SARA RONZONI

Petrarca, Giotto e Napoli: tracce per una geografia artistico-culturale

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Petrarca e il Mediterraneo»
a cura di L. Baggioni, B. Huss, L. Marcozzi, P. Rigo

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

SARA RONZONI

Petrarca, Giotto e Napoli: tracce per una geografia artistico-culturale

La lettera inviata al cortigiano milanese Francesco Mandelli nel 1358, meglio nota come Itinerarium Syriacum*, non manca di tratteggiare alcuni aspetti circa l'importante presenza di Giotto a Napoli: testimone di una delle più importanti figure della cultura artistica del tempo (già celebrata in* Fam. *V 17), Petrarca è l'autore del primo resoconto in forma scritta concernente i cicli di affreschi realizzati dal pittore toscano e dalla sua équipe presso il convento di Santa Chiara e Castel Nuovo, purtroppo andati perduti. Conseguentemente, le seppur brevi notizie riportate dal poeta assumono un particolare rilievo nella definizione letteraria e artistica della città partenopea, risultando al tempo stesso coerenti con le precise informazioni relative al paesaggio (o meglio, alla* facies locorum*) tipiche della sensibilità petrarchesca per i luoghi: proprio questa tendenza, infatti, secondo quanto ipotizzato da Tosco, si potrebbe collocare alle origini della moderna 'geografia culturale'.*

Una delle principali caratteristiche di Petrarca, sempre costante nei suoi resoconti di viaggio, consiste in una fervida attenzione alla realtà storica, sociale, economica, financo artistica del mondo che lo circonda. L'«atlante dell'Europa»[1] petrarchesco appare costellato dal vivo interesse verso l'antico e le sue vestigia, ricercate in ogni angolo esplorato del mondo durante l'intera vita: da una 'archeologia delle fonti', infatti, il poeta approda spesso a una 'archeologia sul campo', che investe anche aree cimiteriali e votive. Ne costituiscono importanti esempi le lodi non solo di Roma, come è ovvio, ma anche di Colonia, la cui bellezza gotica non può prescindere dalle grandiose forme di una romanità che non c'è più. Il *coté* tutto umanistico, in questo senso, del *Roma quanta fuit* costituisce uno dei *Leitmotiv* che sostengono Petrarca e il suo sguardo[2], fungendo da base per la formazione di un certo qual gusto artistico personale del poeta. Come si diceva, Petrarca fa mostra di essere un viaggiatore molto attento all'estetica dei luoghi, intendendo con ciò le modalità topografiche con cui essi si presentano, i manufatti artistici, i monumenti, persino le opere di agricoltura realizzate dagli uomini che abitano il territorio; anzi, il valore estetico-antropologico è quasi sempre presente e non viene quasi mai scisso nelle sue parti: studiare la bellezza artistico-antropo-naturalistica dei luoghi è per Petrarca la modalità più corretta con cui approcciare un territorio[3] — la solida bellezza di un monte, le sue caratteristiche geologiche, la sua presenza all'interno della vita degli abitanti non è cosa meno importante di imponenti e maestosi complessi architettonici, specie se antichi. Tale aderenza alla bellezza del reale, intendendo con 'reale' tutto l'esistente che si spalanca all'occhio del viaggiatore, può permettere di aggiungere qualcosa anche all'attenzione petrarchesca verso il paesaggio, sempre condito da tracce umane. E ciò aiuterebbe a spiegare, come si diceva poc'anzi, anche lo sviluppo del nucleo estetico petrarchesco che si

[1] N. LONGO, *Petrarca: geografia e letteratura Da Arezzo ad Arquà, da Parigi a Praga, passando per Roma*, Roma, Salerno, 2007, 17.

[2] Cfr. G. PERUCCHI, *Petrarca e le arti figurative. "De remediis utriusque Fortune", I 37-42*, Firenze, Le Lettere, 2014, 23.

[3] Come noto, nell'opera petrarchesca esiste una costante dualità nel rapporto con la realtà geografica: da un lato, l'aspetto curioso, personale, derivante insomma da un contatto diretto con l'ambiente; dall'altro, l'insistito inserimento in una tradizione a un tempo letteraria, storica ed erudita. Cfr. R. BROVIA, *Mondo*, in L. Marcozzi, R. Brovia (a cura di), *Lessico critico petrarchesco*, Roma, Carocci, 2016, 195-207: 197-198: «L'esame topografico, la pianificazione del percorso e la descrizione del territorio […] furono dunque per il poeta un'abitudine consolidata, quando non una necessità; detto questo, è ben evidente che le rappresentazioni petrarchesche dello spazio fisico non sono mai l'esito di un'osservazione immediata. Se esse in parte discendono dall'esperienza diretta, il ruolo che vi giocano da un lato la memoria individuale e dall'altro quella letteraria è sempre rilevantissimo. A ogni elemento del territorio preso in conto, che si tratti di uno scorcio di costa visto dal mare o di una valle contemplata da un'altura, il poeta accosta un ricordo personale, una testimonianza storica o erudita, sicché il testo che ne deriva rappresenta più una geografia culturale che uno strumento di qualche oggettività».

riscontra in quasi tutte le descrizioni di manufatti d'arte: appunto, l'aderenza al reale. Maurizio Bettini non ha mancato di sottolineare questa predilezione per come ci è nota soprattutto da due testimonianze: una relativa alla bellezza delle statue bronzee dei cavalli in San Marco a Venezia, l'altra corrispondente alla descrizione di un clipeo raffigurante Sant'Ambrogio nelle vicinanze dell'omonima basilica milanese, manufatti la cui bellezza artistica è descritta nei semplici termini di opere che paiono respirare.[4] Baxandall precisa:

> Nei suoi sonetti italiani, Petrarca elogiò la pittura di Simone Martini […] in termini derivati abbastanza strettamente dai luoghi comuni dell'antologia classica; come *cedat Apelles* (si superi Apelle), o *vultus viventes* (volti che vivono). In un'epistola latina introdusse una variante assai ampia di questa seconda formula, elogiando i cavalli bronzei di San Marco a Venezia: "ex alto pene vivi adhinnientes ac pedibus obstrepentes". Nel suo commento più esteso che riguardi un'opera d'arte specifica – un rilievo in stucco policromo del dodicesimo secolo raffigurante sant'Ambrogio, che ebbe occasione di vedere ad un muro dell'omonima basilica di Milano, presso la sua residenza in quella città – espande le due formule collegate *signa spirantia* (statue che respirano) e *vox sola deest* (solo la voce manca).[5]

I giudizi artistici che ci ha lasciato Petrarca, come osservato da Baxandall, si segnalano però per la convenzionalità e per mantenersi fedeli ai luoghi comuni umanistici come fossero «fioriture epidittiche, un modo sontuoso e semi-classico per dire semplicemente che un'opera d'arte è bella».[6] Eppure, stando al breve giudizio che Boccaccio ci ha lasciato nel *Decameron*, gran parte di questi giudizi doveva nascondere una pur velata verità: in *Dec.* VI 5,5 il certaldese scrive, riguardo a Giotto, che

> ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto.[7]

L'aderenza al vero, difatti, era qualcosa che agli inizi del Trecento doveva scuotere le coscienze di ogni osservatore: già in *Purg.* XI Dante non aveva mancato di evidenziare come la scuola pittorica di Cimabue, e dunque le modalità di rappresentazione del mondo, stavano per venire superate dalla maestria di Giotto, pittore, peraltro, che come noto sarà particolarmente amato sia da Petrarca sia da Boccaccio e che si mostrerà aperto alle suggestioni poetico-pittoriche di Francesco da Barberino. In questo senso, è stato più volte evidenziato un particolare della vita di Petrarca che potrebbe risultare utile al nostro discorso: il poeta avrebbe acquistato un quadretto di mano giottesca rappresentante una *Madonna col Bambino*, un'opera che nel testamento del 1370 egli avrebbe raccomandato a Francesco da Carrara.[8] Del quadro, pur non avendone più traccia essendo esso

---

[4] Cfr. M. BETTINI, *Francesco Petrarca e le arti figurative. Tra Plinio e sant'Agostino*, Livorno, Le sillabe, 2002, 9-10. Per i riferimenti ai cavalli di San Marco cfr. *Sen.*, IV 3, mentre per il ritratto di Sant'Ambrogio cfr. *Fam.*, XVI, 11.

[5] M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971, 51 (trad. it. di P. Lollini, *Giotto e gli umanisti. La scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 2018, 77).

[6] Ivi, 52 (trad. it., 78-79).

[7] G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 2007, 753 [I ed. 1965].

[8] T.E. MOMMSEN, *Petrarch's Testament*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1957, 78-80: «Et predicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiama non eget et ego nihil aliud habeo dignum se, dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii, que mihi ab amico meo Machele Vannis de Florentia missa est, cuius pulchritudinem ignorantes non intellegunt, magistri autem artis stupent;

andato perduto, Petrarca ci consegna una descrizione coerente coi suoi gusti estetici di aderenza al vero. Nonostante i giudizi longhiani e successivamente accolti da Contini di un Petrarca che non si può definire critico d'arte *strictu sensu*,[9] si potrebbe, se non altro, proporre una nuova definizione del poeta in relazione alle *artes mechanice* di cui architettura, scultura e pittura fecero parte per tutta l'epoca medievale (bisognerà attendere il magistero di Alberti sulla questione). Come si diceva poc'anzi, l'ideale estetico di Petrarca non poteva non incontrare l'aderenza alla realtà, al mondo, alla natura. A questo punto si pone, solo in maniera illusoria, un controsenso: se l'aretino mal sopportava, perlomeno in letteratura, l'aderenza al modello e vedeva proprio in questa necessità di imitazione pedissequa la caratteristica tipica ascrivibile all'artista, visto come *scimia*, come si spiegherebbe la predilezione per le opere *spirantes*? Il concetto di imitazione, per come anche trattato in *Fam.* XXIII 19, 13 indirizzata a Boccaccio, è infatti un nodo nevralgico nella produzione petrarchesca, in cui già vige lo spirito umanistico, e senecano, della creazione originale di qualcosa di nuovo a parte da elementi che sono alla base della tradizione – bisogna essere api che producono dolcissimo miele, dunque, e non scimmie imitatrici. Come può allora l'artista distaccarsi da questa pesante condanna? La risposta appare semplice e quasi scontata: il pittore, prima di essere *scimia* e quindi mero imitatore, imita *in primis* Dio, vale a dire che esso tende a riproporre nel mondo fisico l'azione dell'*architectus mundi*. Ne consegue che, vista la definizione, secondo Petrarca, l'arte di cui gode maggiore considerazione sia da ricercarsi proprio nell'architettura. Ma non solo. L'impronta che Giotto lascia sulla propria epoca è tanto forte quanto visibile ai contemporanei: la fortunata riflessione di Vasari, che propone l'artista toscano come colui che abbracciò la maniera moderna di dipingere, dando spazio alla tridimensionalità volumetrica e abbandonando le ormai polverose forme bizantine bidimensionali, appare densa di un giudizio più che positivo che avrebbe potuto già essere ben compreso dagli osservatori del Trecento, non escluso Petrarca. Il modo di dipingere moderno, come noto, consiste nell'abbandono della stantia bidimensione a favore di una volumetria insistita, dunque in una rivoluzionaria aderenza al mondo della natura e alle verità dello sguardo, quindi alla capacità mostrata dal pittore di riproporre in terra l'azione originaria di Dio nell'universo. Ovviamente la spada di Damocle che pende sulla dualità delle cose create, divise in anima e corpo, è una condanna alla quale nemmeno l'arte può sottrarsi. Eppure, sembra esistere nelle opere realizzate da Giotto, a partire dai giudizi confermati dai contemporanei, una verità assimilabile alle verità della fede, vale a dire una verità eterna e incontestabile, una realtà immutabile che non si limita a ritrarre il mondo e la natura, ma l'anima di essa. Può darsi che il valore di Giotto pittore sia stato considerato in massimo grado da Petrarca anche in ragione dell'acquisto della *Madonna col Bambino*, soggetto religioso. A differenza, infatti, delle creazioni di Simone Martini, che uniscono soggetti sacri a quelli profani, le creazioni giottesche si manifestano per la loro teologia intrinseca, quindi per lo studio, riportato in forma di immagine, dello *spiritus* originario, confermando al pittore toscano un primato non solo in qualità di *artifex* ma anche di *architectus*. Nell'*Itinerarium* il riferimento all'opera giottesca in Napoli, quindi, non poteva che configurarsi come un passo più che obbligato. Dall'arrivo di Giotto nella città partenopea nel 1328 (con partenza nel 1333) alla morte di Roberto d'Angiò sopraggiunta nel 1343 si dovette assistere, stando alle parole di De Castris, a «un coacervo propulsivo e un momento di grande importanza, originalità e novità

---

hanc iconam ipsi domino meo lego, ut ipsa virgo benedicta sibi sit propitia apud filium suum Iesum Christum».

[9] Cfr. M.C. BERTOLANI, *Dall'immagine all'icona*, «Quaderns d'Italià», XI (2006), 1, 183-201: 184; G. CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, in A.S. Bernardo (a cura di), *Francesco Petrarca citizen of the world*, Padova-Albany, Antenore-State University of New York Press, 1980, 115-131.

nello scenario del primo Trecento, capace, nel suo versante più "laico", di far da contesti e di rendere comprensibile lo sviluppo del giovane Boccaccio tra Napoli e Firenze […]»[10]. Lo storico dell'arte riferisce che, più che a Padova, Rimini, Roma, è a Napoli che Giotto lavorò più a lungo, quasi cinque anni: stando infatti alle fonti più antiche o comunque contemporanee al soggiorno giottesco, la notizia di tale illustre presenza doveva essere arcinota ai più, toccando perfino l'*Ottimo Commento* alla *Commedia*, che spiega alcuni celebri versi di *Purg.* XI in tal modo: «Fu, ed è Giotto in tra li pintori, che li uomini conoscono, il più sommo, ed è della medesima città di Firenze, e le sue opere testimoniano a Roma, a Napoli, a Vignone, a Padova e in più parti del mondo»[11]; dopo la metà del secolo, altri commenti toscani della *Commedia* del "Falso Boccaccio" e di un autore anonimo fiorentino riportano notizie circa

> Cimabue il quale fu fiorentino e summo dipintore e dietro venne a lui Giotto suo discipulo, il quale venne piu perfecto e migliore di lui ed altro verimo di sino a qui intanto che essendo vivi amendue ed essendo a Napoli col Re Uberto furono a la prova chi era megliore maestro di loro e fu dato le lode a Giotto [il quale] divenne gran maestro, et corse in ogni parte il nome suo; et molte dell'opere sue si truovono, non solamente in Firenze, ma a Napoli et a Roma et a Bologna.[12]

Le opere che Giotto realizzò sotto l'egida angioina furono due e i loro cantieri poterono proseguire contemporaneamente grazie a una bottega ben più che organizzata: la Chiesa di Santa Chiara, iniziata per prima nel 1328, e il Castel Nuovo, nel 1329. Ai due ambienti furono destinati soggetti molto diversi: in Santa Chiara, soprattutto nella zona del coro, Giotto realizzò molto probabilmente affreschi relativi alla vita di Cristo, di cui si osservano tutt'ora alcuni lacerti. Ben diverso era invece il soggetto scelto per le diverse parti del Castel Nuovo: per la Cappella Palatina, la cappella di corte e privata della famiglia, si optò per raffigurare episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, mentre per la Sala Grande si decise di affidare a Giotto la creazione di un ciclo rappresentante gli *Uomini illustri dell'antichità e i loro amori*; infine, ma non per importanza, Giotto dovette anche lavorare a delle decorazioni della cosiddetta Cappella Segreta a una pala d'altare da esporre nella Cappella Palatina, anch'esse tuttavia perdute[13]. Come noto, le vicende che accompagnarono la vita di tali affreschi non furono particolarmente felici: la città partenopea fu colpita da un importante terremoto nel 1456 e da numerosi incendi nel secolo successivo che non permisero a Santa Chiara di resistere. La Cappella palatina venne distrutta attorno al 1470, solo dopo che l'umanista Pietro Summonte poté farne un resoconto piuttosto dettagliato; la medesima sorte toccò anche alla Cappella Segreta.

Ad oggi, i lacerti più interessanti continuano a essere in Castel Nuovo, segnatamente nella Cappella Palatina. Si può inoltre ipotizzare perché Petrarca avesse scelto di fare riferimento a Giotto proprio per questo luogo e non per Santa Chiara, nonostante la presenza di mano giottesca fosse ampiamente documentata e molto probabilmente doveva ben essere nota all'aretino. Marcello Ciccuto ha più volte osservato come l'ambiente napoletano e segnatamente angioino fosse stato di natura cruciale nello sviluppo dell'iconografia degli uomini illustri, tema carissimo a Petrarca, a

[10] P.L. DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006, 9.
[11] A. TORRI (a cura di), *L'ottimo commento della Divina commedia: testo inedito d'un contemporaneo di Dante, citato dagli accademici della Crusca*, II, Pisa, Capurro, 1828, 188.
[12] P.L. DE CASTRIS, *Giotto*…, 13. Per riferimenti più precisi alle edizioni dei *Commenti* tardo trecenteschi del "Falso Boccaccio" e di "Anonimo Fiorentino" cfr. ivi, 33.
[13] Ivi, 13-40.

Boccaccio e in genere al gusto umanistico antiquario che si andava diffondendo nel Trecento;[14] del resto, Petrarca, anche dopo la sua vita, si ritrovò dipinto in un angolo importante della Sala dei Giganti in Padova, il che, anche iconicamente, segna un legame indissolubile tra questo soggetto iconografico, la produzione storico-erudita dell'autore e i suoi interessi antiquari. Ancora Giovanni Boccaccio, infatti, di ritorno dalla città partenopea, descrive entro alcuni versi dell'*Amorosa Visione*, all'interno del castello che funge da sfondo all'azione, una bella sala affrescata:

> Andando in tal maniera, noi entrammo
> Quella gran porta insieme con costoro,
> indi 'n un'ampia sala ci trovammo.
> Chiara era, bella e rifulgente d'oro,
> d'azzurro e altri color così dipinta
> che vincea la materia il bel lavoro.
> Humana man non credo che sospinta
> Mai fosse a tanto ingegno quanto in quella
> Mostrante ogni figura lì distinta,
> eccetto se da Giotto, al qual la bella
> Natura parte di sé somigliante
> Non occultò nell'arte in che suggella.[15]
> *Amorosa visione*, IV, vv. 7-18

I più ritengono che questa sia una descrizione molto libera degli affreschi realizzati da Giotto per il sovrano in Castel Nuovo, peraltro ricordati anche dal Ghiberti. Ma se l'elogio all'opera del pittore toscano da parte di Boccaccio risulta essere acuto nella comprensione della novità stilistica e figurativa, le parole che Petrarca riserva a Giotto entro l'Itinerarium per ciò che concerne i meravigliosi affreschi di uomini illustri in Castel Nuovo sono quasi commoventi: «Supra portum regia, ubi si in terram exeas, capellam regis intrare nme omiseris, in qua conterraneus olim meus, pictorum nostri evi princeps, magna reliquit manus et ingenii monimenta»16. Petrarca consiglia anche di visitare e ammirare il complesso della Chiesa di Santa Chiara, ma non fa alcun cenno alla presenza giottesca, limitandosi a tali parole: «Non audeo te hortari ut extantem in colle urbi proximo Cartusie domus adeas. […] At Clare Virginis preclarum domicilium, quamvis a litore parumper abscesserit, videto, regine senioris amplissimus opus».17

Ritornando al tema del paesaggio, Tosco afferma che

> [esso] non è per Petrarca un valore autonomo, ma si lega in modo indissolubile all'uso che l'uomo fa del territorio e delle sue risorse. Tra forma dei luoghi e organizzazione sociale

[14] Cfr. M. CICCUTO, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, 7-36: «[…] è proprio la cultura partenopea di impronta robertiana ad avviare una ferrea collaborazione fra testo letterario e resa figurativa su cui gioverà incidere al fine di rinsaldare il legame capace di illustrare le leggi di fruizione aristocratica di un diffuso patrimonio storico che ai nostri occhi di moderni appare vestito dei segnacoli cavallereschi ed epicizzanti. […] Giotto, Boccaccio, Petrarca saranno i veicoli privilegiati ma anche, dantescamente, i motori e i catalizzatori di un processo che proprio nell'anno 1335 individua una data-chiave», ivi, 7; 9.

[15] G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, in (a cura di V. Branca), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. III, Milano, Mondadori, 1974, 3-272: 158.

[16] F. PETRARCA, *Guida al viaggio da Genova alla Terra Santa*, a cura di. U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 2018, 64: «[…] alta sul porto, c'è la reggia. Se scendi a terra non dimenticarti di visitare la cappella reale nella quale un giorno un mio conterraneo, il principe dei pittori dell'età nostra, lasciò grandi testimonianze dell'eccellenza della sua mano e della sua arte», ivi, 65.

[17] *Ibidem*: «Non oso esortarti […] a far visita alla Certosa che si eleva su un colle vicino alla città, ma faresti però bene ad andare ad ammirare la chiesa di Santa Chiara anche se, opera imponente voluta dalla regina madre, si trova un poco lontano dalla spiaggia», ivi, 65.

> esistono rapporti strettissimi. Come negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti a Siena, dipinti negli stessi anni, il "mal governo" e la guerra condannano gli spazi abitati, naturalmente dilettevoli, al degrado e alla distruzione. Nella cultura del Trecento la scoperta del paesaggio assume un valore nuovo, un valore politico, in un'Italia che assiste al lento crepuscolo della civiltà comunale.[18]

D'altro canto, l'interesse geografico non costituiva per nulla una novità entro le relazioni culturali promosse da Petrarca: il lungo trattato boccacciano intitolato *De montibus* ne costituisce un fortunato esempio e anche una fonte importante sul modo petrarchesco di attendere a opere assimilabili al genere geografico. Boccaccio, infatti, nell'opera fa riferimento a un'opera, forse fantasma, che Petrarca stava proprio scrivendo in quegli anni oltre all'*Itinerarium* per Giovanni Mandello e in nessun modo accostabile a quest'ultima. L'opera di cui parla Boccaccio, come ci riporta Pastore Stocchi, doveva comunque condividere con l'*Itinerarium* un terreno comune, vale a dire la «rimessa in circolo e la valorizzazione, per merito del Petrarca, dei geografi latini minori»,[19] fra i quali Solino e Plinio, accanto al disinteresse arcinoto verso le vicende anche avventurosamente narrate dai contemporanei laici ed ecclesiastici (Guglielmo di Rubruck, Odorico da Pordenone, Marco Polo, Giovanni Pian del Carpine, ad eccezione del racconto in volgare del viaggio in Terra Santa di Niccolò di Poggibonsi), di cui peraltro anche Boccaccio pare farsi beffe stando alla novella di Frate Cipolla.[20] Le geografie di Petrarca, ricorda allora Pastore Stocchi, si muovono fra due mondi, «il reale e il memoriale»,[21] dove il confine fra i due è comunque vago e altamente labile. Ne è testimonianza il planisfero forse consultato dal Petrarca stesso, ossia la *Mapa mundi* annessa al *Compendium sive Chronologia magna* di Paolino Minorita nel codice Par. Lat. 4939, utilizzato anche da Boccaccio per il suo Zibaldone Magliabechiano[22] e posto, per importanza, alla pari con i racconti di Pomponio Mela circa l'Oceano Indiano, quasi come se il poeta fosse mosso dalla necessità di verificare quanto riportato dagli antichi, vere e proprie fonti di verità. Pastore Stocchi a tal proposito non manca di ricordare come la consultazione di planisferi fosse un'abitudine tipica di Petrarca, a tal punto che già più di cent'anni fa il geografo Assunto Mori gli diede il merito di aver individuato per prima la *figura Italiae*,

> fino a lui descritta come un poligono irregolare o, più spesso, come una foglia di quercia. In un'epistola metrica del 1344 al giurista Giovanni de Fedulfis, egli assegna infatti alla penisola la forma di una gamba umana, forma sostanzialmente acquisita anche quando, due secoli più tardi, mutate le mode e le calzature, si comincerà a parlare di uno stivale.[23]

Ma ciò che più sorprende dell'opera geografica petrarchesca non è tanto la precisa conoscenza, dettata da un profondo interesse verso gli aspetti più tecnici della disciplina, quanto la sua consapevole fusione con la storia umana e i prodotti dell'ingegno. Quasi come a dire che Petrarca non fu solamente un attento appassionato di geografia, ma fu un uomo impegnato nella definizione, anzitempo, di quella che secoli più tardi sarebbe stata chiamata geografia culturale, o, ancor meglio, *New Cultural Studies*. L'intento che si propone qui al lettore, ovviamente, non consiste in una proposta che strizzi l'occhio all'anacronismo, bensì in una suggestione che desidera

[18] C. TOSCO, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata, Quodlibet, 2011, 130.
[19] M. PASTORE STOCCHI, *Considerazioni sull'interesse petrarchesco per la geografia*, in G. Belloni, M. Pastore Stocchi, F. Piovan (a cura di), *Geografie del Petrarca*, Roma-Padova, Antenore, 2023, 105-118: 107.
[20] Ivi, 109.
[21] Ivi, 110.
[22] Ivi, 111.
[23] Ivi, 113-114.

semplicemente rendere giustizia alla vastità di interesse e di approcci utilizzati da Petrarca tutti i suoi scritti di viaggio, non da ultimo, come è naturale in questa sede, quello dell'*Itinerarium*, in cui le informazioni storiche si *devono* fondere con quelle geografiche, politiche, artistiche, letterarie, culturali, persino archeologiche e topografiche. Come ricorda Carlo Tosco

> la geografia del tardo medioevo può essere distinta in due grandi settori: la *cosmographia*, che esaminava a vasta scala la totalità delle terre abitate, e la *descriptio loci*, la descrizione di regioni, città e insediamenti umani, derivati da osservazioni dirette dell'autore. La cosmografia era uno studio di tipo essenzialmente letterario, basato sull'esame delle fonti classiche, integrate dall'autorità della Bibbia e dei padri della Chiesa, mentre la descrizione dei luoghi si presentava in genere come un racconto di viaggio, narrato da letterati, mercanti, diplomatici o pellegrini. Petrarca sviluppa entrambe le forme di geografia.[24]

È ovvio che i luoghi dell'opera petrarchesca dedicati allo studio geografico non possano essere esauriti in questa sede. Ad ogni modo, in cconclusione, stando sempre a quanto riportato da Tosco, l'approccio alla materia geografica nota come *descriptio loci* è preponderante nelle epistole, nelle lettere di viaggio, in generale nelle descrizioni in cui

> ritroviamo una vera geografia dei luoghi, che osserva le forme del paesaggio e le sue caratteristiche. È una topografia diretta, frutto di esperienze personali, di regioni e di città visitate […]. Le sue descrizioni rappresentano forse il contributo più ricco di "geografie vissute" che la letteratura medievale ci ha lasciato, una vera e propria prefigurazione di quelle che oggi definiamo "geografie culturali".[25]

L'*Itinerarium*, in questo senso, si pone come una meravigliosa mescolanza fra le due geografie, con la preponderanza della seconda: in esso, infatti, troviamo riflessioni di marcata importanza circa il rapporto tra l'uomo e il territorio che abita, che lavora e in cui vive, insomma su quei caratteri che oggi vengono indicati come 'antropogeografici'.[26] Ecco allora che, se si considera il termine "Umanesimo" entro «qualsiasi concezione che riconosce la centralità dell'uomo»,[27] anche la geografia petrarchesca diviene non solo intrinsecamente umana, ma soprattutto disciplina umanistica – e, dunque, culturale.

[24] C. TOSCO, *Petrarca*…, 73-74.
[25] Ivi, 77.
[26] Ivi, 81.
[27] F. RICO, *Umanesimo*, in L. Marcozzi, R. Brovia (a cura di), *Lessico*…, 333-358: 334.