnificus, sic non inamenu labor visus est, quid quo tempore cogitassem recordari. *Sed temere congesta nullo ordine versanti, mirum dictu quam discolor et quam turbida rerum facies occurreret*; ut quedam, non tam specie illorum quam intellectus mei acie mutata, vix ipse cognoscerem; alia vero non sine voluptate quadam retroacti temporis memoriam excitarent (*Fam.* I 1, 4-5).

Rileggendo questo passo si capisce che la traduzione di *congesta digerere* di Dotti (ma anche di Bianchi)<sup>17</sup> tende a interpretare più che a tradurre, dal momento che Petrarca pensa chiaramente a un cumulo, a una massa quasi informe, che occorre *digerere*, cioè 'separare, suddividere', e quindi 'distribuire' in varie parti e così 'ordinare'. Il ritorno alla prima delle *Familiari* ci consente anche un'altra osservazione: nel passo della breve epistola a Checco di Meletto Rossi, Petrarca forse starà pensando non solo alle *Familiari*, ma all'insieme delle sue *nuge*, comprese le *Epystole* e i *Rerum vulgarium fragmenta*. È appena il caso di ricordare che il prosieguo della lettera a Socrate propone la notissima tripartizione di quella congerie di carte, tripartizione che naturalmente va vista proprio come un primo atto ordinativo:

Et erat pars soluto gressu libera, pars frenis homericis astricta, quoniam ysocraticis habenis raro utimur; pars autem, mulcendis vulgi auribus intenta, suis et ipsa legibus utebatur. Quod genus, apud Siculos, ut fama est, non

---

<sup>16</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari*, V, cit., p. 2951.

<sup>17</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Opere. Canzoniere – Trionfi – Familiarium Rerum Libri con testo a fronte*, Firenze, Sansoni, 1992.

multis ante seculis renatum, brevi per omnem Italiam ac longius manavit, apud Grecorum olim ac Latinorum vetustissimos celebratum; siquidem et Athicos et Romanos vulgares rithmico tantum carmine uti solitos accepimus (*Fam.* I 1, 6).

La *Fam.* XXI 3 reca la data del 26 ottobre («VII Kal. Novembris») ed è collocabile, come si diceva, nel 1357<sup>18</sup>. Ci troviamo quindi a un mese o poco più da una delle più note testimonianze del lavoro di allestimento del Canzoniere, quella apposta sul “Codice degli Abbozzi”, a c. 7r, al di sopra dei sonetti per il ritratto di Laura, che nella versione definitiva della raccolta avranno i numeri 77-78:

tr(anscripti) isti duo i(n) ord(ine). p(ost) mille a(n)nos .1357. m(er)cur(ii) hora  
.3. | noue(m)br(is) .29. du(m) | uolo his o(mn)ino fine(m) | dare. ne |  
u(m)q(uam) a(m)pli(us) me | tenea(n)t . (et) ia(m) | Ier(o)l(imus) ut puto |  
p(r)imu(m) q(ua)t(er)nu(m) scri|bere e(st) adort(us) | p(er)gam(eno). p(ro)  
.d(omino). Az(one) | p(ost)ea p(ro) me ide(m) factur(us)<sup>19</sup>.

Da questa famigerata postilla, che fa riferimento all’allestimento di una copia dei *Fragmenta* per l’amico Azzo, è scaturita la designazione di “Correggio” per la forma del Canzoniere che secondo Wilkins precederebbe la Chigi. Su di essa, come è ben noto, è stato scritto molto, anche se non ce n’è rimasta alcuna testimonianza; e proprio l’assenza di manoscritti che la

---

<sup>18</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari*, V, cit., p. 2949.

<sup>19</sup> Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Il Codice degli Abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di LAURA PAOLINO, Milano-Napoli, Ricciardi, 2000, p. 219. La lettura della postilla non è univoca; in particolare VINCENZO FERA, *Problemi ecdotici ed esegetici delle postille nel ‘Codice degli abbozzi’*, in *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea. Atti del Convegno* (Freie Universität Berlin, 9-10 novembre 2017), a cura di GIOVANNI CASCIO-BERNHARD HUSS, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2020, pp. 115-138, a p. 119 ricorda a proposito di *Ierolimus* che «gli antichi trascrittori e tra i moderni Appel riproducevano prudentemente la parola compendiata dell’antigrafo, il primo a leggere *Ierolamus* è Mestica nel 1896, seguito da altri, ma successivamente s’impose la forma *Ierolimus*»; egli afferma che «sarebbe opportuno ripristinare il nesso così com’è scritto»; inoltre a suo avviso «varrebbe pure la pena di riflettere se *pergam* non possa essere *pergamenis*, tenuto conto del fatto che Petrarca in un’altra nota parla di *membranis*».

documentino è tra gli argomenti invocati da chi ritiene che la Correggio non sia mai esistita, cioè che non si tratti di una redazione del Canzoniere diversa dalla Chigi<sup>20</sup>: la postilla sul Vat. lat. 3196 infatti, secondo Tommaso Salvatore, documenterebbe un lavoro che si sarebbe protratto fino al momento, appunto, in cui il Canzoniere raggiunse lo stadio documentato dalla Chigi stessa, terminata all'inizio degli anni Sessanta<sup>21</sup>.

In questa sede non mi interessa tornare sulla questione, a cui sto dedicando ora un lavoro che pubblicherò altrove, dopo averla trattata o avervi accennato in vari altri contributi<sup>22</sup>. La mia opinione è che i confini redazionali indicati da Wilkins per la prima e la seconda parte, e cioè la sestina 142 e il sonetto 292, rispondano a un'ipotesi sensata, e che non si possa trascurare la possibilità che il riconoscimento di un testimone della Correggio

---

<sup>20</sup> Sull'identificazione della Correggio o Pre-Chigi, sugli sviluppi critici su di essa, sulle riserve portate sulla sua esistenza mi limito a rinviare rispettivamente a ERNEST HATCH WILKINS, *The Pre-Chigi Form of the Canzoniere* (1926), in *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, pp. 93-106; MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992; TOMMASO SALVATORE, *Sondaggi sulla tradizione manoscritta della «forma Chigi» (con incursioni pre-chigiane)*, in «Studi petrarcheschi», n.s., XXVII (2014), pp. 47-105. Riflessioni importanti al riguardo sono scaturite dalle pubblicazioni dedicate al lavoro di Santagata. Oltre al mio articolo cit. *infra*, ricordo qui almeno ENRICO FENZI, *Sull'edizione del Canzoniere di Petrarca commentata da Marco Santagata* (1998), in ID., *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 139-198, e l'importante volume *Fragmenta recollecta*. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da *I frammenti dell'anima* di Marco Santagata (Pisa, 12-14 maggio 2022), a cura di ANTONIO BORRELLI, premessa di STEFANO CARRAI, Roma-Padova, Antenore, 2025, i cui contributi ruotano spesso intorno al problema della Correggio.

<sup>21</sup> Cfr. TOMMASO SALVATORE, *Sondaggi sulla tradizione*, cit., pp. 90-105.

<sup>22</sup> Cfr. GABRIELE BALDASSARI, *Una «complicata cattedrale». Il Canzoniere di Petrarca e I frammenti dell'anima di Marco Santagata*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII (2015), 2, pp. 23-39; ID., *Dentro (e fuori) il Canzoniere*, in «Una strania fenice». *Marco Santagata: gli studi, le opere*, a cura di ANNALISA ANDREONI-ROBERTA CELLA-LAURA PAOLINO, Pisa, ETS, 2024, pp. 85-95; ID., *Tra «rime aspre et fosche» e «soavi et chiare». Alcuni casi di rima e orchestrazione rimica nel libro dei Fragmenta*, in *Fragmenta recollecta*, cit., pp. 253-274; ID., *Il Canzoniere di Petrarca tra chiusure provvisorie e nuove aperture. Dalla sestina 142 al sonetto 145*, in *Sulla poesia. Studi in onore di Stefano Carrai*, a cura di MONICA MARCHI-IRENE TANI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2025, pp. 127-135.

sia velato da quelli della Chigi: se quest'ultima è trädita in quasi tutti gli esemplari insieme con i supplementi delle forme successive<sup>23</sup>, è possibile che i precedenti confini della Correggio siano stati resi indistinguibili dall'aggiunta dei testi della Chigi, qualora il passaggio dall'una all'altra forma non abbia comportato alcun turbamento dell'ordine dei componenti.

Credo che sia bene soffermarsi sulla cronologia di formazione della Chigi: da tempo si è affermata l'idea che essa vada collocata tra il 1359 e il 1362 o 1363<sup>24</sup>. Ora, tale arco temporale è stato definito da Wilkins con argomenti che non sono del tutto chiari. Egli si rifà alla *Sen. V 2* (del 28 agosto 1364) e a quanto

---

<sup>23</sup> Sulla tradizione della Chigi, si veda ARNALDO FORESTI, *Per il testo della prima edizione del Canzoniere del Petrarca*, in «La Bibliofilia», XXIX (1927), pp. 157-178; ID., *Per il testo della prima edizione del Canzoniere del Petrarca. Nota seconda*, in «La Bibliofilia», XXXII (1930), pp. 257-285; ERNEST HATCH WILKINS, *Manuscripts of the Chigi Form of the Canzoniere* (1946-1947), in *The Making*, pp. 199-203; LINDA SEREN SCHOEPFLIN, *Francesco Petrarca: l'altro Canzoniere*, in «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s., LXII (2000), pp. 133-165; ANNA BETTARINI BRUNI, *Il Petrarca chigiano*, in *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), a cura di MARIA TERESA DE ROBERTIS *et al.*, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 261-265; TOMMASO SALVATORE, *Sondaggi sulla tradizione*, cit., pp. 47-89; ANNA BETTARINI BRUNI, *La copia del Fragmentorum liber con una nota su Donna me prega col commento di Dino del Garbo*, in EAD.-G. BRESCHI-G. TANTURLI, *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, in *Boccaccio Letterato*. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Certaldo (10-12 ottobre 2013), a cura di MICHELANGIOLA MARCHIANO-STEFANO ZAMPONI, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 9-104: 70-95; LINDA SEREN SCHOEPFLIN, *La «Forma Chigi» del Canzoniere del Petrarca. Studio sulla tradizione del testo*, Arezzo, Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze, 2017. Impossibile riassumere la corposa bibliografia sul Chig. L V 176: basti il rinvio all'ormai classico *Il codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edizione fototipica, introduzione di DOMENICO DE ROBERTIS, Archivi Edizioni-Fratelli Alinari, Firenze-Roma, 1974, alle schede contenute in *Boccaccio autore e copista*, cit., e ai contributi in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, a cura di LUCA AZZETTA-ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2014 (cfr. anche n. 75).

<sup>24</sup> L'arco temporale dal 1359 al 1362 è indicato da ERNEST HATCH WILKINS, *The Making*, cit., p. 162 e viene riproposto ad esempio nell'*Introduzione* a FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*. *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di ROSANNA BETTARINI, I-II, Torino, Einaudi, 2005, pp. XVIII e XXV; l'indicazione 1359-1363 si trova invece nei prospetti riassuntivi di altri commenti: cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996, 2004<sup>2</sup>, pp. CCVII e CCX; FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di PAOLA VECCHI GALLI, annotazioni di PAOLA VECCHI GALLI-STEFANO CREMONINI, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 41 e 91.

ne aveva detto Arnaldo Foresti: dal momento che in questa epistola Petrarca dice di aver conosciuto solo una volta giunto a Venezia, da Donato Albanzani<sup>25</sup>, la ragione per cui Boccaccio rifiutava proprie rime a chi gliel chiedeva, e cioè che le aveva bruciate a causa del confronto con quelle dell'amico, Foresti concludeva:

Certo il Boccaccio fu tra i primi ad avere e leggere le inarrivabili rime; per quella lettura le sue gli erano sembrate deserte d'ogni bellezza e le aveva date alle fiamme prima ancora che il Petrarca si stabilisse a Venezia, che fu nell'autunno del 1362. Onde non gli può essere capitata tra le mani che la raccolta chigiana, la quale cominciò a circolare verso il 1360, e questa al caso esemplò<sup>26</sup>.

Il ragionamento di Foresti si fonda sull'idea che Boccaccio avesse letto le rime di Petrarca in una raccolta, interpretazione però che alla luce del passaggio della *Sen. V 2* appare forzata<sup>27</sup>; verrebbe da dire piuttosto che sarà stata la sua conoscenza pregressa delle rime di Petrarca a indurre Boccaccio a procurarsi una copia del Canzoniere, poi depositata appunto nel Chig. L V 176. Wilkins riprende quanto detto da Foresti, ma stranamente, pur mantenendo l'autunno del 1362 come discrimine, lo fa coincidere con un'altra circostanza:

---

<sup>25</sup> «Ita diu stupor hic meus mecum fuit, donec tandem in hanc urbem veniens, Donato hoc nostro, quo nichil tui amantius nichilque devotius tibi, familiarissime usus, ex eo nuper, dum in hunc forte sermonem nos quotidiani colloquii series deduxisset, remque ipsam olim notam ignotamque rei causam didici» (*Sen. V 2*, 16; si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Res seniles*, a cura di SILVIA RIZZO, con la collaborazione di MONICA BERTÉ, I-V. II, *Res seniles. Libri V-VIII*, Firenze, Le Lettere, 2009).

<sup>26</sup> ARNALDO FORESTI, *Per il testo. Nota seconda*, cit., p. 285.

<sup>27</sup> «Ait enim te prima etate hoc vulgari stilo unice delectatum plurimum in eo cure ac temporis posuisse, donec querendi legendique ordine in mea eius generis vulgaria et iuvenilia incidisses; tum vero tuum illum scribendi impetum refrixisse nec fuisse satis in posterum a similibus stilum abstinere, nisi iam editis odium indixisses incensisque omnibus, non mutandi animum sed delendi, teque simul et posteros tuorum huius generis fructu operum spoliasses, non aliam ob causam quam quod illa nostris imparia iudicasses» (*Sen. V 2*, 17-18).

The transcription of one of the poems included in the Chigi addenda was subsequent to October 8, 1359 [in realtà 18, stante la postilla sul Codice degli Abbozzi, a c. 5v, al di sopra di *In qual parte del cielo*], as indicated above. Before Boccaccio visited Petrarch in the Autumn of 1362 he (Boccaccio) had burned lyrics of his own as a result of reading those of Petrarch, as we are told in *Ep. sen. V 2*: Foresti is clearly right in inferring that the form in which Boccaccio read the lyrics was the Chigi form. The making of this form falls therefore within the period 1359-1362<sup>28</sup>.

In verità la visita di Boccaccio a Venezia ebbe luogo da fine marzo a fine giugno del 1363<sup>29</sup>, per cui, assumendo il ragionamento di Wilkins, occorrerebbe spostare a questo momento il *terminus ante quem*<sup>30</sup>; ma preme sottolineare che l'arco temporale tradizionale è quello, approssimativo, entro cui si situa una composizione avvenuta probabilmente in tempi più stretti.

Analizzando le carte che a suo avviso compongono la seconda e la terza "reference collection", cioè cc. 3-5, Wilkins ne ha collocato la stesura tra 1359 e 1360: «We may therefore conclude safely that the writing of f. 5v took place early in 1359; that the writing was begun in 1359 on or before October 8 [in realtà 18]; and that the writing of ff. 3-4 took place in 1359 or 1360»<sup>31</sup>. Questa ricostruzione si basa sulla congettura proposta da Nino Quarta per la data posta sulla c. 5r (9 aprile 1359)<sup>32</sup>, di cui sono chiaramente leggibili solo le prime due cifre, mentre la terza è di difficile interpretazione e la quarta non è più presente sul

---

<sup>28</sup> ERNEST HATCH WILKINS, *The Making*, cit., p. 162.

<sup>29</sup> Lo stesso Wilkins colloca tra l'inizio di aprile e il giugno del 1363 il soggiorno veneziano di Boccaccio nella sua biografia (ERNEST HATCH WILKINS, *Life of Petrarch*, trad. it., cit., pp. 247-248). L'incontro tra i due amici in questa occasione è stato indicato come la possibile occasione della visione del Canzoniere nella forma Chigi da parte di Boccaccio: così MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, cit., pp. 253-254, che però afferma che «nessun attendibile elemento documentario delimita il termine cronologico inferiore del lavoro petrarchesco».

<sup>30</sup> E così infatti fanno alcuni studiosi: cfr. *supra*, n. 24.

<sup>31</sup> ERNEST HATCH WILKINS, *The Making*, cit., p. 159.

<sup>32</sup> NINO QUARTA, *Studi sul testo delle rime del Petrarca*, Napoli, Tipografia Muca, 1902, pp. 64-65; l'ipotesi è appoggiata anche da Paolino in FRANCESCO PETRARCA, *Il Codice degli abbozzi*, cit., p. 121.

marginale della carta (nel Casanatense 924 la data è letta come 1360, con la conferma parziale di Ubaldini: «136\*»)<sup>33</sup>: questa data segnerebbe l'inizio del lavoro di trascrizione del gruppo di testi, che sarebbe continuato poi nell'ottobre (data su c. 5v) e quindi sulle cc. 3-4, non datate<sup>34</sup>. Ora, anche se le postille si riferiscono alla trascrizione negli Abbozzi, è difficile credere che il trasferimento dei testi nella raccolta sia avvenuto molto dopo<sup>35</sup>. In queste carte, e precisamente a c. 3 del Vat. lat. 3196 si trovano, a parte 299 e 304, tutti gli ultimi testi, da 297, della forma Chigi: il lavoro su di essi e il loro schieramento compatto sembra un preludio alla loro trascrizione forse non già in un esemplare intermedio, “*in ordine*”, ma direttamente nella bella copia del Canzoniere, e cioè forse in quella che aveva approntato, per Petrarca, il Girolamo (se questo è il nome) di cui ci parla l'annotazione a c. 7r<sup>36</sup>. Collocare la Chigi nel 1360, come del

---

<sup>33</sup> Sul Casanatense, si veda in particolare PETRARCA, *Opere italiane. Ms. Casanatense 924*, commento di EMILIO PASQUINI e PAOLA VECCHI GALLI, con un saggio di CARL APPEL, Modena, Panini, 2006 (volume che accompagnava il fac-simile); TOMMASO SALVATORE-PAOLA VECCHI GALLI, *Ex originali libro. Schede sul Canzoniere Casanatense*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di CARLO CARUSO-EMILIO RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 133-165. Per l'edizione di Ubaldini (LE RIME | DI M. FRANCESCO PETRARCA | ESTRATTE DA VN SVO ORIGINALE. | IL TRATTATO | DELLE VIRTU MORALI | DI ROBERTO RE DI GERUSALEMME. | IL TESORETTO | DI SER BRUNETTO LATINI. | CON QUATTRO CANZONI | DI BINDO BONICHI | DA SIENA | | IN ROMA | NELLA STAMPERIA DEL GRIGNANI. MDCXLII. | CON LICENZA DE' SVPERIORI), consultabile in riproduzione su Google Books, cfr. PAOLA ITALIA, *Alle origini della filologia d'autore. L'edizione del 'Codice degli abbozzi' di Federico Ubaldini*, ivi, pp. 379-398. Occorre rilevare che Nino Quarta, *Studi sul testo*, cit., p. 64 cadeva in errore attribuendo al testo di Ubaldini un 5 come penultima cifra (a meno che si tratti di una variante di stato).

<sup>34</sup> Per la successione fra le carte cfr. quanto dice LAURA PAOLINO in FRANCESCO PETRARCA, *Il codice degli abbozzi*, cit., pp. 119-128.

<sup>35</sup> L'esistenza di un lasso di tempo tra la stesura negli Abbozzi e la trascrizione in altra sede è dimostrata per Wilkins dal fatto che sul primo testo a c. 5v l'abbreviazione *tr(anscriptus)* si trova nel margine di sinistra e non al di sopra del componimento, come accade per gli altri testi sulla stessa carta: questo spazio era occupato dalla postilla contenente la data. Comunque nulla ci permette di inferire quanto tempo sia trascorso tra l'una e l'altra operazione.

<sup>36</sup> Come osserva Corsi, la postilla di c. 7r suggerisce «che con l'espressione *transcriptio in ordine* il poeta intendesse la confezione di contenitori testuali di servizio, formati da carte sciolte o assemblate all'interno di una legatura provvisoria, che costituivano i modelli per la copia a buono, eseguita dall'autore o da copisti che potevano accedere alle sue carte» (MARCO CURSI-CARLO PULSONI, *Le scritture del Codice degli abbozzi di Petrarca e la sua*

resto faceva Foresti<sup>37</sup>, appare dunque sensato, anche perché aiuta a ipotizzare che vi sia stato un intervallo sufficiente tra la definizione di questa forma e la copia di Boccaccio<sup>38</sup>: come è ormai acclarato, il Chig. L V 176 si colloca ai piani bassi dello stemma nella tradizione “chigiana”; al tempo stesso questo manoscritto riflette meglio di altri testimoni alcuni elementi del libro d’autore originario (il titolo, la nettezza della bipartizione e la mancanza dei supplementi)<sup>39</sup>, che possono avere una spiegazione nel fatto che Boccaccio a Venezia ebbe modo di visionare il manoscritto di Petrarca<sup>40</sup>.

Insomma, al di là della *Sen. V 2*, senz’altro sopravvalutata in relazione alla cronologia della forma Chigi, il Canzoniere conosce un decisivo assestamento a Milano, anche qualora si vogliano accogliere le argomentazioni che invitano a relegare a un abbaglio della fervida immaginazione di Wilkins le ipotesi sull’esistenza della redazione Correggio.

Ci si può chiedere allora: c’è un rapporto tra i *Rerum vulgarium fragmenta* e Milano? E se sì, quale? Non avendo la pretesa di dare una risposta definitiva, mi limiterò a muovere alcune considerazioni.

---

*fortuna*, in *Volontà d’archivio. L’autore, le carte, l’opera*, a cura di PAOLA ITALIA-MONICA ZANARDO, Roma, Viella, 2023, pp. 33-68, a p. 39); può darsi che quando Petrarca disponeva già di una copia *a buono* aggiungesse lì i suoi componimenti, senza passare dalla *transcriptio in ordine*.

<sup>37</sup> ARNALDO FORESTI, *Per il testo. Nota seconda*, cit., p. 285.

<sup>38</sup> Quest’ultima secondo Corsi è «Databile alla prima metà degli anni ’60 (ad eccezione dell’inserito cavalcantiano, da assegnare alla fine del decennio)» (MARCO CURSI-MAURIZIO FIORILLA, *Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani*, I. *Le origini e il Trecento*, a cura di GIUSEPPINA BRUNETTI-MAURIZIO FIORILLA-MARCO PETOLETTI, Roma, Salerno, 2013, pp. 43-103, a p. 48. Tuttavia lo stesso Corsi torna a situarlo (come faceva PIER GIORGIO RICCI, *Svolgimento della grafia del Boccaccio*, in VITTORE BRANCA-PIER GIORGIO RICCI, *Un autografo del Decameron. Codice hamiltoniano 90*, Padova, Cedam, 1962, pp. 49-67, a p. 59) al 1363-1366 in MARCO CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, p. 129.

<sup>39</sup> Cfr. ANNA BETTARINI BRUNI, *La copia del Fragmentorum liber*, cit., pp. 70-71.

<sup>40</sup> Cfr. *supra*, n. 29. Forse si può anche porre mente alla visita milanese di Boccaccio nel marzo 1359, quando la Correggio doveva essere compiuta e Petrarca si accingeva a riaprirla di lì a poco: dell’aprile, come detto, dovrebbe essere la postilla su c. 5r degli Abbozzi.

Una prospettiva molto stimolante per affrontare la questione viene da quanto detto da Luca Marcozzi a proposito della presenza di destinatari reali nel Canzoniere. Marcozzi parla di

un'opera per molti versi intenzionalmente sottratta dal poeta alle dinamiche della storia e ai rumori del mondo circostante, ma [che] non riesce a essere mai del tutto separata dal suo contesto. E se c'è un punto su cui ancora si deve far chiarezza [aggiunge] è proprio quello della prima ricezione del Canzoniere, che il poeta ha inteso porre in una indistinta nebbia facendoci credere che si trattasse di un'opera più o meno privata, in cui l'io lirico parlava sostanzialmente a sé stesso, o a un generico, inclusivo ma in definitiva anonimo *voi*<sup>41</sup>.

Successivamente, a proposito della sequenza 24-27 dei *Fragmenta*, ma muovendo considerazioni valide più in generale sui testi di corrispondenza, lo studioso punta l'attenzione sul meccanismo che «fa crescere con piena consapevolezza e identità semantica il ramo della poesia civile sul tronco di quella amorosa, pescando quindi nell'interesse di lettori che erano compiacenti con il tema amoroso ma allo stesso tempo solleciti per gli aspetti morali e civili; e segnando dunque una possibilità nuova e inusitata tra i predecessori nel genere lirico»<sup>42</sup>.

Queste considerazioni appaiono particolarmente calzanti se pensiamo proprio al Canzoniere che doveva avere preso forma a Milano, dal momento che la poesia occasionale e che tocca aspetti morali e civili abbonda soprattutto nella prima parte dell'opera, e in particolare nella sezione che coincide con i confini redazionali ipotetici della prima parte della Correggio<sup>43</sup>. Il Canzoniere “milanese” ha una marcata fisionomia politica ed

---

<sup>41</sup> LUCA MARCOZZI, *Il dialogo con i contemporanei: versi di corrispondenza nei Fragmenta*, in «Chroniques italiennes», XLII (2022), 1, pp. 118-135, a p. 121; cfr. anche ora ID., *Le poesie del Canzoniere e i loro destinatari (con una nota su «Spirto gentil»)*, in *Fragmenta recollecta*, cit., pp. 511-529.

<sup>42</sup> Ivi, p. 132.

<sup>43</sup> Cfr. MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, pp. 159-160. Per ipotesi sul ruolo della poesia politica nella Correggio rimando a GABRIELE BALDASSARI, *Unum in locum*, cit., pp. 231-242.

“epistolare”, che giustamente Marcozzi riconduce appunto alla varietà dei destinatari propria delle *Familiari*.

Quasi tutte le figure a cui Petrarca si rivolge o che rievoca appartengono però al tempo della sua vita precedente; è ben noto, a questo proposito, che Santagata ha scritto che «Il Canzoniere è come il pavimento di una chiesa cosparso di pietre tombali»<sup>44</sup>. Ci si può chiedere tuttavia se attraverso uno sguardo fondamentalmente retrospettivo Petrarca non volesse veicolare un'immagine di sé in stretta implicazione con il presente, e quindi con la stagione milanese, le questioni che aveva sollevato, il ruolo che l'autore vi aveva assunto.

Mi pare che sia abbastanza agevole rispondere di sì. Nel *liber* il connubio tra discorso amoroso e discorso civile si realizza ben presto, sia pure in maniera sottile, per mezzo dei due quintetti che compongono la prima serie di dieci sonetti. In particolare il sonetto 7, il primo rivolto a un destinatario storico, offre da un lato un ritratto estremamente negativo della realtà circostante, dall'altro identifica nell'interlocutore qualcuno che perseguendo una «magnanima [...] impresa» di natura evidentemente culturale si contrappone a quella realtà. Se i sonetti 8 e 9 tornano sul tema amoroso, la loro natura di biglietti occasionali non deve essere sottovalutata, soprattutto in rapporto al sonetto 10, *Gloriosa columna in cui s'appoggia*, che vale a rivelare chi siano i destinatari dell'intera serie, cioè membri della famiglia Colonna<sup>45</sup>, ma offre anche una chiave di lettura più ampia per questa sequenza: i sonetti 8-9 evocano infatti legami sociali basati sull'etica del dono e non sulla logica del denaro, mentre il

---

<sup>44</sup> MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, cit., p. 161.

<sup>45</sup> Cfr. LUCA MARCOZZI, *Il dialogo*, cit., p. 128 (e ID., *Le poesie del Canzoniere*, cit., pp. 514-515). L'ipotesi risale naturalmente a MARCO SANTAGATA, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R. v. f. 7, 10, 28 e 40*, Pacini Fazzi, Lucca, 1988 (rist. anast. con una Nota alla ristampa di GABRIELE BALDASSARI e un Aggiornamento bibliografico a cura di FRANCESCO AMENDOLA, Ledizioni, Milano 2018). Cfr. ora anche PAOLO RIGO, *Petrarca e i Colonna: oltre il Canzoniere*, in *Fragmenta recollecta*, cit., pp. 531-556, che mette a fuoco alcuni aspetti del rapporto con i Colonna e della storia della famiglia che risultano velati nell'opera petrarchesca.

sonetto 10 parla di un paesaggio naturale, una sorta di Eden, che rappresenta una realtà opposta a quella del sonetto 7<sup>46</sup>. Naturalmente si può discutere sull'identificazione dei destinatari di questi testi: è stato fatto, si fa e si continuerà a fare; ma io credo che occorra soprattutto cogliere il senso dell'operazione di Petrarca, perché la parsimonia con cui distribuisce i dati di realtà deve essere vista alla luce di una strategia che mentre rievoca la passata affiliazione ne sfuma volutamente i dettagli. Pur essendo costellato di testi che rendono conto della sua rete di relazioni clientelari e politiche, il Canzoniere in effetti non appiattisce Petrarca sull'immagine del poeta "cortigiano". Inoltre, il lato pubblico nell'autoritratto che si viene costituendo lungo la raccolta viene investito da un fascio di luce positiva, in quanto l'autore risulta partecipe di un *milieu* i cui valori si contrappongono alla realtà degenerata del presente.

La prospettiva di lettura che scaturisce da questi testi si allinea con quanto Petrarca dice per rispondere alle accuse che gli erano state mosse a causa del suo trasferimento a Milano. Pensiamo a certi passaggi ben noti dell'*Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*:

animo quidem sub nullo sum, nisi sub Illo qui michi animum dedit, aut sub aliquo quem valde Illi amicum ipse michi persuaserim, rarum genus. Addam aliquot michi conformes animas, quibus me amor iugo subiecit amenissimo: non leve imperium, sed tam rarum, ut ab dolescentia ad hanc etatem perpaucis talibus iugis obnoxius fuerim. Quo in genere et humiles et illustres, et pontifices fuerant et reges, ita tamen ut in his fortuna nichil aut dignitas, sed totum virtus amorque ageret, quo illis sponte subicerer, graviterque doluerim quotiens tali me servitio mors absolvit. Unde accidit ut humilioribus sepe subiectior fuerim, quod in illis quidem eius, quam nec amo nec veneror, fortune minus cernerem, plus virtutis, quam michi, si in me non possum, at in

---

<sup>46</sup> Ho argomentato questa lettura in GABRIELE BALDASSARI, *Dentro (e fuori) il Canzoniere*, cit.

aliis venerari atque amare propositum semper fuerit. His cessantibus, nullus est hominum cui animo sim subiectus (*Contra quendam* 159-163).<sup>47</sup>

Oppure pensiamo al modo in cui questo aspetto è presentato nella *Posteritati*, in un passo che, secondo una parte delle interpretazioni del son. 10, potrebbe riferirsi alla stessa occasione da cui nasce quest'ultimo<sup>48</sup>:

Ante alios expetitus fui a Columnensium clara et generosa familia, que tunc romanam curiam frequentabat, dicam melius illustrabat; a quibus accitus et michi nescio an et nunc sed tunc certe indebito in honore habitus, ab illustri et incomparabili viro Iacobo de Columna, lomberiensis tunc episcopo, – cui nescio an parem seu viderim seu visurus sim –, in Vasconiam ductus, sub collibus Pireneis estatem prope celestem multa et domini et comitum iucunditate transegi, ut inde semper tempus illud memorando suspirem. Inde rediens sub fratre eius, Iohanne de Columna cardinali, multos per annos non quasi sub domino sed sub patre, imo ne id quidem, sed cum fratre amantissimo, imo mecum et propria mea in domo fui. (*Post.* 34-36)<sup>49</sup>

Anche se è possibile che il prologo “allargato” sia stato già concepito e organizzato al momento della composizione del sonetto proemiale<sup>50</sup>, e sia quindi anteriore al trasferimento a Milano, esso risponde alle questioni che Petrarca si trova a fronteggiare a causa di quella scelta, che, per quanto controversa, fu accortamente preparata, come sappiamo benissimo grazie agli studi di Enrico Fenzi, che ci hanno mostrato anche come i passi politici mossi dall'autore negli anni precedenti, ad esempio in

---

<sup>47</sup> Si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Invective contra medicum. Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, a cura di FRANCESCO BAUSI, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 175-209.

<sup>48</sup> Si veda perlomeno la sintesi della questione in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere* (SANTAGATA), cit., *ad loc.*

<sup>49</sup> Si cita da LAURA REFE, *I fragmenta dell'epistola Ad posteritatem di Francesco Petrarca*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2014.

<sup>50</sup> Per il quale si pensa a una collocazione al 1350 (o poco dopo) da Rico in poi: cfr. FRANCESCO RICO, «Rime sparse», «*Rerum vulgarium fragmenta*». *Para el titulo y el primer soneto del «Canzoniere»*, in «Medioevo romanzo», III (1976), pp. 101-138 (trad. it. in *Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, a cura di GENNARO BARBARISI-CLAUDIA BERRA, Milano, LED, 1992, pp. 117-144).

relazione al conflitto tra Genova e Venezia, si allineino alle posizioni e agli interessi dei signori di Milano<sup>51</sup>. Tramite personalità quali Gabrio Zamorei e Paganino da Bizzozzero, infatti, Petrarca crea occasioni di contatto con Luchino Visconti, a cui invia un testo come l'*Epystola* II 11, nella quale davvero è già presente per intero la scelta milanese: essa accompagna il celebre dono (non a caso) di pere glaciali<sup>52</sup>, associando la figura di Luchino a una celebrazione dell'Italia da cui resta esclusa, in sostanza, la Firenze del tempo<sup>53</sup>.

Ora, nel Canzoniere c'è un solo testo che risulta esplicitamente legato all'ambiente milanese frequentato da Petrarca, anche se non ai Visconti. Già Santagata sottolineava che un'eccezione rispetto alla carrellata di figure del passato e ormai defunte è rappresentata da Pandolfo Malatesta, destinatario del sonetto 104<sup>54</sup>. Secondo quanto ricorda il commento dello stesso Santagata, sono state formulate diverse ipotesi riguardo alla data di composizione del testo:

Le ipotesi più accreditate sono: 1) che il sonetto risalga al 1343, quando, appena diciottenne, Pandolfo domò la ribellione di Fano [...]; 2) al 1348, anno

---

<sup>51</sup> Cfr. in particolare ENRICO FENZI, *Petrarca a Milano: tempi e modi di una scelta meditata*, in *Petrarca e la Lombardia*. Atti del Convegno di Studi (Milano, 22-23 maggio 2003), a cura di GIUSEPPE FRASSO-GIUSEPPE VELLI-MAURIZIO VITALE, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 221-263; ID., *Ancora sulla scelta filo-viscontea di Petrarca e su alcune sue strategie testuali nelle Familiars*, in «Studi petrarcheschi», n.s., XVII (2004), pp. 61-80; ID., *L'intellettuale e il potere. Il potere dell'intellettuale*, in «Quaderni petrarcheschi», 2005-2006, 15-16 [*Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 5-10 dicembre 2004), a cura di MICHELE FEO-DONATELLA COPPINI, Firenze, Le Lettere 2012], pp. 169-229; ID., *Petrarca politico e diplomatico tra Genova e Venezia, 1351-1355*, in *Petrarca politico*, a cura di FRANCESCO FURLAN-STEFANO PITTALUGA, Genova, Università di Genova, 2016, pp. 63-108.

<sup>52</sup> Su cui è d'obbligo il rimando a MICHELE FEO, *Di alcuni rustici cestelli di pomi*, in «Quaderni petrarcheschi», I (1983), pp. 23-75.

<sup>53</sup> Su questo testo si veda ancora, da ultimo, ENRICO FENZI, *Dante, Petrarca e l'identità italiana*, in *Il Dante di Petrarca*. Atti del Convegno internazionale di Arezzo, 4-6 novembre 2021, a cura di MARCO CAPRIOTTI-NATASCIA TONELLI-ALESSIA VALENTI, Roma-Padova, Antenore, 2024, pp. 3-35.

<sup>54</sup> MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima*, cit., p. 159. Sulla figura del Malatesta, cfr. ANNA FALCIONI, *Malatesta (de Malatestis), Pandolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 87-90.

di successi della famiglia Malatesta nella Marca [...]; 3) al 1356-57, quando Pandolfo, al comando della cavalleria viscontea, ottenne importanti successi sulla Lega veneziana<sup>55</sup>.

Santagata propende per la datazione più alta; tuttavia rileggere altre considerazioni (ad esempio quelle del Cesareo)<sup>56</sup> induce a rivalutare l'ipotesi di una stesura negli anni milanesi, anche se d'altro canto un indugio sulla poesia in volgare di natura occasionale negli anni Cinquanta sembra mal conciliarsi con il quadro cronologico dei testi di questo genere di Petrarca<sup>57</sup>. Come che sia, l'inserimento del sonetto nella raccolta si spiega bene pensando all'incontro fisico con il comandante della cavalleria viscontea: questo è ovviamente più significativo della datazione del testo. L'accostamento del sonetto 104 al precedente inoltre induce a pensare che Petrarca voglia istituire una sorta di continuità tra uomini d'arme, che hanno uno spazio tutt'altro che marginale nella sua cerchia<sup>58</sup>: uno rappresentativo del suo passato colonnese come Stefano Colonna il Giovane, vincitore sugli Orsini a Castel Cesario nel 1333, e uno del presente visconteo come il Malatesta.

La continuità tra i sonetti 103 e 104 è rimarcata dalla chiusura di entrambi sul motivo della fama<sup>59</sup>. Guardando allo sviluppo successivo del Canzoniere, è interessante vedere come questo discorso possa avere una sorta di ideale prosecuzione con la canzone 119, specie se accettiamo l'ipotesi tradizionale secondo

---

<sup>55</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere* (SANTAGATA), cit., p. 486.

<sup>56</sup> Cfr. GIUSEPPE ALFREDO CESAREO, *Su le "Poesie volgari" del Petrarca*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898, pp. 75-77.

<sup>57</sup> Cfr. LORENZO GERI, *Petrarca cortigiano*, cit., pp. 289-295. Vi è da dire però che secondo questo quadro è la poesia occasionale tutta di Petrarca, in latino e in volgare, a subire una decisa flessione.

<sup>58</sup> Si pensi a un altro personaggio fortemente implicato con la Milano viscontea come Luchino dal Verme: cfr. GIULIA LA ROSA, *Le Senili a Luchino dal Verme: la parabola di un condottiero*, in «Petrarchesca», 2023, 11, pp. 109-115.

<sup>59</sup> «la strada / che vi può dar, dopo la morte anchora / mille et mille anni, al mondo honor et fama» (*Rvf* 103, 1-14); «Pandolfo mio, que' opere son frali / a llungo andar, ma 'l nostro studio è quello / che fa per fama gli uomini immortali» (*Rvf* 104, 12-14); si cita da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere* (SANTAGATA), cit.

cui essa propone l'ideale di un connubio tra gloria e virtù che appare quasi in linea con il sonetto 104<sup>60</sup>, stretto tra *vertù* nel primo verso e *fama* nell'ultimo. Della canzone si dà generalmente una datazione piuttosto alta<sup>61</sup>, ma forse la sua presenza nel Canzoniere ha qualcosa a che fare con la condizione di pieno prestigio ormai raggiunta dall'intellettuale Petrarca negli anni Cinquanta, impegnato a propugnare una visione etica e civile; e forse occorrerebbe ritornare su questo testo in relazione al *De viris* universale e al *De remediis*; in quest'ultima opera poco dopo il capitolo citato in apertura delle nostre pagine se ne trova uno sulla gloria (92), nel quale si sostiene che «Gloria quidem – ut sapientibus placet – quasi quedam umbra virtutis est».

Forse meriterebbe attenzione anche il rapporto tra la canzone 119 e il successivo testo non amoroso, la canzone all'Italia (128), un accostamento che non mi pare sia solitamente praticato, e che invece avrebbe qualche ragione per essere compiuto, perché la successione concorre alla costruzione di un'immagine dell'autore quale maestro etico-politico.

La lirica di carattere civile costituisce uno dei tratti che notoriamente rendono ragione dell'ipotesi che dentro il Canzoniere come noi lo conosciamo sopravviva il residuo di un altro Canzoniere<sup>62</sup>. Come si è detto, si ha l'impressione che la silloge poetica, nella sua prima forma, sia pensata in maniera non dissimile da quelle epistolari: è destinata a ospitare molte figure

---

<sup>60</sup> Qui naturalmente semplifico molto un complesso problema interpretativo: a parte il commento di Santagata, che non propone dubbi sull'identificazione più tradizionale delle due figure allegoriche, altre interpretazioni sono state proposte in tempi recenti in particolare dai commenti di Bettarini (cit. in n. 24) e Stroppa (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di SABRINA STROPPA, introduzione di PAOLO CHERCHI, Torino, Einaudi, 2011, *ad loc.*); cfr. anche MICHELANGELO PICONE, *Amor e Gloria nella composizione di Rvf 110-9*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di MICHELANGELO PICONE, Ravenna, Longo, 2007, pp. 279-294.

<sup>61</sup> Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere* (SANTAGATA), cit., p. 551, che scrive che «se è vero che niente impedisce di abbassare la data sino al 1346-47, è pur certo che lo svelamento del volto della Gloria si addice a un periodo subito a ridosso dell'incoronazione, fra il 1342 e il '43».

<sup>62</sup> Cfr. *supra*, n. 43.

e intesse un racconto che corre quasi su più binari paralleli. Il discorso politico ha il suo culmine sul piano retorico nella canzone all'Italia e il suo punto fermo nei sonetti antiavignonesi, in un'associazione su cui non è necessario aggiungere parole: si tratta della costruzione di un mitologema autobiografico che è comprensibile solo alla luce della decisione definitiva di Petrarca di trasferirsi in Italia, e quindi a Milano. E si può forse notare che né la canzone 128 né i sonetti 136-138 sono rivolti a destinatari storici determinati: è ormai solo la voce del poeta a stagliarsi al di sopra della realtà.

La cronologia di composizione di *Italia mia* è notoriamente un problema che ha affaticato gli studiosi: in un dibattito che prevedeva ipotesi su un arco amplissimo, oggi resistono in sostanza due alternative, divise tra anni Quaranta e anni Cinquanta<sup>63</sup>. A favore della seconda paiono militare ad esempio i flagranti contatti con le epistole scritte per il conflitto tra Genova e Venezia (su cui diversi studiosi hanno puntato l'attenzione)<sup>64</sup>, anche se, almeno dal mio punto di vista, questi riscontri hanno più a che fare con l'intero ciclo delle canzoni politiche e il loro inserimento nella raccolta proprio all'altezza degli anni Cinquanta. Anche per i sonetti antiavignonesi forse è lecito chiedersi se non risalgano allo stesso periodo, in cui il *Liber sine nomine* si avvia alla definitiva sistemazione<sup>65</sup>. In ogni caso, ciò che conta è che la struttura del Canzoniere che ci è

---

<sup>63</sup> Cfr. GABRIELE BALDASSARI, *Unum in locum*, cit., pp. 14-125 e 171-190.

<sup>64</sup> Cfr. SABRINA STROPPA, "Italia mia" (Rvf 128). *Petrarca suasor pacis*, in «Romance Quarterly», LIV (2007), 3, pp. 195-216; ENRICO FENZI, *Petrarca politico e diplomatico*, cit., p. 100 e n. 75.

<sup>65</sup> Probabilmente il *Liber sine nomine* è portato a termine tra 1359 e 1361, come ribadisce MONICA BERTÉ, *Epistolografia*, in *Petrarca* (BALDASSARI-BERRA), cit., pp. 103-120, a p. 117, rifacendosi a FRANCESCO PETRARCA, *Liber sine nomine*, a cura di GIOVANNI CASCIO, Firenze, Le Lettere, 2015; su quest'opera, cfr. anche GABRIELE BALDASSARI, *Unum in locum*, cit., pp. 31-120. La datazione del trittico antiavignonese è controversa: Santagata, in PETRARCA, *Canzoniere*, cit., *ad loc.*, li colloca al 1351-53, non escludendo la possibilità di un abbassamento. Della funzione esercitata dai sonetti antiavignonesi si occupa il recente contributo di LUCA CHIODA, *Il trittico antiavignonese di Petrarca: considerazioni macrotestuali*, in «Studi (e testi) italiani», 2024, 52, pp. 71-97.

consegnata specialmente dal blocco 1-142 (che ha tutta l'aria di rispondere a un progetto solido e ben definito) è intesa a presentare il poeta come una voce autorevole nell'agone politico del tempo, in maniera del tutto coerente con lo status che egli raggiunge sotto i Visconti: che non è quello di un vuoto retore, ma quello di chi utilizza il proprio prestigio culturale e le proprie armi, quelle letterarie, per assecondare un preciso disegno politico, secondo la visione di Fenzi<sup>66</sup>, o, secondo Spička, assume le vesti di un ideologo, consapevole di quanto sia importante «introdurre e rafforzare certe idee nei più alti ambienti politici del tempo»<sup>67</sup>. Se non è troppo azzardato, si può pensare che la famosissima citazione di *Italia mia* nel finale del *Principe* abbia la sua ragione profonda nella presenza in Petrarca di un'intuizione analoga a quella che avrà Machiavelli, dal momento che l'accasamento presso i Visconti non sembra estraneo all'idea che la signoria milanese potesse essere in grado di fondare uno stato così forte da guidare un riscatto dell'Italia. La canzone 128 naturalmente non lo dice, non esplicitando alcun contatto con i Visconti, anche se la posizione geografica che il poeta si assegna, «'l Po, dove doglioso et grave or seggio» (v. 6), parla da sola.

Dunque è chiarissimo che la forma del Canzoniere elaborata da Petrarca a Milano ha la funzione di delineare l'immagine di un intellettuale al centro della vita del suo tempo, vicino a uomini di potere ma non subordinato a essi, e capace invece di incarnare con la propria poesia una visione di grande respiro, che si colloca in un orizzonte italiano per contrapporre la *virtus* latina alla barbarie d'Oltralpe, che sia rappresentata dai mercenari germanici o dalla degenerata Chiesa avignonese. Come si ricordava, secondo Marozzi il doppio binario su cui si muovono

---

<sup>66</sup> Tale è l'immagine proposta ad esempio da ENRICO FENZI, *Petrarca politico e diplomatico*, cit.

<sup>67</sup> JIŘI SPIČKA, *Petrarca tra letteratura e potere politico*, in «Incontri», XXVIII (2013), 2, pp. 48-55, a pp. 53-54.

i *Fragmenta* può avere un riscontro «nell'interesse di lettori che erano compiacenti con il tema amoroso ma allo stesso tempo solleciti per gli aspetti morali e civili»<sup>68</sup>. Si tratta di un suggerimento di grande interesse, che però va preso in considerazione tenendo conto di un elemento che può contribuire a corroborare il discorso: molte delle opere petrarchesche non hanno un carattere monotematico, ma sia pure in proporzioni diverse, fanno spazio alle diverse “anime” di Petrarca: penso al *Bucolicum carmen*, che – come si è ricordato sopra – trova provvisorio compimento a Milano, o ai *Triumphs*, che sembrano configurarsi come un'autentica *summa* dei suoi interessi; ma lo stesso si potrebbe dire per l'*Africa*, nota più per le grandi pagine dell'amore tra Massinissa e Sofonisba o per il lamento “filosofico” di Magone morente che per gli aspetti storici ed epici, che pure ne sono alla base. Parlando di lettori, ci si può chiedere se Petrarca comprendesse nel suo orizzonte gli stessi Visconti, se cioè intendesse comporre un'opera rispondente non solo all'immagine di sé che voleva costruire, ma anche agli interessi dei suoi stessi signori.

Non è necessario avvertire che naturalmente ciò può avvenire solo in una forma indiretta, per così dire obliqua. Di primo acchito sia il sonetto a Pandolfo sia la canzone all'Italia sollevano potenzialmente qualche problema se pensati in relazione ai Visconti. Quanto al primo, è bene ricordare che, dopo i successi riportati nel 1356, quando peraltro strinse amicizia con Petrarca, nel gennaio del 1357 Pandolfo Malatesta dovette fuggire da Milano, forse a causa della furibonda gelosia

---

<sup>68</sup> Cfr. n. 42. A proposito di lettori in ambito milanese, occorre tenere presente che le cc. 3-5 del Vat. lat. 3196 sono caratterizzate «dall'alta concentrazione al loro interno di [...] ‘postille di invio’ o ‘di possesso’». Si tratta di brevi annotazioni, per lo più introdotte dalla formula *habet*, con le quali Petrarca ricordava a sé stesso di aver inviato questo o quel testo a qualcuno dei suoi amici o conoscenti» (così LAURA PAOLINO, in FRANCESCO PETRARCA, *Il codice degli abbozzi*, cit., p. 128). Tra costoro figura «d(ominus) Bernardus», probabilmente Bernardo Anguissola, podestà di Como e destinatario delle *Fam.* XVII 6 e 7 (che avrebbe ricevuto i sonetti 300 e 303, posti a c. 3v, e 145-146 a c. 5r)

di Bernabò Visconti o, più probabilmente, a causa dei conflitti tra Bernabò stesso e Galeazzo, che proteggeva Pandolfo e lo fece uscire di prigione<sup>69</sup>. Come è noto, dopo la morte di Matteo Visconti, «Sebbene continuasse ad avere buoni rapporti con entrambi i fratelli, il poeta era più intimamente legato a Galeazzo e giunse ad ammirarlo sinceramente»<sup>70</sup>. L'inserimento nella raccolta del sonetto per Pandolfo potrebbe spiegarsi come un segno della vicinanza a Galeazzo, o forse della volontà di rimarcare l'amicizia con il Malatesta, un gesto tanto più rilevante in quanto Petrarca dovette scrivere un paio di lettere contro il fuggitivo per conto di Bernabò (le *Disp.* 37 e 38)<sup>71</sup>; tuttavia non credo vada escluso che il sonetto potesse procurare qualche imbarazzo nell'ambiente milanese, non solo nel 1357, ma anche negli anni successivi, quando Pandolfo si sarebbe «schierato contro i Visconti fino alla fine della campagna contro di loro, risoltasi nel 1363»<sup>72</sup>.

Anche la canzone all'Italia presenta potenzialmente un lato problematico in una prospettiva milanese, soprattutto se si assume la sua datazione tradizionale, al 1344-1345, in occasione della guerra per il possesso di Parma: in questo caso, dato il coinvolgimento diretto dei Visconti nel conflitto, questi ultimi sarebbero stati tra i destinatari della reprimenda del poeta. Tuttavia, una volta posta nel Canzoniere, la canzone poteva essere rifunzionalizzata o in relazione al conflitto tra Genova e Venezia o in opposizione alle leghe antiviscontee del periodo. In

---

<sup>69</sup> Per la ricostruzione della vicenda, cfr. ROBERT WEISS, *Petrarca e i Malatesta*, in ID., *Il primo secolo dell'umanesimo. Studi e testi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1949, pp. 69-102 e 134-137 e GIOVANNA RAO, *Bernabò Visconti, Pandolfo Malatesta e una nuova lettera del Petrarca*, in *Codici latini del Petrarca nelle Biblioteche fiorentine* (Mostra 19 maggio – 30 giugno 1991), a cura di MICHELE FEO, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 459-479, a pp. 459-473.

<sup>70</sup> ERNEST HATCH WILKINS, *Life of Petrarch*, cit., trad. it, p. 195. Cfr. anche anche LUCA MARCOZZI, *Petrarca. La vita e il mondo*, Roma, Carocci, 2025, p. 332.

<sup>71</sup> La prima, quella a Luigi di Taranto, è stata edita da GIOVANNA RAO, *Bernabò Visconti*, cit., pp. 474-479.

<sup>72</sup> Ivi, p. 473.

questo senso l'assenza dalla Chigi (ma il discorso, si ha ragione di credere, varrebbe per una eventuale pre-Chigi) dell'estravagante scritta per Azzo da Correggio, *Quel ch'è nostra natura*, sempre che sia di Petrarca<sup>73</sup>, potrebbe dipendere dalla volontà di non legare *Italia mia* alla questione parmense, a cui altrimenti l'avrebbero connessa pressoché naturalmente i tanti motivi di contatto con l'estravagante<sup>74</sup>. In un'ottica viscontea si può spiegare anche il trittico antiavignonese, visti i conflitti dei signori di Milano con la Chiesa, rappresentata in Italia dall'Albornoz. Si ha la tentazione di ipotizzare che anche per questo, e cioè per una sorta di reazione, con il Chig. L V 176 Boccaccio compia una sorta di appropriazione del *Fragmentorum liber*, ascritto dalla rubrica al fiorentino Petrarca e inserito in un codice tutto dedicato alla glorificazione della poesia lirica appunto fiorentina<sup>75</sup>.

Il ritorno sulla forma Chigi ci è utile anche per provare a chiudere il discorso che qui si è cercato di delineare, e che si spera non risulti eccessivamente gravato da congetture e approssimazioni. Un punto che non si può eludere è rappresentato dal fatto che questo Canzoniere così segnato dai testi occasionali e dalla poesia politica, o più latamente etico-civile, verso il termine del soggiorno milanese conosce una virata che sarà decisiva per il

---

<sup>73</sup> Cfr. al riguardo la recente proposta di assegnarla a Moggio Moggi di DANIELE PICCINI, *Una "estragante" da togliere a Petrarca?*, in «Studi petrarcheschi», n.s., XXXV [2022], pp. 97-119; questo contributo segue all'edizione del testo data da TOMMASO SALVATORE, *La canzone estravagante di Petrarca «Quel ch'è nostra natura in sé più degno»*. Edizione critica, in «Filologia italiana», XIX [2022], pp. 25-66.

<sup>74</sup> Per alcuni dei flagranti contatti tra *Italia mia* e *Quel ch'è nostra natura*, rimando a GABRIELE BALDASSARI, *Unum in locum*, cit., pp. 147-148. Mi sono occupato delle possibili ragioni dell'esclusione dai *Rvf* della canzone estravagante in GABRIELE BALDASSARI, *Nodi politici*, cit., pp. 279-294.

<sup>75</sup> Il ms. Chigiano conteneva in origine il *Trattatello in laude di Dante* nella II redazione, la *Vita nova*, la *Commedia* (poi sostituita da *Donna me prega* con la chiosa di Dino del Garbo e destinata a un'unità codicologica autonoma, l'attuale Chig. L VI 213), il carne di Boccaccio a Petrarca *Ytalie iam certus honos*, le quindici canzoni distese di Dante, e infine il Canzoniere. La fiorentinità del progetto boccacciano è messa bene in rilievo tra gli altri da TOMMASO SALVATORE, *Boccaccio editore di Petrarca (e Dante): il codice Chigi L V 176*, in «Misure critiche», XII-XIII, (2014), 2/1, pp. 62-86, alle pp. 73-74.

prosieguo della sua storia. Che si accordi credito o meno all'ipotesi della Correggio, o che si pensi a un lavoro continuato che ha come esito conclusivo la Chigi, è un fatto che quelle carte degli Abbozzi (cc. 3-5) che contengono i testi identificati da Wilkins come supplementi alla prima e alla seconda parte della Correggio documentano un lavoro sui *Fragmenta* che prelude a un cambiamento radicale della raccolta. Con l'aggiunta di questi testi e dei successivi, infatti, il Canzoniere punta decisamente sulla concentrazione sul tema amoroso e sull'analisi interiore, allontanandosi peraltro da quella fisionomia pluritematica che, come detto, caratterizza tante opere petrarchesche. Ci possiamo chiedere naturalmente se anche questa svolta non abbia a che fare con l'esperienza milanese. Forse l'accasamento a Milano, se da un lato aveva favorito il disegno di una raccolta lirica che desse un'immagine idealizzata dell'autore, dall'altro aveva segnato anche l'esaurirsi delle ragioni di una poesia legata alle occasioni della storia. Il passaggio da *commensalis* a diplomatico<sup>76</sup> aveva fatto sì che il discorso in ambito politico si spostasse su un terreno diverso rispetto a quello che Petrarca aveva potuto praticare come rimatore in volgare, sicché l'impegno diretto per conto dei Visconti dava forse nuova autonomia al genere lirico stesso, o forse rendeva ormai desueto il progetto precedente.

Certo è in ogni caso che il libro dei *Fragmenta* non perderà mai una propria anima milanese e che al contempo questa resterà sempre tra le righe. Lo dimostra la scelta di ancorare la conclusione della storia all'anno 1358, segnato inequivocabilmente dal consuntivo del sonetto 364 (in associazione ovviamente alla data di morte di Laura fornita dal 336), nonostante ben centocinquanta testi si fossero aggiunti nel corso del tempo rispetto al totale della forma Chigi. Insomma,

---

<sup>76</sup> Per cui cfr. LORENZO GERI, *Petrarca cortigiano*, cit., in particolare pp. 125-144.

gli anni sotto i Visconti e il lavoro svolto da Petrarca per *congesta digerere* imprimono un marchio al Canzoniere che rimane indelebile, ancorché leggibile solo in filigrana.

Gabriele Baldassari  
(Università degli Studi di Milano)