

N° 42 série web (1/2022)

# CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

*Comité de direction*

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,  
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

*Coordination éditoriale*

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

*Comité éditorial et de lecture*

Anne BOULÉ, Alessandro DI PROFIO, Costanza JORI,  
Brigitte LE GOUEZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

*Comité de rédaction*

Sarah AMRANI, Silvia CUCCHI, Patrizia GASPARINI, Marina GAGLIANO,  
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

*Comité scientifique international*

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),  
Isabelle BATTISTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),  
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),  
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),  
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-  
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Università di Palermo),  
Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO (Università di Padova),  
Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université  
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR  
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma  
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Hannah SERKOWSKA (Université de  
Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova), Susanna VILLARI (Università di Messina)

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme  
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle  
Département des études italiennes et roumaines  
8 avenue de Saint-Mandé 75012 Paris  
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>  
ISSN 1634-0272

## SOMMAIRE

### *Le Canzoniere de Pétrarque, un monde de fragments*

Études réunies par Laurent Baggioni et Philippe Guérin,  
avec le concours de Marina Gagliano et Patrizia Gasparini

|  |     |
|--|-----|
| Avant-propos   | 1   |
| Enrico FENZI, <i>Fragmenta</i>   | 3   |
| Sonia GENTILI, <i>I fragmenta di Petrarca: origini di una poetica</i>  | 16  |
| Daphne GRIECO, <i>Uno, nessuno, centomila: i mille volti del Canzoniere</i>  | 29  |
| Andrea AFRIBO, <i>Fidarsi delle apparenze: lingua e stile dei Fragmenta</i>  | 46  |
| Maria Sofia LANNUTTI, <i>Petrarca e la musica, tra Francia e Italia</i>  | 67  |
| Giulia LA ROSA, <i>La vita come fabula: una lectura del Canzoniere</i>   | 89  |
| Anne-Marie TELESINSKI, <i>Les Fragmenta sous le regard de Méduse</i>   | 107 |
| Luca MARCOZZI, <i>Il dialogo con i contemporanei: versi di corrispondenza nei Fragmenta</i>                                | 118 |
| Paolo RIGO, « <i>Ché quant'io miro par sogni</i> »: <i>il problema dei sogni nei Fragmenta tra retorica e contenuto</i>    | 136 |
| Sabrina STROPPA, <i>Esperimenti di mise en page tra Codice degli abbozzi e Vaticano latino 3195: la sequenza Rvf 70-75</i> | 154 |
| Philippe GUÉRIN, <i>La sextine 142 du Canzoniere : un Pétrarque "médiéval" ?</i>   | 173 |

## **IL DIALOGO CON I CONTEMPORANEI: VERSI DI CORRISPONDENZA NEI *FRAGMENTA***

I componimenti del Canzoniere rivolti a uno o più destinatari consentono talvolta, pur nella loro artefazione letteraria, di penetrare l'obliterazione delle vicende esterne cui l'opera è stata sottoposta dall'autore e di metterla in rapporto con la storia del suo tempo e con i suoi lettori contemporanei, in un processo e in una modalità di lettura cui il Canzoniere non sempre pare prestarsi. Le contingenze e gli eventi reali, infatti, sono tutti trasfigurati, ma assumono una veste concreta se si leggono attraverso due parametri che bisogna tenere in considerazione per l'interpretazione dell'opera, quello storico e quello diacronico. Per il primo, pur essendo palese la volontà dell'autore di sottrarre i componimenti, nelle loro riscritture, al rapporto con la contingenza (salvo però ancorare l'esperienza narrata a precisi appigli temporali), il Canzoniere è pur sempre un'opera che va collocata nel suo tempo e nelle modalità di produzione e di fruizione proprie di quel tempo. Per il secondo punto, poi, anche se il Canzoniere è un'opera che giunge a compimento dopo quarant'anni di lavoro – se possiamo considerare tale l'ultima versione affidata al Vaticano Latino 3195 – i componimenti rivolti a destinatari permettono di collegare a precisi dati cronologici alcune fasi della composizione. Petrarca – nonostante l'allocuzione iniziale a quell'indistinto «voi» su cui si apre l'opera – ha sempre cercato di rendere universale, sottraendolo alle contingenze, il senso della sua scrittura poetica: eppure, nonostante i destinatari siano per lo più indistinti e avvolti intenzionalmente in una sorta di nebbia, il peso dell'allocuzione diretta e dell'apostrofe a un destinatario, reale o fittizio, è assai rilevante, anche numericamente.

Per dare concretezza al primo parametro interpretativo (che ogni opera richiede, ma che per il Canzoniere è stato a lungo lasciato in secondo piano

in omaggio all'evasività del dettato) e al fine di storicizzare per quanto possibile quest'opera così elusiva, vorrei partire da un episodio, raccontato dallo stesso Petrarca nelle *Senili*, che testimonia della circolazione e della lettura delle sue rime volgari meglio ancora della ricca tradizione del testo che, vivente l'autore, si dirama. L'episodio è contenuto in una lettera inviata a Boccaccio, che contiene il secondo giudizio di Petrarca sulla poesia di Dante. È la *Senile V 2* datata Venezia, 28 agosto 1364. Dopo averla scritta, Petrarca non la spedì subito a Boccaccio, perché conteneva alcuni rimproveri rispetto alle ambizioni letterarie dell'amico/allievo. Boccaccio, però, fu informato da un comune amico, Donato Albanzani, dell'esistenza di questa epistola e di altre lettere, così che la chiese insistentemente a Petrarca, il quale gliela inviò (assieme ad altre due lettere che nella raccolta la precedono e la seguono) dopo più di un anno, nel dicembre 1365 da Pavia. La lettera reitera una visione riduttiva rispetto all'uso del volgare letterario, che Petrarca definisce in maniera molto netta – richiamando l'aspra critica di Giovenale a Stazio – come una sorta di prostituzione intellettuale. Non credo che, negli studi, sia stata sufficientemente richiamata l'attenzione sull'aspetto documentario della lettera, di testimonianza cioè delle modalità di produzione e consumo della poesia nelle corti padane della seconda metà del Trecento, poiché l'attenzione è stata riservata sempre al rapporto con Boccaccio e alla costruzione del mito delle tre corone. Ecco il testo nella traduzione Rizzo:

Tu conosci questo genere volgare e vulgato di uomini che campano di parole, e neppure delle proprie: da noi è divenuto frequente fino alla nausea. Sono uomini di non grande ingegno ma di grande memoria e grande diligenza e di sfrontatezza ancor maggiore, frequentano le corti dei re e dei potenti, nudi del proprio ma vestiti di versi altrui, e cercano di procacciarsi il favore dei nobili e denaro, vesti e doni recitando con grande enfasi quanto di meglio è stato scritto, specialmente in volgare, da questo o da quello. Questi mezzi per vivere se li acquistano ora da altri di qua e di là, ora dagli stessi autori o per preghiera o per prezzo, se talvolta lo esige l'avidità o la povertà di chi vende; cosa quest'ultima che anche il Satirico sapeva là dove dice: "Fa la fame se non riesce a vendere a Paride l'inedita Agave".<sup>1</sup>

Prima di proseguire, vorrei ricordare che questi versi di Giovenale relativi a Stazio («esurit, / intactam Paridi nisi vendit Agaven», VII, 86-87) sono gli stessi presenti nell'*accessus Quaeritur* alla *Tebaide* e sui quali si basa la

<sup>1</sup> *Sen. V 2*, ed. a cura di S. Rizzo [...], vol. II, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 33.

<sup>2</sup> Rimando al mio *Lo dolce poeta: Dante lettore di Stazio e dei suoi commenti*, in corso di stampa nella «Rivista di Cultura Classica e Medievale».

<sup>3</sup> *Sen. V 3*, ed. cit., p. 35.

raffigurazione dantesca di Stazio dal «dolce vocale spirto» di *Purg.* XXI, 88<sup>2</sup>. Chissà se c'è qui un'allusione a quel passaggio della *Commedia* in cui è Giovenale a dar notizie di Stazio a Virgilio, e se Petrarca vuole far notare che Dante non ha compreso la sfumatura fortemente negativa, né l'implicito paragone tra Stazio e un lenone presente nei versi del poeta di Aquino: per Giovenale, la voce di Stazio era «iucunda», ma risuonante in un contesto di mercificazione della poesia, venduta come una vergine. Ma per tornare alla lettera, Petrarca scrive che alcuni di questi cortigiani “vestiti di versi altrui”, lo pregavano di tanto in tanto di donar loro qualche sua canzone o qualche testo in modo che essi potessero recitarli:

Puoi immaginare quante volte costoro mi importunino e mi molestino con blandizie (e credo che lo stesso accada ad altri), anche se ormai più raramente, o per rispetto dei miei studi mutati e dell'età o per i miei rifiuti. Spesso infatti, perché non prendano l'abitudine di seccarmi, ricuso accanitamente e non mi lascio piegare da nessuna insistenza; ma qualche volta, specie quando mi è nota la povertà e l'umiltà del richiedente, un senso di compassione mi costringe a dare col mio ingegno un aiuto quale che sia al loro sostentamento, a lungo utile per chi lo riceve, per me non gravoso se non per il brevissimo spazio di un'ora. E ci furono alcuni di costoro che, dopo avermi vinto a forza di preghiere, se ne andarono esauditi nel loro desiderio ma per il resto nudi e poveri, per tornare non molto dopo vestiti di seta e carichi di ricchezze a ringraziarmi di averli liberati dal grave peso della povertà; e questo fatto mi ha talvolta commosso al punto che, considerandola una sorta di elemosina, ho deciso di non dir mai di no a questa gente, finché di nuovo, infastidito, ho revocato quella decisione.<sup>3</sup>

La lettera prosegue con Petrarca che viene a sapere come alcuni di questi poeti abbiano chiesto la stessa cosa a Boccaccio senza ottenere nulla; egli affronta poi gli aspetti morali e depreca l'autoritratto giovanile che emerge dalle poesie scritte in quell'epoca e che è da emendare con lo stile canuto. Senza voler esagerare l'importanza dell'episodio, perché è pur possibile che Petrarca desse alla propria fama un peso accentuato per alimentare la devozione del destinatario, bisognerà rilevare almeno un aspetto, che potrebbe portarci sulle tracce di Dante. La descrizione di chi si alza per superbia da un convito ricorda troppo da vicino l'aneddoto di Dante alla corte di Re Roberto per non ipotizzare che la lettera ne sia stata alla base:

---

<sup>2</sup> Rimando al mio *Lo dolce poeta: Dante lettore di Stazio e dei suoi commenti*, in corso di stampa nella «Rivista di Cultura Classica e Medievale».

<sup>3</sup> *Sen.* V 3, ed. cit., p. 35.

Accadde a me di vedere talvolta in un convito, o in un'adunanza, alcuno, cui non venne sortito un posto abbastanza onorifico, alzarsi subitamente da quello, e sedersi spontaneamente nell'ultimo, in pendenza di umiltà, ma veramente per stimolo di superbia: ed altri vidi recisamente andarsene, il che sebbene si paia indizio di animo mansueto, pur veramente procede da stizza e da superbia, quasi che chi non ottenne il primo posto, il quale esser non può mai più di uno, non debba averne nessuno, o averne l'ultimo.<sup>4</sup>

Più importante è però l'aspetto che riguarda la concreta realtà storica di quanto Petrarca scrive riguardo le poesie che ha regalato a giullari e il loro destino. Se dobbiamo credere a quello che leggiamo, bisognerà riflettere su alcune modalità di fruizione della lirica all'epoca di questa lettera, che conferma non solo la sua lunga dedizione alla poesia volgare ma anche come quest'ultima potesse essere considerata in certi ambienti *res nullius*. Ciò potrebbe spiegare – senza scendere qui nel dettaglio – anche qualche tortuoso percorso attributivo che a noi può sembrare inaccettabile ma che si comprenderebbe meglio tenendo conto di una circostanza come quella qui descritta. Quanto al periodo in cui queste “donazioni” sarebbero avvenute, esso è retrocesso nel passato, ma non troppo: anzi, il racconto è al presente («sepe insuescant [...] nego [...] non flector [...] cogit me caritas»). E se non ci si riferisce al 1364, ciò vale almeno per pochi anni prima; Petrarca, che pure è un uomo molto diverso da quello delle prime esperienze poetiche, confessa di essere tenuto in somma considerazione da poeti che non si limitano a imitarlo, come avrebbero fatto i poeti del Cinquecento, ma addirittura si appropriano dei suoi testi.

Questo episodio conferma come il Canzoniere è sì un'opera per molti versi intenzionalmente sottratta dal poeta alle dinamiche della storia e ai rumori del mondo circostante, ma non riesce a essere mai del tutto separata dal suo contesto. E se c'è un punto su cui ancora si deve far chiarezza 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*. Ma qualcuno doveva pur leggere quella poesia fin dagli anni Trenta. Tra questi certamente Giacomo Colonna, Orso dell'Anguillara e Sennuccio del Bene. Costoro la leggevano, o forse piuttosto la ascoltavano. Diamo per scontato che Petrarca

---

<sup>4</sup> Suggesto una possibile genesi per questo episodio, da aggiungere alla dottissima raccolta delle leggende di Dante ora pubblicata da Luca Carlo Rossi, *L'uovo di Dante. Aneddoti per la costruzione di un mito*, Roma, Carocci, 2021.

non svolgesse più attività performativa, e anzi che non l'abbia mai svolta, anche se i componimenti più lontani nel tempo potrebbero ben adattarsi a una recitazione pubblica (per un pubblico ristretto, beninteso). Di certo, però, quando inizia a interessarsi alla lirica volgare, e questo avviene probabilmente a Bologna, essa è ancora pienamente all'interno del retaggio dello stilnovo, per il quale il colloquio poetico e la presenza di un destinatario reale erano dati indispensabili, che a loro volta residuavano dalle discussioni e tenzoni sulla natura d'amore delle due generazioni precedenti. Tale dialogicità si era progressivamente trasformata in un dibattito sulla natura della poesia, oltre che del sentimento che la generava. Però rispetto a quella tradizione il Canzoniere accoglierà ulteriori temi, come l'amicizia, la passione civile, l'invettiva, l'amore per la sapienza.

Il numero delle poesie rivolte a un destinatario non è marginale nel Canzoniere. Per definirli meglio, possiamo distinguere tra destinatari storici, "reali", e astratti (Amore e Morte su tutti), senza dimenticare che molte sono le poesie rivolte a Laura che presentano un impianto allocutivo. Non sono pochi né poco importanti i sonetti allocutivi o in apostrofe: il primo sonetto registrato, quello da cui si fa solitamente dipartire la prima raccolta di riferimento e che oggi reca il numero 34, è indirizzato ad Apollo; diversamente, il sonetto che apre la raccolta è indirizzato a un generico "voi", che comprende il pubblico intero dei lettori dell'opera. Molti sonetti hanno un destinatario interno, ovvero non sono interamente in apostrofe se non nell'ultimo verso, come per esempio il 134, in cui dopo aver descritto la propria condizione il poeta afferma "in questo stato son, donna, per voi"; diversi sonetti recano l'apostrofe ad astratti al quinto verso. I componimenti allocutivi o in apostrofe sono destinati per quasi un quarto a Laura (23), oltre che alla sua anima, in quattordici casi ad Amore, in sei a Morte, e poi a elementi del paesaggio, della natura, e simili. Il primo e l'ultimo componimento dell'opera sono in apostrofe.

Mi occuperò in questo contributo solo di sonetti e canzoni indirizzati a un destinatario reale, non di apostrofi destinate ad astratti. A volte il confine tra queste due categorie è labile: per esempio, la canzone *Italia mia* (indirizzata a un astratto) comprende un appello diretto ai signori italiani, e può dunque rientrare a rigore tra i componimenti di corrispondenza; così pure il sonetto 161, che si rivolge a vari astratti (passi, memoria, fronde, viso, ecc.), ma comprende tra i destinatari del discorso amoroso anche le «anime gentili e amorse» dei lettori/amanti. Tra le varie tipologie, rientrano tra i componimenti di impianto allocutivo anche i sonetti dialogati,



in cui diversi astratti (gli occhi, l'anima, personaggi letterari, ma anche più concrete donne, come nel caso del 222), descrivono un quadro complesso dell'apostrofe lirica. La lirica del Cinquecento trarrà da questa prevalenza dell'apostrofe un registro allocutivo molto sviluppato (si pensi alla seconda parte delle rime del Bembo). Ma lasciando da parte questo tema, vorrei concentrare l'attenzione sulle allocuzioni che si possono definire "storiche", in cui appare cioè un vero e proprio dialogo con i contemporanei.

I componimenti che possiamo definire "di corrispondenza", cioè indirizzati in una qualche occasione a un destinatario fisico, sono nel Canzoniere trentanove (7-10, 24-28, 38-40, 53, 58, 68, 91-92, 98-99, 103-104, 108-114, 120, 139, 143-145, 166, 179, 244, 266, 287, 322); in questo numero faccio rientrare anche tre sonetti (109-111) dei quali non è esplicita (ma neppure negabile) la natura dialogica e che sono interni alla serie dedicata a Sennuccio. In totale, essi costituiscono poco più del dieci per cento dell'opera. Oltre a questi, altri 101 componimenti (28%) presentano un impianto allocutivo e sono rivolti a un destinatario astratto. In totale, si rivolge a un "tu" o a un "voi" più di un terzo dell'opera. Andrebbero aggiunti a questi i 26 componimenti (7%) che presentano un allocutore interno, cui non è diretta l'apostrofe nel suo complesso ma a cui si indirizzano parole dirette (da questo gruppo e dal conteggio totale sono esclusi i congedi delle canzoni). Il totale (166) si avvicina, con circa il 46%, alla metà dei 366 componimenti del Canzoniere: questo numero basta da solo a valorizzare la funzione del registro allocutivo nell'opera. All'interno di questo registro e di questo tessuto, il dialogo con i contemporanei occupa un posto particolare che ci consente di verificare all'interno dell'opera l'eco della sua stessa ricezione contemporanea e il peso della storia che vi si manifesta.

Quanto alla disposizione, i componimenti rivolti a un destinatario reale affollano la prima parte; solo due sono nella seconda, e di questi uno solo è inviato a un destinatario vivente, e quindi di corrispondenza, è il sonetto 266 al Cardinale Giovanni Colonna, perché gli altri due destinatari della seconda parte, Sennuccio e Giacomo Colonna, sono destinatari ormai trapassati (287 e 322); e se il *planctus* per Sennuccio è vergato nell'immediatezza del lutto, l'altro sonetto in morte presente nella seconda parte, quello per Giacomo Colonna, giunge assai tardi nella sequenza e nella diegesi dell'opera rispetto alla morte dell'amico, avvenuta nel 1341. È a suo modo un sonetto di corrispondenza, perché Giacomo Colonna «odendo dir che nel romano fòro / del novo et degno fiorentin poeta / sopra le tempie

verdeggiava il loro», aveva mandato da Lombez un sonetto di congratulazioni in occasione della laurea (*Se le parti del corpo mio destrutte*), che è ricordato come dono graditissimo nella *Fam.* IV 13, 3 a Lelio e registrato sulla prima carta del codice degli abbozzi. Giacomo, però, muore senza che Petrarca abbia potuto rivederlo, nell'agosto dello stesso anno della laurea. Petrarca non fa in tempo neppure a rispondere, e dunque la responsiva è assai particolare e tardiva, essendo registrata come «Responsio mea sera valde» sul codice degli abbozzi. Questa corrispondenza con un defunto, che occupa Petrarca dal 1348 alla redazione definitiva del 1366, gli restituisce il ricordo di quella paradisiaca stagione trascorsa sui Pirenei con l'amico scomparso, e riconduce perciò il suo presente ottenebrato dalla morte di Laura a quel tempo soave. Questo componimento ha un valore letterario che supera quello documentario, perché il recupero, dalle carte del passato, del sonetto di Giacomo, costringe l'autore a riprendere per la risposta lo stile lieto di un tempo, e fa sì che esso sia "ricondotto" a quel che era prima che Morte temperasse di lacrime il canto: «a lo stil, onde Morte dipartille, / le disviate rime ài ricondotte», vv. 7-8. Cosicché si può definire questo un gioco tra il passato della rimembranza e il presente della scrittura, che avviene attraverso lo specchio in cui Petrarca si vede riflesso ogni volta che recupera un suo scritto dai penetranti del tempo<sup>5</sup>. Di conseguenza, escluso questo sonetto dalle vere e proprie corrispondenze, si può parlare di sonetti epistolari solo per la prima parte del Canzoniere, che include a sua volta almeno un componimento tardo, del 1372, ben successivo dunque all'anno spartiacque del 1348.

Nella prima parte, i componimenti di corrispondenza si concentrano in due nuclei ristretti all'inizio e uno più consistente al centro. I destinatari sono molto spesso obliterati e nascosti, l'autore non ne fa quasi mai i nomi ed è possibile ricavarli dalle allusioni solo a patto di interpretazioni ardite che non danno quasi mai salde certezze. Il quadro, che tiene conto degli studi più recenti e dei principali commenti (Dotti, Santagata, Bettarini, Stroppa) e nel quale faccio rientrare anche le ipotesi più ardite, è il seguente:

Agapito Colonna: 9, 58

Antonio da Ferrara: 120

Bosone da Gubbio o Stefano Colonna il Vecchio: 53

---

<sup>5</sup> Ho esaminato questo tratto della personalità di Petrarca in *Petrarca lettore di sé stesso*, nel vol. *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, Firenze, Cesati, 2016, pp. 97-111.

Donne e amanti: 92  
 Geri Gianfigliuzzi: 179  
 Gherardo?: 91  
 Gherardo o Giovanni Colonna da Gallicano: 99  
 Giacomo Colonna: 10, 322 (post mortem)  
 Giacomo Colonna o Giovanni Colonna da Gallicano: 40  
 Giovanni Colonna: 8, 266  
 Giovanni Colonna o Giovanni Colonna da Gallicano: 28  
 Giovanni Colonna o Laura: 39  
 Giovanni Colonna da Gallicano: 7  
 Giovanni Dondi: 244  
 Orso dell'Anguillara: 27, 38, 68?, 98  
 Pandolfo Malatesta: 104  
 "Schiera amica": 139  
 Sennuccio del Bene: 108, 109?, 110?, 111?, 112?, 113, 144, 287 (post mortem)  
 Sennuccio o Giovanni Colonna da Gallicano: 114  
 Sennuccio o Amore: 145  
 Stefano Colonna *iunior*: 103  
 Stramazzo: 24  
 Un amico (Sennuccio?) o Laura: 143  
 Un poeta non identificato: 25, 26

La nebbia che cala su molti dei nomi deriva forse dal desiderio di esemplarità dell'autore, che è affidato alla sottrazione del dato contingente dal testo, e non sempre è semplice capire chi sia realmente il destinatario: un dubbio notevole è quello tra Giovanni Colonna o Laura, 39; tra i possibili destinatari, i commentatori hanno dato molto spazio a Giovanni Colonna da Gallicano, che compare sempre in tutti i casi dubbi, anche quando i sonetti non riguardano questioni legate allo studio dell'antichità (28, 40, ecc.). Tra i pochi destinatari certi spicca Sennuccio, autore pienamente restituito alla storia dagli studi di Daniele Piccini<sup>6</sup>, con almeno nove componimenti (ma

---

<sup>6</sup> Oltre l'eccellente edizione critica di Daniele Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio Del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004, gli studi su Sennuccio che ho principalmente tenuto presenti sono quelli di Joseph A Barber, *Il sonetto CXIII e gli altri sonetti a Sennuccio*, in «Lectura Petrarce», II, 1982, pp. 21-39. Non hanno avuto particolare seguito alcune ipotesi sulla consistenza della cultura classica di Sennuccio avanzate da Giuseppe Billanovich, *Biografia e opere del Petrarca tra miti e realtà da Sennuccio del Bene a Laura*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, s. IX, VIII, 1997, pp. 627-631. Su un piano puramente

che potrebbero essere estesi fino a dodici), e figurano membri della famiglia Colonna, non sempre univocamente identificabili, con una decina di componimenti, cui vanno aggiunti i tre o quattro a Orso dell'Anguillara, che gravitava nello stesso ambiente colonnese<sup>7</sup>.

La funzione allocutiva dei componimenti rivolti a destinatari reali riveste la massima importanza. Da un lato, essa assicura che il tema amoroso sia riflesso in un corrispondente simile all'io dell'autore; dall'altro, permette quella pluralità di ricezione che impedisce alla voce dell'io lirico di risolversi in un soliloquio, o in un dialogo esclusivo con l'amata. Ai precedenti strutturali di questo dialogo a più voci che risiedono nella storia della lirica volgare, aggiungerei la scoperta delle lettere di Cicerone ad Attico, a Bruto e al fratello Quinto (Capitolare di Verona, tarda primavera del 1345), che comporta per l'autore la novità di rivolgersi non a uno solo, come anche Seneca a Lucilio, o come Dante nella *Vita Nova* al migliore dei suoi amici o a un gruppo indistinto di poeti – privi all'inizio di una identità individuale – ma a innumerevoli amici, in seguito resi irriconoscibili ma accomunati dalla somiglianza con il poeta. È quanto appare nella sequenza 7-10, la seconda del Canzoniere, successiva a quella in cui compaiono i “presupposti” e i contorni della storia (e cioè *tempus, locus, causa, nomen* e *quid sit amor*). Al “proemio” seguono i quattro sonetti dal 7 al 10 che in apparenza sono d'occasione, rivolti ciascuno a un diverso destinatario, in cui si sperimenta da un lato l'alterità dei riceventi, ma dall'altro anche l'identità sentimentale tra questi e l'autore, ideale prolungamento della complicità richiesta ai fedeli d'amore del sonetto introduttivo.

Come si è visto, i componimenti rivolti a destinatari reali sono spesso raggruppati in sequenze, che gettano qualche luce interpretativa su quanto viene prima e dopo la loro presenza. La prima sequenza è inaugurata da un destinatario definito «gentile spirto» nel sonetto 7, *La gola e 'l somno et l'otiose piume*, variamente identificato, e che probabilmente è il frate domenicano Giovanni Colonna da Galliciano, autore della «magnanima impresa» di un *De viris illustribus*. Queste parole, indirizzate a un

---

interpretativo si situa la lettura di Giona Tuccini, *Amici che contano. Sennuccio del Bene nell'ideario di Francesco Petrarca*, in «Sincronie», XIV, 2003, pp. 151-165.

<sup>7</sup> Per il rapporto con la famiglia, non solo sotto il profilo poetico, è d'obbligo il rimando a Marco Santagata, *Petrarca e i Colonna: sui destinatari di R.v.f., 7, 10, 28 e 40*, con una nota alla ristampa di Gabriele Baldassari e un aggiornamento bibliografico a cura di Francesco Amendola, Milano, Ledizioni, 2018, in part. alle pp. 85-117.

«*historicus*», sarebbero appropriate anche se rivolte a un poeta, vista la presenza dell’*Elicona* e del lauro nel sonetto. Il primo sonetto a un destinatario presente nel *Canzoniere* precisa che la comunità dei corrispondenti – non quella dei lettori, che può essere racchiusa nel generale «*voi*» d’apertura, ma di quelli che condividono con l’autore il pensiero rivolto alla filosofia – è limitato a coloro i quali si spingono sulle vie della sapienza e della poesia, su quegli «*ardua deserta*» che apriranno il discorso per la laurea, ottenuta una decina d’anni dopo questo componimento anche come «*historicus*». L’*Elicona* è per pochi: il pubblico di quelli che “per prova intendono amore” può essere illimitato, ma coloro ai quali il poeta si rivolge direttamente, e con i quali ritiene opportuno registrare una corrispondenza individuale, costituiscono un gruppo delimitato e selezionato dalla passione per gli *studia humanitatis* e per la vita attiva consumata nello studio della letteratura, della storia e della filosofia, con il fine di raggiungere la virtù. Una comunità, dunque, più o meno coincidente con quella delle lettere latine, siano esse in prosa o in versi, anche se i destinatari non sono sempre sovrapponibili.

Il sonetto successivo, *A pie’ de’ colli ove la bella vesta* (8), risulta inviato a un amico sconosciuto per accompagnamento di un dono. D’occasione, certo, ma non privo di sovrasensi, poiché le creature che andavano «senza sospetto» e furono catturate sono state accostate alle colombe bianche che compaiono nell’ecloga *Divortium*: lì è il cardinale Giovanni Colonna, nelle vesti di Ganimede, a ricordare che il poeta si divertiva a catturare con lacci o visco («*niveas laqueis viscoque columbas / gaudebas, damnasque plagis tentare fugaces*»). E nell’alta autoconsapevolezza dell’autore non è da scartare l’ipotesi che egli possa aver operato, nel 1347 (o piuttosto 1348) dell’ecloga, un riferimento a una poesia precedente, che ne fornisce la chiave interpretativa. Questo però non basta a fugare il sospetto che il destinatario del sonetto, in cui sono le prede a parlare, non sia Giovanni Colonna. Di fronte alla vita che si fa poesia, e alla poesia come vita, la critica vive la perenne frustrazione della mancanza di riscontri, prove e documenti. Ma se ciò è vero per l’intera vita di Petrarca, al contrario ne abbiamo abbastanza per la vita del personaggio letterario che risponde al nome di Francesco, in una sorta di autoschediasma perpetuato dall’*auctor* e dalla sua autoesegesi. In questo caso, se certo è il periodo avignonese cui risale il sonetto, l’identificazione porta ad ambienti colonnesi, e quella proposta dalla critica più recente legge nel destinatario del dono il vescovo e amico Giacomo o, alternativamente, il cardinale Giovanni (Santagata,

Fenzi). Questa sequenza inizia dunque, per noi lettori, a prendere le forme di un complessivo omaggio alla famiglia Colonna. In essa (composta non in memoria del *servitium* più che ventennale presso la grande dinastia romana, ma durante la sua prima fase), Santagata ha letto un'analogia con il quarto libro delle *Familiari*. Forse questa analogia non è così binaria, però segnala la tendenza dell'autore a strutturare gruppi o sequenze omogenee di destinatari e di temi nel Canzoniere con le stesse modalità che animano le raccolte epistolari in prosa. Questa sequenza omogenea per destinatari è chiusa dall'allocuzione alla «Gloriosa columna» del sonetto 10, indirizzato a un esponente della famiglia e che getta luce anche sui nomi precedenti, richiamati alla concretezza del nome dopo che mai è stato fatto prima. Non bisogna mai dimenticare che la raccolta procede a posteriori, e seleziona e unisce le poesie da un gruppo presumibilmente più ampio. Tenendo conto di questa circostanza, a me pare che in questo caso, riordinando temi e vita, il poeta voglia recuperare in un unico gruppo una fase della sua biografia, caratterizzata dal servizio presso i Colonna; questo ci riconduce semmai nell'ambito del secondo libro delle *Familiari*, piuttosto che del quarto, se riconduciamo, con Fenzi e Santagata, ad Agapito Colonna il sonetto 9 *Quando 'l pianeta che distingue l'ore*, quello che accompagnerebbe un omaggio di tartufi. Dobbiamo questa identificazione a Bernardino Daniello, che non era digiuno di carte petrarchesche e così annotava: «Mandava a donare forse al cardinale Colonna un presente di tartuffole il poeta nostro, perché negli scritti di sua man propria sopra questo sonetto si legge *Tuberorum munus*»; che si tratti d'un dono lo desumiamo con qualche difficoltà dal v. 9: «onde tal fructo e simile si colga», che non esclude che il «fructo» sia Laura stessa. Ma in questo caso la collocazione ha forza di dimostrazione. Agapito Colonna è un personaggio minore rispetto a Giacomo e Giovanni, ma (la formula è spesso ripetuta per i membri della famiglia) è lui il «signor mio caro» destinatario, nel 1338, di questo o altri doni accompagnati dal sonetto 58 «cum quibusdam munusculis»; ma destinatario anche delle lettere *Familiari* II 10 e 11. Quanto all'ultimo sonetto della sequenza, *Gloriosa columna in cui s'appoggia* (10), le interpretazioni più recenti vedono nel destinatario Giacomo Colonna, che è a Roma, tra teatri e logge, ed è evocato tramite *senhal* del suo nome avito dall'ambiente silvestre di Valchiusa (e quindi nel 1336-1338), come nella *Epistola* I 6 o nella *Familiare* II 9. Giacomo Colonna rappresenta per Petrarca l'affetto più caro dell'intera famiglia, ma numericamente non emerge una sua primazia nei sonetti ai destinatari. La sequenza colonnese

riguarda l'intera famiglia senza troppe distinzioni. Essa è posta in apertura del Canzoniere, per ragioni che non possono essere né palesi né del tutto chiare oggi, ma che hanno un senso evidente prima del 1348. Come sempre, un richiamo alla realtà, quale quella di un destinatario reale, coincide con la sua trasfigurazione e il suo oblio. Così come nelle lettere latine (ma qui in maniera ancora più netta) si tende a obliterare il dato di realtà eliminando date e contingenze.

Chiusa questa sequenza i due componimenti successivi, la ballata 11 e il sonetto 12, sono a loro volta in apostrofe, più tradizionale, a una donna. E Amore e gli Occhi sono apostrofati nei successivi due. Altri destinatari sono interiori, secondo un movimento della voce dentro l'animo e verso la donna pienamente sintetizzato dalle vicende metamorfiche della canzone 23, in cui per il «troppo parlar» il poeta si trasforma. Anche questa importante canzone è seguita non da uno, ma da tre sonetti di corrispondenza (24-26). Del primo, *Se l'onorata fronde che prescrive*, si pensa generalmente che si tratti d'un sonetto responsivo a qualche componimento generato dalla diffusione di *Nel dolce tempo*, il che dimostrerebbe indirettamente la circolazione della canzone, di cui esso serba qualche eco. Dopo la prova più impegnativa della prima parte dell'opera segue perciò una sequenza epistolare al cui centro c'è una riflessione metapoetica, quella sulla adesione o no alla poesia d'amore. Nel primo caso il corrispondente è noto, o almeno ne è noto il nome perché di lui non si sa molto: si tratta del misterioso Stramazzo da Perugia, variamente ed erroneamente identificato ma su cui sta lavorando nell'ambito del progetto *Itinera* Daniele Piccini il quale restituirà certamente una identità migliore al poeta<sup>8</sup>. Stramazzo è autore del sonetto *La santa fama, de la qual son prive*, che è una delle numerose lodi del giovane poeta volgare Petrarca da parte di suoi contemporanei, i quali lo degnano dell'appellativo di «tesor d'Apollo», «nuovo Omero» (Stramazzo) o altri altisonanti epiteti da cui Petrarca educatamente si schermisce, come in questo caso, rigettando il lusinghevole approccio del proponente. I due successivi sono a loro volta sonetti di corrispondenza, inviati a due poeti per invitarli a tornare sotto il piacevole giogo d'amore rinunciando alla libertà. La questione si lega al tema della parola poetica presente nella canzone delle metamorfosi, in cui Laura invita due volte il poeta a tacere, pena

---

<sup>8</sup> La poca bibliografia sul misterioso Stramazzo si riduce a Barber, *Petrarch and Stramazzo da Perugia*, in «Yearbook of Italian Studies», V, 1983, pp. 1-21. Stramazzo è un fantasma dal punto di vista storico.

l'interruzione di ogni rapporto con lei; ma il poeta sceglie – o vi è costretto – di far risuonare egualmente la propria voce. Infatti, il poeta che «cantava sempre» (*Rvf* 23, v. 62) è invitato da Laura a «non far parola» del suo gesto (v. 74); e avendo reagito parlando («le dissi il ver», v. 77) subisce l'impietramento (v. 80), ma poiché non poteva salvarsi dalla morte «tacendo» (v. 96), decide di «gridare» il suo amore «con carta e con incostro» (v. 99). In poche parole, la canzone delle metamorfosi riguarda anche e soprattutto il rapporto tra il silenzio e l'espressione poetica, declinata nel senso della poesia amorosa. La donna amata pretende il silenzio, ma il poeta è sicuro di poter onorare lei nei suoi versi («alzando lei che ne' miei detti honoro», v. 166). Questa canzone è dunque seguita da una serie di versi di corrispondenza i quali hanno al centro un discorso sulla poesia d'amore, sottilmente intrecciato con le immagini della canzone stessa, il che dimostra che la scelta tra l'afasia e la propalazione delle proprie liriche si è risolta in favore di quest'ultima, e della conseguente ricerca della fama. Scriveva Santagata che il sonetto per Stramazzone sviluppava una sorta di glossa sulla incompatibilità tra poesia amorosa e studi letterari, espressa con l'immagine dell'allontanamento da Minerva, che anche la canzone delle metamorfosi adombrerebbe. Io colgo questa opposizione nel sonetto, e non nella canzone, e la collego piuttosto al desiderio di Petrarca di connotare il registro della sua operazione poetica volgare come differente da quello della lirica amorosa coeva, e ben più elevato; è per questo che in 23, 44 e in 24, 7 Petrarca ricorda l'antiorità dell'amore per gli studi rispetto a quello per Laura.

I sonetti successivi a questo responsivo a Stramazzone sono invece rivolti a un poeta non identificato che dapprima ha abbandonato le lusinghe di Amore e poi è tornato sotto il suo giogo; Petrarca si rallegra di questa decisione, giunta al termine della stessa *fluctuatio* che aveva caratterizzato la canzone delle metamorfosi: per questo mi pare che non li si possa scollegare dal tema portante della canzone 23. Dunque, al termine della canzone in cui si fronteggiano la parola poetica e il silenzio, questi testi di corrispondenza non sono semplicemente un'appendice che si doveva inserire in qualche maniera, ma testimoniano di una deliberata scelta, quella di non tacere il suo amore e proseguire nella lirica volgare, anche in rapporto con altri poeti, anzi di nuovo con quel «voi» che segna l'esemplarità dell'esperienza amorosa: «E tutti voi ch'amor laudate in rima, / al buon testor degli amorosi detti / rendete honor, ch'era smarrito in prima». Qui il traviamiento non è – come nel sonetto per Stramazzone –



l'amore, ma esso è costituito dal silenzio e dall'abbandono della poesia amorosa; e non solo il pubblico dei lettori/amanti è invitato a riconoscere l'universale valore poetico del *servitium amoris*, ma il poeta si propone come *magister* di questo processo del ritorno nel regno di Amore. Mi pare significativo, piuttosto, che questa serie di corrispondenze passi dall'esaltazione degli studi storici e della filosofia a quella della poesia lirica e prosegua immediatamente dopo con due componimenti di carattere politico, in lode di Orso dell'Anguillara.

Sarà pure difficile se non inutile, come sosteneva Santagata, inferire dalle sequenze di corrispondenza un significato generale, ma non sembra casuale che sia la prima sequenza sia questa seconda, in cui a loro volta sono obliterati i nomi dei destinatari, siano chiuse parallelamente da componimenti in cui i nomi dei patroni cui Petrarca si rivolge, dapprima i Colonna e poi Orso dell'Anguillara, sono invece ben presenti, e che questa seconda sequenza sia chiusa da una canzone politica (28), la prima di tal genere nel Canzoniere. Con questa canzone, inattesa, una sequenza tutta interna al discorso amoroso muta repentinamente tema e destinatario, e accoglie un sonetto a Orso dell'Anguillara, legato al precedente dall'immagine della spada, quella di Amore nel 26 «veggendo quella spada scinta / che fece al segnar mio si lunga guerra» e la spada che Orso avrebbe dovuto impugnare per la crociata del 1332. Orso, che avrebbe incoronato Petrarca nel 1341, all'epoca più antica di questo componimento (1332) era un uomo d'armi in lotta con il papato per estendere il proprio dominio personale. Egli era legato strettamente all'ambiente colonnese, perché Agnese Colonna, l'«agna» del sonetto, moglie di Orso, è la sorella di Giovanni Colonna, cui Petrarca scrive nella *Fam.* II 13 dopo averli visitati durante il suo viaggio alla volta di Roma nel 1336.

In questa lettera Orso è colmato di lodi, quelle che più ci interessano sono «amicissimo delle Muse e ammiratore degli ingegni eccellenti» («Pyeridum familiarissimus et excellentium ingeniorum mirator elegantissimus ac laudator»). Di quali Muse sarebbe stato amante Orso, però, non è dato sapere, se di quelle latine o di quelle volgari. Certo, l'ambiente colonnese non era affatto digiuno delle novità umanistiche e del culto degli autori classici, ma più nel versante clericale, mentre in quello per così dire militaresco – e soprattutto per un conte che voleva estendere i propri possedimenti e nobilitare il proprio dominio – forse avrebbe fatto più presa la poesia volgare con il suo portato di cortigianeria. A Orso sono inviati almeno altri due sonetti, forse tre; uno, il 98, che ricorda come egli non

possa partecipare a una giostra cavalleresca. Il 68 è dubbio; ma il 38 è decisamente un sonetto amoroso, un *enueg* in cui Petrarca lamenta la lontananza da Laura, con toni elegiaci per i quali cerca la complicità del destinatario, evidentemente avvezzo a tale linguaggio e tematica. Se fosse stato composto a Capranica nel febbraio del 1337, come voleva Carducci e con lui la Bettarini, frutto di galante tenzone con Orso (il che confermerebbe l'amore per la musa volgare) o al rientro ad Avignone, come preferirebbe Santagata, non sappiamo (io propendo per la prima ipotesi, ma si tratta, come per gli altri corrispondenti, di impressioni): in ogni caso, il sonetto prova l'attrazione di Orso verso il tema amoroso e una certa complicità con il poeta, per di più in un genere "facile" dal punto di vista sintattico-argomentativo e di ascendenza cortese come l'*enueg*. La conclusione è che il finale di questa sequenza, che chiama in causa i poeti contemporanei, non è maldestramente attaccato a una precedente sfilza di sonetti d'occasione, ma rispecchia i possibili interessi del destinatario e 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. Questa continuità tra tema amoroso e civile è perseguita anche dalla canzone 28, *O aspectata in ciel beata e bella* prima canzone di contenuto politico e a sua volta allocutiva come il genere dell'esortazione richiede.

Questi sono solo due esempi di come i componimenti di corrispondenza del Canzoniere possano offrire, nel loro complesso, riflessioni nuove sulla struttura e il senso dell'opera, se esaminati nelle loro sequenze e nei rapporti reciproci che li legano, con un occhio alla storia e alle dinamiche della produzione poetica dell'epoca. Il tema più rivelatore, però, è proprio quello dei nomi che scompaiono, o che sono insondabili, e cioè dell'esperienza lirica collettiva che, in analogia con quella descrizione che viene fatta nelle *Senili*, perde progressivamente il suo senso sociale, che senz'altro aveva avuto nei primi anni Trenta, come pratica pubblica, non solo come imitazione delle corrispondenze stilnovistiche. L'obliterazione progressiva dei nomi può corrispondere allo svanire di quella prassi (oltre che alla ricerca di esemplarità che passa attraverso l'annullamento della contingenza).

I sonetti d'occasione, che accompagnano o richiedono un dono, sono stati interpretati dalla Bettarini come «luoghi di risonanza e d'ingresso ai

grandi temi dei *Fragmenta*»<sup>9</sup>. La studiosa ha riconosciuto nei sonetti epistolari un registro, anche linguistico, particolare, contrassegnato da una espressività maggiore che risulta «speculare alla perdita di colore dei destinatari storici, ridotti a pure funzioni», non diversamente da quelle che assumono alcuni destinatari delle epistole latine in prosa o in versi, spesso scomparsi, a volte fittizi, eredi in parte della funzione degli amici-poeti stilnovisti. Quello che contraddistingue invece i poeti presenti nel *Canzoniere* è la circostanza per cui questi siano allo stesso tempo personaggi poetici modestissimi come Geri Gianfigliuzzi e Sennuccio del Bene, rispetto ai quali la figura dell'autore non può che primeggiare (e forse anche questo è un portato e una funzione della loro oscurità).

Forse la sola figura di Sennuccio emerge con alcuni minimi tratti della sua personalità, che possiamo immaginare predisposta all'amicizia verso il giovane Francesco. A lui sono inviati il sonetto 108, precedente al gennaio 1342; il 112, il 113, e forse anche la serie intermedia 109-111, che è omogenea per tema e registro a quel che precede e segue, anche se priva del nome del destinatario; secondo la Bettarini anche 114-118 lo riguardano, e certamente è a lui inviato il 144. Quella con Sennuccio dovrebbe essere non una solidarietà amorosa ma un'amicizia quasi filiale, visto che lo scarto anagrafico tra Sennuccio e Petrarca è notevole. Più giovane di Dante (non in tenzone con lui, perché dagli ultimi studi risulta difficile attribuire a Dante il sonetto *Sennuccio la tua poca personuzza*)<sup>10</sup>, guelfo bianco bandito da Firenze poco prima dell'assedio arrighiano, cui prese parte, e che scelse, come Petrarco, di vivere ad Avignone. Vi risiedette fino al 1326, servendo i Colonna, poi tornò a Firenze. Petrarca lo conobbe ad Avignone prima di quella data: è dunque un'amicizia giovanile, ma non alla pari. Sennuccio è un uomo di un'altra generazione: aveva forse dieci anni meno di Dante, ma trenta più di Petrarca. Sennuccio non può essere considerato un suo amico, semmai un amico, o coetaneo, del padre Petrarco. Che Francesco non trovasse, all'inizio della sua carriera lirica, altri corrispondenti che un attempato "zio" è dato significativo sotto il profilo non tanto biografico, ma letterario. Chi praticava la poesia d'amore tra Carpentras e Avignone, al suo

<sup>9</sup> Rosanna Bettarini, in Francesco Petrarca, *Canzoniere / Rerum vulgariarum fragmenta*, Torino, Einaudi, 2005, p. xi.

<sup>10</sup> Di questa opinione è Giorgio Inglese, *Un sonetto da togliere a Dante?*, in «La Cultura», XXXIII, 1995, pp. 485-492, poi in Id., *L'intelletto e l'amore. Studi sulla Letteratura italiana del Due e Trecento*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 189-198.

ritorno da Bologna dove doveva aver avuto i primi rudimenti di quell'arte? Nessuno, a meno che non fosse un toscano attardato nella vecchia moda dei padri<sup>11</sup>. Petrarca non poteva dialogare con altri. Sennuccio è per lui un consigliere amoroso, certo, ma soprattutto un mediatore della vecchia maniera poetica, un monumento all'antichità, in una sequenza che per temi ed espressione torna in questa fase a rivolgersi in modo rassicurante alla tradizione lirica dello stilnovo, mutuandone temi e situazioni. Sappiamo che Sennuccio risiede a Napoli proprio in quel 1342 da cui si diparte questa sequenza, che alcuni vogliono completa e altri di soli tre componimenti. E che risiede presso quel Giovanni Barrili che ha un ruolo importante nella cerimonia della laurea, anche in assenza (*Var.* LVII = *Disp.* 4, che accompagnava *Ep.* II 1). Tornato ad Avignone, Sennuccio vi muore nell'autunno del 1349, e Petrarca registra diligentemente la data nel codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196, c. 12v). I sonetti a lui rivolti insistono su tematiche proprie della vecchia maniera stilnovistica: il luogo dell'innamoramento, l'aurora-situation, il tema del saluto, e ancora ricorda il giorno dell'innamoramento (144) trattato in modi arcaizzanti. E ancora il sonetto in morte 287, morte avvenuta nel 1345, oltre a un paio di disperse; e inoltre, in *Signor mio caro*, mandato al cardinale Giovanni Colonna, al posto di questi è Sennuccio a rispondere da Avignone (1345) col sonetto per le rime *Oltra l'usato modo si rigira*, copiato nel codice degli abbozzi (con la dicitura *responsio Sennucii nostri*). Un personaggio che difficilmente possiamo riconnettere alla cerchia amicale se non, per l'appunto, sotto il profilo poetico, che è quello di un attardato, poco propenso a ricevere, nella sua peraltro scarna produzione, la lezione petrarchesca. E allora perché Petrarca si rivolga a lui e lo renda così centrale nel suo pantheon resta difficile da spiegare: certo, la familiarità con i Colonna è un elemento importante; ma forse, morto Cino nel 1336 (e senza che Petrarca lo abbia potuto conoscere) non restava della generazione precedente che Sennuccio, l'unico che potesse permettergli di collegarsi alla grande tradizione fiorentina, e in definitiva con la storia più evidente e rimarchevole della lirica volgare. Per cui la presenza di Sennuccio, favorita certo da una frequentazione diretta, ha il senso della continuità in quella tradizione, che Petrarca assume per sé facendola ricadere sulla propria poesia. Soprattutto,

---

<sup>11</sup> Rivaluta la poesia di Sennuccio nel quadro della sua epoca Leyla M.G. Livraghi, *Attardati, epigoni, "liquidatori": passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio Del Bene*, in «Italianistica», XLII, 2013, pp. 69-88.

Sennuccio è evocato per un lungo ciclo narrativo che ricorda luogo e tempo del primo incontro, un tema prettamente petrarchesco ma le cui rifrazioni (il saluto, lo sguardo) sono ben radicate nello stilnovo, e che per inciso non coincide, essendo tra fonti, fiumi e prati, con quanto Petrarca vorrà farci credere più avanti, con i due sonetti 211 e 336 che ancorano la serie cronologica all'incontro nella chiesa di Santa Chiara. A parte questo inciso, che Petrarca cercasse di primeggiare anche nella poesia lirica, e che il ruolo centrale gli fosse riconosciuto dai contemporanei, è testimoniato da altri componimenti di corrispondenza, come quello di risposta a Geri Gianfigliuzzi di Firenze (179, prima del 1336), del quale il sonetto *Messer Francesco, chi d'amor sospira* aveva proposto il tema della donna guerriera e armata che Petrarca trasforma in «dolce nemica», riscrivendo un *topos* antico che diventa progressivamente declinante nello sviluppo del Canzoniere. Ma quel che interessa è forse più il sonetto di proposta, in cui il nostro poeta è definito esperto d'amore, capace perciò di indirizzarne la rappresentazione: «Voi ragionate con Amor sovente, / et nulla sua condition so v'è chiusa / per l'alto ingegno de la vostra mente». È questo un sonetto antico, ma viene inserito solo in epoca tarda (1368), nella forma definitiva, tra le addizioni che caratterizzano la sezione finale della prima parte, dopo la sestina *A la dolce ombra*. E anche questo è un segnale di quanto in età matura Petrarca riflettesse sulla propria carriera lirica e continuasse ad ammettere alla compagine dell'opera sonetti di corrispondenza, come quello del 1372 responsivo a Giovanni Dondi, che tratta di non meglio specificati malanni, non certo d'amore (è il 244, *Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio*).

Il tema della corrispondenza poetica, in definitiva, palesa elementi di contingenza e di circolazione che alla nostra ricezione di posterì ci giungono come se fossimo anestetizzati, perché abbiamo una consuetudine con questo grande classico come se esso, per le virtù della sua lingua e la nostra abitudine all'imitazione che lo ha contraddistinto, non fosse mai vissuto nella storia del suo tempo e nel dialogo tra i poeti che la caratterizzava. Sottolineare questo aspetto, invece, permette di trarre anche da questi componimenti, e dalle sequenze che li contengono, nuove indicazioni sulla storia interna del Canzoniere e sul suo significato complessivo, che possano restituire il Canzoniere di Petrarca a quella storia dalla quale il suo autore l'ha sottratto per renderlo senza tempo, e perciò esemplare.

**Luca MARCOZZI**  
Università di Roma Tre