

ISTITUTO
NAZIONALE
DI STUDI
SUL
RINASCIMENTO



STUDI E TESTI

• 42 •

Humanistica Per Cesare Vasoli

a cura di
FABRIZIO MEROI
ELISABETTA SCAPPARONE

SCUOLA NORMALE SUPERIORE
Raccolta Olga e Vittore Branca
BIBLIOTECA



Leo S. Olschki Editore
MMIV

SOMMARIO

DOMENICO DE ROBERTIS, <i>Dante poeta della rettitudine</i>	Pag. 1
SERGIO LANDUCCI, <i>La doppia verità, a Parigi, attorno al 1315</i> . . . »	19
LINA BOLZONI, <i>Petrarca e le tecniche della memoria (a proposito del De remediis)</i> »	41
JAMES HANKINS, <i>Lorenzo de' Medici's De summo bono and the Popularization of Ficinian Platonism</i> »	61
GIAN CARLO GARFAGNINI, <i>Bartolomeo Scala e la difesa dello stato 'nuovo'</i> »	71
JOHN MONFASANI, <i>The Puzzling Dates of Paolo Cortesi</i> »	87
FIORELLA DE MICHELIS PINTACUDA, <i>La philosophia Christi di Erasmo tra Umanesimo e Riforma</i> »	99
ANDREA BATTISTINI, <i>Linguaggio del concreto e comparazioni domestiche nel De ratione dicendi di Juan Luis Vives</i> »	121
MASSIMO FIRPO, <i>Prime considerazioni sul processo inquisitoriale di Vittore Soranzo</i> »	141
LECH SZCZUCKI, <i>Una polemica sconosciuta tra Christian Francken e Simone Simoni</i> »	159
MICHELE CILIBERTO, <i>Morire «martire» e «volentieri»: interpretazione del processo di Giordano Bruno</i> »	171
GERMANA ERNST, <i>Libertà dell'uomo e vis Fati in Campanella</i> . . . »	207
JEAN-CLAUDE MARGOLIN, <i>Une curiosit� universelle: réflexions sur l'idée de curiosit� � la Renaissance</i> »	231
GENNARO SASSO, <i>Qualche variazione su Dante e Vico in tema di linguaggio</i> »	263
PAOLO ROSSI, <i>Cogitare / vedere: una nota sui rapporti tra Vico e Bacone</i> »	283
GIUSEPPE CAMBIANO, <i>Herder, Machiavelli e il Rinascimento</i> »	293

LINA BOLZONI

PETRARCA E LE TECNICHE DELLA MEMORIA
(A PROPOSITO DEL *DE REMEDIIS*)

Può apparire poco più che una curiosità, oggi, la lunga tradizione che ha collocato il Petrarca tra i maestri dell'arte della memoria.¹ E il fatto che i trattati cinquecenteschi che lo esaltano come tale gli attribuiscono anche osservazioni su alcuni dettagli tecnici che non trovano alcun riscontro nelle sue opere sembra fatto apposta per alimentare nel lettore moderno la perplessità e il distacco.

Vale forse la pena di compiere un percorso controcorrente, di provare a verificare cioè quanto quella tradizione, così diffusa e persistente, anche se non priva di imprecisioni, ci aiuti a vedere qualche componente dell'opera petrarchesca che le moderne pratiche di lettura hanno nascosto e fatto dimenticare.² Di questo percorso – che meriterebbe una ricognizione ben più ampia – vorrei qui dare solo qualche esempio, suggerito dal *De remediis utriusque fortune*, una vasta opera della maturità che, con diverse fasi, impegna lo scrittore fra il 1354 e il '66 e che, con qualche eccezione, ha in genere goduto di scarsa fortuna critica.³ Ben diversa la ricezione antica:

¹ Cfr. P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna 1983 (II ed.), pp. 307-309; F. A. YATES, *The ciceronian art of memory*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze 1956, II, pp. 897-903, che poi riprende il tema in *The Art of Memory*, London 1966, trad. it. *L'arte della memoria*, Torino 1983 (II ed.), pp. 278-279.

² Per una ricognizione delle glosse del Petrarca che testimoniano i suoi interessi per l'arte della memoria, cfr. A. TORRE, «*Lege memoriter*». *Petrarca e l'arte della memoria*, in corso di stampa per «Lettere italiane»

³ Cfr. A. DEL MONTE, *Sul testo del De remediis petrarchesco*, «Filologia romanza», III, 1956, pp. 84-86; K. HEITMANN, *La genesi del De remediis del Petrarca*, «Convivium», I, 1957, pp. 9-30; ID., *Fortuna und Virtus: eine studie zu Petrarcas lebensweisheit*, Köln 1958; la traduzione inglese con un ricco apparato di introduzioni e commento, in 5 volumi, *PETRARCH'S Remedies for Fortune Fair and Foul*, a modern English translation of *De remediis utriusque Fortune*, with a commentary by C. H. RAWSKI, Bloomington and Indianapolis 1991 e, infine, la recente edizione F. PETRARCA,

come Nicholas Mann ha mostrato, fra Quattro e Cinquecento i manoscritti che la contengono si diffondono progressivamente in tutta Europa.⁴ Interessante e vivace è anche il quadro delle traduzioni:⁵ al primo Quattrocento risale il volgarizzamento di Giovanni di San Miniato; nel 1549 il Giolito pubblica la traduzione di Remigio Nannini, che sarà ristampata più volte fino al 1607. Nel 1532 esce a Augsburg una sontuosa traduzione tedesca illustrata⁶ sulla quale avremo occasione di tornare, destinata a grande fortuna tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, mentre al 1579 risale la traduzione inglese integrale di Thomas Twyne.⁷ Inutile aggiungere che, sempre a cavallo dei due secoli, il *De remediis* circola in Europa anche nella raccolta degli *Opera omnia*, che consegna l'immagine di un Petrarca in primo luogo filosofo, come ama ricordare Eugenio Garin, un maestro caro anche a Cesare Vasoli, mentre mostra qualche copia dell'edizione di Basilea presente nella sua splendida biblioteca personale.⁸

Il *De remediis* dedica al tema della memoria due dialoghi: come capita per tutti gli argomenti trattati, nel I libro (I, 8) la *Ratio* si confronta con il

Les remèdes aux deux fortunes – De remediis utriusque fortune 1354-1366, traduit du latin et édité par CH. CARRAUD, Grenoble 2002, cui si riferiranno i passi citati (l'indicazione delle pagine sarà data direttamente nel testo, preceduta dalla sigla RUF).

⁴ N. MANN, *La fortune de Pétrarque en France: recherche sur le De remediis*, «Studi francesi», XXXVII, 1969, pp. 9-13; Id., *The Manuscripts of Petrarch's De remediis: a checklist*, «Italia medioevale e umanistica», XIV, 1971, pp. 57-90; Id., *Petrarch Manuscripts in the British Islands*, Padova 1975.

⁵ Cfr. D. W. FISKE, *Bibliographical Notices*, III, *Francis Petrarch's Treatise De remediis utriusque fortunae. Text and Versions*, Firenze 1888, da integrare con i dati forniti in RUF.

⁶ *Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwaertigen. Und wesz sich ain yeder inn Glück und unglück halten sol*, Augsburg, Heynrich Steyner, 1532. I traduttori sono Peter Stahel e Georg Spalatin, rispettivamente per il I e il II libro. Spalatin, cappellano del principe elettore di Federico III di Sassonia, è un'importante figura del movimento luterano. Cfr. W. SCHEIDIG, *Die holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarca's Verk: Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwaertigen, Augsburg 1532*, Berlin 1955. Una scelta antologica è in J. KNAPE, *Die ältesten übersetzungen von Petrarca's Glücksbuch. Texte und Untersuchungen*, Bamberg 1986. Alcune immagini sono riprodotte nella antologia F. PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae*, Zweisprachige Ausgabe in Auswahl, übersetzt und kommentiert von R. SCHOTTLAENDER, Bibliographie von E. KESSLER, W. FINK, München 1975. Sul legame di alcune illustrazioni con la tradizione dell'arte della memoria aveva richiamato l'attenzione L. VOLKMAN, *Ars memorativa*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», III, 1929, pp. 111-203: 164-166.

⁷ Cfr. F. N. M. DIEKSTRA, *A Dialogue between Reason and Adversity: a Late Middle English Version of Petrarch's De remediis*, Assen 1968.

⁸ FRANCISCI PETRARCHAE FLORENTINI, philosophi, oratoris, et poetae clarissimi, reflorescentis literaturae Latinae linguae, aliquot seculis horrenda barbarie inquinatae ac pene sepultae, assertoris et instauratoris *Opera quae extant omnia*. In quibus praeter theologica, naturalis moralisque philosophiae praecepta, liberalium quoque artium encyclopediam, historiarum thesaurum et poesis divinam quandam vim, pari cum sermonis maiestate, coniuncta invenies, Basileae, Per Sebastianum Henricpetri, 1554 (rist. anast. Ridgewood, N.J. 1965).

Gaudium per discutere della memoria di cui si gode con la buona sorte; nel II libro invece si tratta di affrontare la cattiva sorte, e la *Ratio* stavolta affronta il *Dolor* per discutere *De inopi et infirma memoria* (II, 101). Secondo uno schema ricorrente, le passioni umane – il *Gaudium* e il *Dolor* (o il *Metus*) – usano frasi brevissime, quasi enunciano massime, o fanno delle sintetiche constatazioni, mentre il discorso della *Ratio* è più elaborato. Anche stilisticamente, dunque, i discorsi delle *dramatis personae* restano su piani molto diversi.⁹

Nel dialogo sulla memoria del I libro il *Gaudium* esalta la grandezza, il potere, le infinite risorse della memoria, mentre la *Ratio* controbatte con argomentazioni che si snodano secondo un preciso percorso. Il *Gaudium* appare interessato a una dimensione solo quantitativa, esalta la molteplicità, la varietà, la tenacità della memoria, la sua capacità di condensare in sé le varie facce del tempo («Memoria multiformis est, et multorum temporum», *RUF*, 12). Immediatamente collocata su di un piano *altro* è la posizione della *Ratio*, come appare dal primo scambio di battute:

G. Memoria ingens data est.

R. Ampla ergo domus tedii et atrium fumosarum imaginum, ubi multa displiceant. (*RUF*, 42)

La *Ratio* non accetta che la quantità e l'efficienza siano valori: vuol misurarsi subito con la qualità dei ricordi e con la ricaduta emotiva che essi hanno, con i sentimenti che essi portano con sé. Le metafore architettoniche usate, la rappresentazione della memoria in termini spaziali che esse esprimono, fanno immediato riferimento a una tradizione ormai molto ricca, che si rifaceva naturalmente all'Agostino delle *Confessioni* (X, 8), ma che veniva rilanciata anche dalla rinascita delle tecniche classiche dell'arte della memoria.¹⁰ Solo che, nella versione della *Ratio*, i *loci* e le *imagines* della

⁹ Sul modo in cui Petrarca rielabora la tradizione del dialogo, cfr. D. MARSH, *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge, Mass. 1980.

¹⁰ R. D. CORNELIUS, *The Figurative Castle: a Study in the Medieval Allegory of the Edifice with Special Reference to Religious Writings*, Bryn Mawr, Pa. 1930; R. CRESPO, *Il 'casser de la mente' cavalcantiano e l' 'arx mentis' della tradizione mediolatina*, «Quaderni di semantica», I, 1980, pp. 135-141. Sull'arte della memoria nel Medioevo, oltre ai già citati studi di Paolo Rossi e Frances Yates, cfr. H. HAJDU, *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Leipzig 1936, rist. anast. Amsterdam 1967; *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Recueil d'études publiées sous la direction de B. ROY et P. ZUMTHOR, Montréal-Paris 1985; J. P. ANTOINE, 'Ad perpetuam memoriam'. *Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie: 1250-1400*, «Mélanges de l'École Française de Rome», C, 1988, 2, pp. 541-615; W. KEMP, *Visual Narratives, Memory and Medieval 'Esprit du System'*, in *Images of Memory: on Remembering and Representation*, ed. by W. MELION

memoria appaiono connotati negativamente: l'ampiezza dei luoghi, la molteplicità oscura e fumosa delle immagini trascinano con sé il tedio e il dolore. Nel gioco intertestuale entra in scena anche Boezio, con l'*atrium fumosarum imaginum* della *Consolatio philosophiae* (I, P1, 16); la *Consolatio Philosophiae* costituisce del resto un importante punto di riferimento per il *De remediis*.¹¹ I vari interventi della *Ratio* si possono leggere come un cammino verso il modo corretto di gestire i rapporti fra memoria e oblio: si ha infatti una specie di decostruzione dell'autonoma esaltazione della potenza della memoria, che inizia su di un piano psicologico e culmina con l'indicazione di come affrontare la questione nell'ottica della salvezza spirituale. Il celebre aneddoto di Temistocle che, quando gli si propone di insegnargli l'arte della memoria, risponde che egli vorrebbe piuttosto imparare l'arte dell'oblio, è usato da Petrarca come prova emblematica della carica di dolore che la vita, e quindi i ricordi, portano con sé. In questa ottica l'idea che ci sia un piacere singolare nel ricordo delle sofferenze passate viene ribaltata usando la logica dei contrari:

In quo tamen intelligitur non tam preteritorum malorum cogitatio quam presentis boni delectatio iucunda esse. Itaque neminem laboris ac periculi meminisse iuvat, nisi quietum, ac securum. Paupertatem meminit sed dives; morbum sed incolumis; servitutum sed liber; carcerem sed solutus; exilium sed reversus. (RUF, 44)

Il tema del dolore del ricordo si traduce poi in una serie precisa di segni fisici, una specie di fisiognomica del memorioso infelice:

In recordatione multiplici multiplex molestia. Quedam nempe conscientiam vellicant, quedam pungunt, quedam vulnerant, alia confundunt, alia exterrent, alia deiciunt; unde fit ut memorantium ora rubor pallorque vicissim in silentio occupent, quod pessimis hominum plerumque accidunt, incessusque sit varius, vox incerta, et que sunt huiusmodi animi memoria laborantis indicia. (RUF, 44)

In modo sempre più chiaro la critica della *Ratio* si fa radicale, si fa denuncia paradossale di un uso della memoria che la stravolge proprio mentre ne esalta la potenza:

and S. KÜCHLER, Washington 1991, pp. 87-108; gli innovativi libri di M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990 e *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998; L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2001.

¹¹ P. COURCELLE, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire: antécédents et postérité de Boèce*, Paris 1967.

G. Memoria apprime tenax est.

R. Unde haec igitur oblivio celestium preceptorum, que tam pauca sunt numero, unde oblivio Dei unius, unde oblivio suimet? (RUF, 4)

La chiusa del dialogo è una celebrazione del *memento* religioso:

Memento peccati tui ut doleas, memento mortis ut desinas, memento divine iustitie ut timeas, memento misericordie ne desperes. (RUF, 46)

In questa declinazione religiosa del tema della memoria e dell'oblio, Petrarca si colloca nel cuore della ricca tradizione medievale che aveva legato strettamente memoria e etica, e aveva riformulato le antiche tecniche della memoria in modo da farne degli strumenti per la costruzione dell'interiorità, per la meditazione e la elevazione. Una tradizione, possiamo aggiungere, che aveva conosciuto sia elaborazioni raffinate che versioni schematiche e semplificate, disponibili per un uso pedagogico di massa. Mi limiterò qui a ricordare, come esempio del primo caso, il sermone di Bernardo di Chiaravalle *De conversione* citato, insieme a moltissimi altri casi, da Mary Carruthers.¹² È molto difficile, quasi impossibile, e anzi rischioso, dice Bernardo, dimenticare i propri peccati. Essi sono profondamente impressi nella nostra anima: è come se si volesse raschiare via da una pergamena, imbevuta di inchiostro e di colori, le parole e le immagini che vi sono state incise. Si rischia di raschiare via la pelle stessa, insieme a ciò che si vuole cancellare. Bisognerà invece costruire un nuovo rapporto fra memoria e oblio: in questo caso bisognerà far leva sul ricordo della misericordia divina, e proprio questa immagine ci aiuterà ad allontanare il peso doloroso del ricordo dei peccati, a costruire una nuova condizione di vita.¹³

Ma, come si accennava, possiamo trovare punti di contatto anche fra il testo petrarchesco e schemi semplificati, di uso pedagogico, che condensano in sé sia la concezione cristiana della memoria, sia un'efficacia mnemonica. Si tratta di schemi misti di parole e di immagini, spesso riuniti in un ciclo, che conoscono una notevole diffusione in Europa, soprattutto

¹² Cfr. CARRUTHERS, *The Book of Memory*, cit., p. 96.

¹³ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De conversione ad clericos sermo seu liber*, in *Patrologia latina*, CLXXXII, coll. 833-856; cfr. cap. XV: «Quomodo enim a memoria mea excidet vita mea? Membrana vilis et tenuis atramentum forte prorsus imbibit: qua deinceps arte delebitur? Non enim superficies tenuis tinxit; sed prorsus totam intinxit. Frustra conarer eradere: ante scinditur charta, quam inserti characteres deleantur. Ipsam enim forte memoriam delere posset oblivio, ut videlicet mente captus eorum non meminerim, quae commisi» (coll. 849-850).

fra il XII e il XIII secolo, e hanno il compito di condensare in sé i contenuti memoriali essenziali per la salvezza (ad esempio gli alberi dei vizi e delle virtù, i momenti della Passione di Cristo collocati sul *lignum vitae*, la torre della sapienza, e così via).¹⁴ Troviamo ad esempio, nel ciclo conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze (cod. Pluteo 30.24, c. 6v), lo schema rettangolare intitolato «Duodecim proprietates conditionis humanae». ¹⁵ Al centro ci sono 12 piccoli cerchi in cui il ciclo della vita viene diviso in 12 fasi, che iniziano con la nascita e si concludono con un crescendo minaccioso: «senex, decrepitus, imbecillis, infirmus, demens, mortuus». Sull'estremità sinistra, 12 piccoli cerchi contengono tutti la parola «Ratio». Se analizziamo le scritte collocate nelle bande rettangolari, a destra di ciascun cerchietto, vediamo delinearci un dialogo fra la ragione e l'uomo, nelle diverse fasi della vita. Così ad esempio la *Ratio* chiede al *Puer*: «In quo letaris puer aut in quo gratularis?». E il *Puer* risponde: «Ambulo securus dum vivo crimine purus». Ben più cupo è il dialogo fra la Ragione e il morto: «Dic ubi sunt gentes, ubi cari quoque parentes? – Vermibus esca datus oleo, nulli modo gratus». Anche qui, dunque, come in Petrarca, sia pure in una forma molto semplificata, la *Ratio* è impegnata in un dialogo che offre gli insegnamenti di base per tutte le circostanze della vita.

In modo analogo i nostri schemi permettono di ricordare quei dieci comandamenti di cui la *Ratio* petrarchesca denuncia polemicamente l'oblio in uno dei passi sopra citati: «Unde haec igitur oblivio coelestium praeceptorum, quae tam pauca sunt numero?». Nel ciclo della Biblioteca Laurenziana sopra ricordato, a c. 4v, uno schema cuspidato visualizza la corrispondenza fra i 10 comandamenti, le 10 piaghe d'Egitto e i 10 errori

¹⁴ Per la bibliografia relativa a questi schemi cfr. l'ampio studio di F. SAXI, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 82-134. Importanti sono poi A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art, from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London 1939; R. TUVE, *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton 1966; A. C. ESMEIJER, *Divina quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam 1978; M. EVANS, *The Geometry of the Mind: Scientific Diagrams and Medieval Thought*, «Architectural Association Quarterly», XII, 1980, pp. 32-55; ID., *An Illustrated Fragment of Peraldus's «Summa» of Vice: Harleian Ms. 3244*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, pp. 14-68; S. SEITIS, recensione a G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano 1981, «Rivista di letteratura italiana», I, 1983, pp. 405-410; J. C. SCHMITT, *Les images classificatrices*, «Bibliothèque de l'École de Chartres», t. 147, 1989, pp. 311-341. Per il nesso con l'arte della memoria, cfr. J. B. FRIEDMAN, *Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique*, in *Jeux de mémoire*, cit., pp. 169-184; BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., cap. III; *The Medieval Craft of Memory: an Anthology of Texts and Pictures*, edited by M. CARRUTHERS and J. ZIOLKOWSKY, Philadelphia 2002.

¹⁵ L'ho riprodotto in *La rete delle immagini*, cit., p. 78.

del popolo («decem plebis abusiones»): in questo modo la memoria del racconto biblico può sviluppare anche un efficace effetto deterrente, secondo uno schema che, come ha mostrato uno studio recente di Olivier Christin, era destinato a una lunga durata.¹⁶

La familiarità di Petrarca con il codice retorico che presiede alla creazione e all'uso di quegli schemi visivi ci è del resto testimoniata dallo scambio di lettere dell'estate del 1355 con Giovanni Fedolfi da Parma e Luchino del Verme.¹⁷ Agli amici che gli chiedono come difendersi dai calori dell'estate, Petrarca risponde inviando la minuta descrizione di un albero, che culmina in un'appassionata esortazione: «Haec igitur summa consilii mei est. Arborem hanc quaerite omni studio ut facitis; inventam cupidis ulnis arripite, et tenete, et colite, et amate». La lettera si conclude poco dopo, ma si tratta solo della prima puntata o, se vogliamo, della prima parte di un dittico. La reazione degli amici ci è testimoniata da un'altra lettera di Petrarca, scritta probabilmente fra l'ottobre e il novembre dello stesso anno. Si tratta di una reazione duplice: gli amici chiedono a Petrarca l'interpretazione dell'albero che ha descritto nella lettera; nello stesso tempo gli mandano due immagini, splendidamente dipinte su pergamena, che interpretano e insieme chiosano il suo testo. Accanto all'albero, infatti, Giovanni Fedolfi ha dipinto il suo contrario, e cioè «huius vitae arenam habitatam mortalibus [...] ubi ad tempus utrumque permixtum, et heu! non aquis portionibus confusa sunt omnia, discernenda novissime, et supremi flabro iudicii ventilanda». Come si spiegherà meglio verso la fine della lettera, l'immagine dell'albero è accompagnata da quella del globo terrestre.

La duplice rappresentazione visiva dimostra, dice Petrarca, che i suoi amici hanno riconosciuto l'albero da lui descritto, anche se si dicono dubbiosi e chiedono la sua interpretazione. Si tratta in effetti dell'albero della virtù, egli scrive, e inizia a interpretare ciascun elemento della descrizione

¹⁶ O. CHRISTIN, *Les yeux pour le croire. Les Dix Commandements en images (XV^e-XVII^e siècle)*, Paris 2003.

¹⁷ Cfr. F. PETRARCA, *Lettere disperse varie e miscellanee*, a cura di A. PANCHERI, Parma 1994, lettere 30 e 31, pp. 245-257. Per la datazione delle lettere, cfr. A. FORESTI, *Aneddoti della vita di F. Petrarca*, nuova edizione a cura di A. TISSONI BENVENUTI, Padova 1977, cap. XLIII, pp. 342-349. Qualche cenno alle lettere è in E. H. WILKINS, *Life of Petrarch. The Making of the Canzoniere*, Chicago 1961 (trad. it. *Vita del Petrarca e la formazione del Canzoniere*, Milano 1964, p. 196), che ritiene che siano state escluse dalle *Familiars* per il loro carattere troppo 'medievale'. Cfr. il saggio di M. BETTINI, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoira dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino 1984, pp. 221-267; 229-231, e BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 108-111.

prima fornita. Diventa così chiaro il nucleo da cui l'intera catena delle corrispondenze si sviluppa: il caldo soffocante del solleone rappresenta l'ardore delle passioni che sconvolgono l'anima; l'albero sotto il quale ci si rifugia, e il *locus amoenus* in cui esso si colloca, si caricano di significati specifici che si possono dilatare a piacere. Ritroviamo qui le componenti di un codice che per secoli sta nel cuore delle pratiche che legano memoria, scrittura, elevazione morale:

1) Si costruisce un'immagine che può affidarsi solo alle parole, o può essere tradotta in termini visivi: «Arborem quam stilo descriperam coloribus designasti ac memorem Horatianae sententiae ubi ait: "Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus", quod auribus ingesseram oculis subiecisti», scrive Petrarca, e la citazione di Orazio (*Ars poetica*, 180-181) contribuisce a ingentilire un principio pedagogico piuttosto comune.

2) Si crea in ogni caso (sia con le parole che con la miniatura) un prodotto in cui l'ordine della *dispositio* si accompagna con le istruzioni per l'uso: la parte centrale della seconda lettera (quella dove si spiega il significato dei *signa*, di ogni dettaglio della descrizione) fornisce un elenco di didascalie, che si possono collocare – mentalmente o fisicamente – sulle varie parti dell'immagine. Si viene così a delineare un percorso conoscitivo (quello che ci fa capire il significato allegorico di ogni particolare) che si lega strettamente a un percorso morale.

3) È in azione il principio della *brevitas*, che si rivela quanto mai fecondo, perché, come sottolinea l'*incipit* della seconda lettera, Petrarca ha raccolto messe copiosa da un piccolo seme, dove l'immagine topica del seme si nutre probabilmente anche di ricordi evangelici (*Mt. XIII; Mc. IV*). Petrarca si riferisce al fatto che il suo breve scritto ha prodotto, come si diceva, ben due miniature. Ma non si tratta solo di questo: in realtà l'immagine descritta nella prima lettera ha prodotto anche la seconda lettera, con le sue minute interpretazioni allegoriche che, come si diceva, possono funzionare da didascalie per l'immagine dipinta. Questa era del resto la logica secondo cui l'albero era stato costruito: una logica aperta al gioco interpretativo, e disponibile a forme diverse di rappresentazione.

È del tutto interno a questa logica il fatto che il destinatario della lettera abbia risposto non con una immagine, ma con due: la traduzione visiva del testo petrarchesco ha generato anche la rappresentazione del suo contrario. Solo che il modo in cui questo è fatto è tutt'altro che banale: non si tratta infatti dell'immagine ovvia dell'albero del vizio, ma, come si diceva, di quella del globo terrestre. E qui tocca al Petrarca mostrare di

saper stare al gioco: nel brano, sopra citato, in cui descrive la seconda immagine, dominano infatti i temi del disordine, della precarietà, della mistione caotica. Il suo raffinato interlocutore, dunque, non solo aveva riconosciuto l'albero della virtù, ma aveva per così dire rilanciato il gioco ermeneutico, riservandosi la possibilità di usare in modo creativo la topica del contrario.

Ma torniamo al *De remediis*. Il dialogo del II libro, sulle sofferenze legate alla debolezza o alla mancanza della memoria, comincia – come in altri casi – con una avversativa: «Sed memoria inopi et infirma sum» (*RUF*, 191). Si può intendere come riferita ai consigli che la *Ratio* dà nella parte finale del dialogo precedente, come qualcosa dunque che sottolinea, al di là della struttura frantumata dei singoli temi e dialoghi, una continuità profonda, ma possiamo leggerla anche come immediata, emotiva denuncia di una situazione di difficoltà e di sofferenza. Il *Dolor* lamenta infatti l'indebolimento della memoria che la vecchiaia porta con sé, mentre la *Ratio* invita a farvi fronte con l'esercizio continuo e cita a riprova della praticabilità di questa via gli esempi di oratori e poeti – da Solone, a Crisippo, Omero, Simonide, Isocrate, Sofocle, Catone – che hanno realizzato o portato a termine grandi opere proprio in tardissima età. La fragilità della memoria diventa occasione e stimolo per l'esercizio, secondo quel principio del contrario che abbiamo già visto in azione:

D. Infida memoria est.

R. Noli ergo illi fidere, sepe calculum secum pone, quicquid credideris confestim exige, et quod cras factururus fueras, nunc facito. Non est tuta dilatio: si ex malis si quid boni potes elice. Fides socii desidiam parit, diligentiam perfidia. (*RUF*, 988)

La chiusa del dialogo reintroduce il tema del nesso inevitabile fra carico di ricordi e carico di sofferenze, per cui l'oblio appare come un rimedio possibile all'incapacità di emendare le proprie colpe:

Ea est rerum conditio humanarum, ut qui pauciora meminerit, minor illi fletuum causa sit. Ubi nec emendatio, nec penitentia utilis locum habet, quid superest aliud quam oblivionis auxilium? (*RUF*, 988)

Una chiusa in certo modo paradossale. Al di là del quadro di riferimento religioso, d'altra parte, l'inquietudine del paradosso non può mancare in un testo basato sulla discussione «in utramque partem».

La questione della memoria, e dell'arte della memoria, nel *De remediis* va ben al di là dei due capitoli ad essa espressamente dedicati per investire l'opera intera, la sua struttura, le sue finalità. La lettera che fa da prefazione all'opera e la dedica ad Azzo da Correggio offre, in questo senso, preziose indicazioni. C'è un avvio che sottolinea la fragilità, l'inquietudine che caratterizzano la vita umana, in un'ottica pessimistica che si farà più pesante, e più retoricamente declamata, nella prefazione al II libro. Quel che ci interessa qui sottolineare è l'operazione culturale compiuta da Petrarca: nell'ottica disordinata e capovolta che caratterizza il mondo umano, ragione di sofferenza diventano esattamente quelle doti che la tradizione pagana e cristiana aveva indicato come tipiche dell'uomo, segno della sua unicità e della sua grandezza. Contrapposta alla beata inconsapevolezza degli animali (leopardianamente, saremmo tentati di dire), sta infatti l'autocoscienza dell'uomo, la sua capacità di non farsi ingabbiare nell'immediato presente, ma di ricordare il passato e di pensare al futuro:

Ita cunctis animantibus naturam miro remedii genere consuluisse video, ignorantia quadam sui, nobis solis memoriam, intellectum, providentiam, divinas ac praeclaras dotes, in perniciem et laborem versas. (RUF, 8)

Il tema agostiniano delle tre facoltà dell'anima (*De trinitate*, X, 10, 14) si intreccia con il tema ciceroniano della *prudentia*, la virtù che coniuga insieme la *praeteritorum memoria*, la *praesentium intelligentia* e la *futurorum providentia* (*De inventione*, II, 53). Si tratta di un modello che, come Frances Yates ha mostrato, gioca un ruolo notevole nella rilettura medievale della tradizione classica dell'arte della memoria¹⁸ e che è molto importante per lo stesso Petrarca: ad esempio Billanovich ha sottolineato la funzione che svolge nei *Rerum memorandarum libri*.¹⁹ La luce negativa, l'ottica capovolta che caratterizzano la ripresa di questi temi nella introduzione al *De remediis* sono confermate e rilanciate dall'immagine di Cerbero che segue poco dopo. Le doti più preziose di cui l'uomo dispone diventano, dice Petrarca, motivo di dolore perché siamo travolti dalla ruota della Fortuna, siamo dadi, pedine con cui essa gioca.²⁰ Siamo così trascinati in un gioco/combattimento in cui il rapporto di forza è assoluta-

¹⁸ YATES, *L'arte della memoria*, cit.

¹⁹ F. PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, edizione critica a cura di G. BILLANOVICH, Firenze 1945, pp. CXXIV-CXXX.

²⁰ Cfr. la ricca nota del commento di Rawski (PETRARCHI's *Remedies for Fortune*, cit., II, p. 3), che cita oltre a molti autori classici, BOEZIO, *Consol. Philos.* II, P1, 35-37.

mente impari. Ci troviamo a fronteggiare, appunto, un Cerbero a tre teste, in una situazione in cui rivolgiamo contro noi stessi le armi di cui disponiamo:

nobis ob ingenium et acumen animi semper quasi cum Cerbero tricipiti hoste luctandum est, ut ratione caruisse prope melius in nosmetipsos etherea naturae praestantioris arma vertentibus.

Huic malo obstare subdifficile est, vetustate iam et consuetudine radicato. (RUF, 10)

Cerbero dalle tre teste (con ogni probabilità di leone, di lupo, di cane, come vedremo) diventa qui immagine delle tre facce del tempo (presente, passato, futuro), e quindi dell'angoscia generata dal fatto che siano tutte e tre presenti alla coscienza. La tradizione ciceroniana e agostiniana si viene così intrecciando con un'altra tradizione, più complessa e inquietante: quella della dea Serafide, oggetto di culto nell'Egitto ellenistico, che Plutarco descrive nel *De Iside et Osiride* (78), associandola appunto a Cerbero, e che Macrobio commenta nei *Saturnali* (I, 20, 13-15). È la stessa immagine che Petrarca descrive nell'*Africa*, collocandola nel palazzo di Siface, accanto alla scultura di Apollo:

At iuxta monstrum ignotum, immensumque trifauci
 assidet ore sibi placitum blandumque tuenti.
 Dextra canem, sed laeva lupum fert atra rapacem,
 parte leo media est, simul hec serpente reflexo
 iunguntur capita et fugientia tempora signant. (III, 160-164)²¹

Consegnata alla memoria visiva da un celebre quadro di Tiziano, ora conservato a Londra, alla National Gallery, l'immagine dalle tre teste giocherà nel Cinquecento un ruolo importante nel teatro della memoria di Giulio Camillo.²²

L'immagine della ruota della Fortuna e quella di Cerbero dalle tre teste vengono così a rafforzarsi e integrarsi a vicenda nella epistola dedicatoria del *De remediis*, perché diventano allegorie – e insieme *imagines agentes* – di

²¹ F. PETRARCA, *L'Afrique*, Introduction, traduction et notes de R. LENOIR, Grenoble 2002.

²² Cfr. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 162 e, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, M. ROSSI, *Allegoria della Prudenza*, in *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano 1989, p. 44. Per la presenza dell'immagine a diversi livelli del teatro della memoria del Camillo, cfr. G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a cura di L. BOLZONI, Palermo 1991, pp. 110-111, 159 e 165.

quelle forze, rispettivamente esterne e interne, con le quali bisogna scontrarsi. A rappresentare i modi dello scontro Petrarca usa soprattutto metafore militari intrecciandole con metafore – altrettanto tradizionali – ispirate al modello della medicina e della cura (o del rimedio, come dice appunto il titolo dell'opera).²³ E, a raddoppiare il campo della battaglia e/o della malattia, sottolinea da subito che la buona fortuna è altrettanto pericolosa della cattiva, e che i suoi subdoli attacchi vanno combattuti con altrettanta determinazione.

Il *De remediis* si presenta appunto come l'opera che aiuta a combattere/guarire la buona e la cattiva sorte. Le sue pagine offrono al lettore/ammalato le armi e i rimedi che sono di volta in volta necessari, fatti di argomentazioni e di *exempla*. Ed è così che proprio quella facoltà della memoria che abbiamo trovato schierata in campo avverso – una delle tre facce del mostruoso Cerbero, il contrappunto doloroso all'essere trascinati dalla ruota della Fortuna – diventa componente essenziale della cura, strumento primo della *Ratio*, modalità e contenuto dell'intera opera. Le argomentazioni e gli *exempla* con cui armare la ragione, infatti, possono derivare secondo Petrarca dal colloquio con i grandi, o con quelli che vivono nel nostro tempo (ormai scarsi, come sottolinea polemicamente), o con i grandi del passato: la rappresentazione della lettura come dialogo, dei libri come amici vivi e presenti è, come è noto, un tema ricorrente in Petrarca.²⁴ Ma perché la lettura dia i frutti morali che le si richiedono e sappia a sua volta produrre una scrittura utile, bisogna che si mettano in atto alcune procedure, che si seguano alcuni criteri, puntigliosamente indicati dalla lettera di dedica:

Haec est enim vera philosophia, non que fallacibus alis attollitur et steriliūm disputationum ventosa iactantia per inane circumvolvitur, sed que certis et modestis gradibus compendio ad salutem pergit. (*RUF*, 10)

Petrarca ricerca dunque un contenuto che si propone l'utilità, in polemica contro l'inutile esibizionismo delle dispute scolastiche. Sue caratteristiche saranno la chiarezza del percorso, un'ordinata scansione, la brevità:

²³ Cfr. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices*, cit.; M. W. BLOOMFIELD, *The Seven Deadly Sins. An introduction to the History of Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, Michigan 1952; J. NORMAN, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Pyscomachia in Medieval Art*, Bern 1988.

²⁴ Cfr. C. BEC, *De Pétrarque à Machiavel: à propos d'un 'topos' humaniste (le dialogue lecteur/livres)*, «Rinascimento», II s., XVI, 1976, pp. 3-17; L. CHINES, *Loqui cum libris*, in *Motivi e forme delle Familiari di F. Petrarca*, a cura di C. BERRA, Milano 2003, pp. 367-384.

sono temi tradizionali nella cultura della memoria. Accanto a un metodo di lettura, che consiste nello scegliere e fissare via via i passi che possono essere utili (sia per scrivere altri testi, sia per prendere decisioni morali), si indica infatti la via breve del compendio, rimedio alla difficoltà o alla impossibilità di leggere tutto, o di accedere direttamente ai libri:

Hoc adiecto ut, quia simul omnia vel legere vel audire vel meminisse non potes, utilissimis quidem et, quoniam brevitatis est amica memoriae, brevissimis quoque te fulcias. (RUF, 12)

È appunto qui, in questo snodo essenziale fra lettura da un lato, scrittura e/o scelta etica dall'altro, che si colloca il *De remediis*. Ripercorriamo infatti i passi della lettera di dedica che indicano la natura, la funzione dell'opera e vediamo quali immagini sono usate. Non ti voglio certo distogliere, dice Petrarca ad Azzo da Correggio, dal consultare le opere più impegnative dei filosofi nella tua guerra contro la Fortuna, ma voglio aiutarti con delle armi già preparate:

sed ut his interim brevibus et precisis sententiis, quasi quibusdam expeditis atque continuis armis contra omnes insultus omnemque repentinum impetum hinc illinc iugiter sis instructus. (RUF, 12)

Poco più avanti l'immagine delle armi si intreccia con quella delle medicine:

Ad id maxime respexi, ne armarium evolvere ad omnem hostis suspicionem ac strepitum sit necesse, quin mali omnis et nocentis boni atque utriusque fortune remedium breve sed amica confectum manu, quasi duplicis morbi velut non inefficax antidotum, in exigua pixide omnibus locis et temporibus ad manum, ut aiunt, et in promptu habeas. (RUF, 16)

L'opera nasce cioè dall'ordinata disposizione di quel materiale che Petrarca ha tratto dalle sue letture. L'immagine della piccola pisside, del piccolo contenitore di medicinali, si ispira sia al modello spaziale della memoria (contrapponendosi a un'altra immagine topica, quella dell'*armarium*),²⁵ sia appunto all'idea del rimedio, della medicina morale. Petrarca

²⁵ Cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995, pp. 247-250 e D. COWLING, *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern in France*, Oxford 1998, pp. 109-138.

offre qui i frutti di quelle modalità di lettura che nel *Secretum* vengono consigliate da Agostino:

Quotiens legenti salutare se se offerunt sententiae, quibus vel excitari sentis animum, vel frenari, noli viribus ingenii fidere, sed illas in memorie penetralibus absconde multoque studio tibi familiares effice; ut, quod experti solent medici, quocumque loco vel tempore dilationis impatiens morbus invaserit, habeas velut in animo conscripta remedia. Sunt enim quaedam sicut in corporibus humanis sic in animis passiones, in quibus tam mortifera mora est ut, qui distulerit medelam spem salutis abstulerit. Quis enim ignorat, exempli gratia, esse quosdam motus tam precipites ut, nisi eos in ipsis exordiis ratio frenaverit, animum corpusque et totum hominem perdant, et serum sit quicquid post tempus apponitur?²⁶

Come si vedè, l'immagine delle medicine, saldamente collocate nei luoghi più riposti dell'anima, si intreccia con quella della lettura mentale, che, come vedremo tra poco, è componente topica della tradizione dell'arte della memoria.

Nel *De remediis*, dunque, il lettore troverà, già pronti all'uso, radunati insieme, tutti quei *loci* che il Petrarca ha scelto, fissato nella memoria e nel libro, traendoli dall'ampia e disordinata selva della biblioteca. Memoria, *inventio*, scelta morale, appaiono inestricabilmente unite, sia nell'ottica dell'autore che in quella della ricezione.

Azzo da Correggio si viene configurando anche come l'immagine del lettore ideale, sia per la sua storia personale, sia per le sue doti intellettuali. La sua vita è infatti segnata da una serie di vicende tragiche, di cui Petrarca ci dà un quadro breve e impressionante. Azzo, egli dice, ha saputo affrontare la buona e la cattiva sorte con forza e con costanza. La sua biografia, disegnata a tinte così precise e così forti, diventa a sua volta un *exemplum*, una immagine in cui l'intero libro si può, in un certo senso, riconoscere e riassumere. E, a sua volta, l'enciclopedia morale del *De remediis*, totalizzante e bipartita, funzionerà, per Azzo, da specchio ideale: «ut in scriptis meis animi tui vultum velut in speculo contempleris» (*RUF*, 20).²⁷

²⁶ F. PETRARCA, *Secretum*, a cura di E. CARRARA, Torino 1977, p. 102. I legami di questo passo con il *De remediis* sono stati sottolineati, pur con diverse considerazioni, da HEITMANN, *La genesi del De Remediis*, cit., p. 10 e da F. RICO, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*, Padova 1974, pp. 235-236.

²⁷ Cfr. R. BRADLEY, *Backgrounds of the title «speculum» in Medieval literature*, «Speculum», XXIX, 1954, pp. 100-115; M. L. COLISH, *The Mirror of Language: A study in the Medieval Theory of Knowledge*, New Haven 1968; H. GRABES, *The Mutable Glass*, Cambridge 1982.

Anche le qualità intellettuali di Azzo ne fanno, come si accennava, un lettore ideale. Egli infatti è descritto come desideroso di conoscere e come dotato di grande memoria, tanto che, scrive Petrarca, «illa qua nulli cedis memoria saepe te pro libris uti solitum ipse tibi sum testis» (RUF, 10). Le lodi delle qualità mnemoniche di Azzo si ispirano qui al *topos* della lettura mentale, della biblioteca collocata nella memoria: un *topos* ben noto fin dall'antichità, che nel Novecento troverà nel Peter Kien di *Autodafé* di Elias Canetti una sorta di allucinata reincarnazione.²⁸ Petrarca vi fa riferimento nei capitoli dei *Rerum memorandarum libri* dedicati alla memoria (II, 7 e 12), là dove, come primo esempio moderno di memoria straordinaria, si cita un personaggio di cui i codici hanno lasciato cadere il nome ma che con ogni probabilità è da identificare proprio con Azzo da Correggio. Di lui Petrarca ricorda il gusto di ascoltare e, insieme, una memoria implacabile e inquietante, degna di *Funés el memorioso*:

Sepe totos dies aut lungas noctes colloquendo transegimus: audiendi namque cupidior nemo est; post annos vero suborta earumdem rerum mentione, siquid forte plus minus ve aut aliter dixissem, submissa voce confestim admonebat hoc me aut illud verbum immutare; mirantique et unde hoc nosset percunctandi non solum tempus quo id ex me audivisset, sed sub cuius ilicis umbraculo, ad cuius undam fluminis, in cuius maris litore, cuius montis in vertice – longinquas enim secum oras circuivi – me singula recognoscente memorabat.²⁹

Azzo si configura così come il prototipo del lettore ideale perché sarà in grado non solo di usare il materiale, per così dire già confezionato, che il *De remediis* gli presenta, ma saprà anche usarlo come 'uncino' per la memoria, per riprendere un'altra immagine petrarchesca,³⁰ nel senso che saprà partire di lì per riallacciare una più ampia rete di rinvii e di associazioni. Il più attento studioso moderno del *De remediis*, Conrad Rawski, ha fortemente sottolineato il fatto che il testo petrarchesco richiede un lettore

²⁸ Cfr. L. BOLZONI, *Elias Canetti e la sua stanza della memoria*, «Studia Austriaca», VI, 1998, pp. 57-74. Il tema della lettura mentale è presente anche nell'elogio della straordinaria memoria di Giovanni Malpighini contenuto in una lettera al Boccaccio (*Familiars*, XXIII, 19, 15: «*Bucolicum meum carmen, duodecim, ut scis, distinctum eglogis, undecim continuis diebus didicit memoriterque servavit, ita ut singulis diebus ad vesperam unam michi eglogam, novissimoque duas tam constanter nilque hesitans recitaret quasi sub oculis liber esset.*».)

²⁹ PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, cit., II, 13, p. 48.

³⁰ Cfr. Ad esempio *Secretum*, ed. cit., II, p. 196: quando trovi leggendo dei passi che possono esserti utili, scrive Petrarca, ponici sopra «certas notas, quibus velut *uncis* memoria volentes abire contineas».

attivo, partecipe, che legge e rilegge lentamente e con grande attenzione, che proietta e ritraduce nella propria interiorità il dialogo che il testo gli propone. È interessante che Rawski, pur non conoscendo le attuali acquisizioni nel campo delle ricerche sulle tecniche della memoria, abbia descritto con molta precisione il tipo di lettura e di uso che il testo richiede e che porta iscritto nei modi della sua composizione, nei caratteri stessi della sua scrittura. «In the dialogues – egli scrive – Reason often refers to subject matter, examples, and so on, in a, to us, curiously brief, allusive way, for example, by naming only a main protagonist or a place, with the stated intent that her discussants and the readers recall the stories or situations so labeled from their well-stocked memories or learn more about them by consulting books or persons able to enlighten them».³¹ Proprio per questo, egli spiega, ha scelto un modo di commentare che non si riduce alle note tradizionali, ma che riporta i *loci* dei testi che il Petrarca presuppone, o per citazione, o per allusione, o per associazione. In altri termini il commentatore americano ha sentito il bisogno di ricostruire, per il lettore moderno, il *thesaurus* della memoria di cui il testo si nutre e che vuole, nello stesso tempo, riattivare.

Petrarca, si diceva, ci presenta l'opera come un'enciclopedia che permette di far fronte a tutte le circostanze legate alla buona e alla cattiva sorte: fornisce al lettore i frutti derivati dalle letture dell'autore, è memoria organizzata entro le pagine di un libro e disposta al riuso, letterario e morale. Bisogna sottolineare a questo punto che non è soltanto la struttura materiale del libro a fornire il sistema di memoria, ma che è qualcosa di più profondo, e di ben radicato nella tradizione. Su questa dimensione di base richiama la nostra attenzione ciascuna delle prefazioni, e ciascuna nella parte finale, quasi a sottolinearne la natura fondamentale, da chiave di lettura.

Sic autem ad legendum venies – scrive Petrarca nella lettera di dedica del I libro –, quasi quattuor illae famosiores et consanguineae passiones animi: spes seu cupiditas et gaudium, metus et dolor, quas due sorores equis partibus prosperitas et adversitas peperere, hinc illinc humano animo insultent: que vero arci presidet ratio, his omnibus una respondeat clipeoque et galea, suisque artibus et propria vi, sed celesti magis auxilio circumfremantia hostium tela discutiat. (*RUF*, 20)

L'immagine delle quattro passioni sorelle, generate insieme rispettivamente dalla buona e dalla cattiva sorte, viene così a collocarsi accanto alle

³¹ PETRARCHI'S *Remedies for Fortune*, cit., II, p. XXVII.

imagines agentes già citate, della ruota della Fortuna e di Cerbero. Esse diventano l'incarnazione dei nemici che la guerra contro la sorte comporta. Con loro infatti dialogherà la *Ratio*, in particolare con il *Gaudium* nel I libro, con il *Dolor* (e a volte con il *Metus*) nel II libro. Petrarca riprende qui la teoria stoica delle passioni, che aveva conosciuto grande fortuna anche grazie alla riproposizione che Cicerone ne aveva fatto nelle *Tusculanae* (III, 11, 24-25).³²

Più ampio è il riferimento alle quattro passioni nella introduzione al II libro:

Quenam tandem illa passionum quattuor tempestas ac rabies, Sperare seu Cupere et Gaudere, Metuere et Dolere, que rerum inter scopulos, procul a portu miserum alternis flatibus animum exagitant? Quas alii fortasse, immo certe, aliter, sub uno ne integro quidem versiculo et, ut Augustino placet, notissima veritate Virgilius strinxit, de quibus ad utranque partem, et plura quidem et pauciora dici posse scio. Verum ego nec brevitati admodum studui, nec copie, sed que de communi vita hominum, quo se obtulerunt ordine, scriptis inserui, ne legentem vel inopia vel fastidio fatigarem. (RUF, 550-552)

Qui, con una significativa connotazione, sulla quale torneremo, le quattro passioni sono associate alla tempesta marina e in particolare ai venti che tormentano l'anima e rischiano di farla naufragare. Petrarca denuncia poi quali sono, nella ricca tradizione relativa al suo tema, i suoi punti di riferimento fondamentali: Agostino e Virgilio, o meglio Agostino (*De civ. Dei*, XIV, 3) che rilegge e reinterpreta Virgilio (*Aen.*, VI, 733). Ci dice infine che le quattro passioni costituiscono la griglia bipartita (la trattazione è «ad utranque partem») sulla quale ha inserito, nell'ordine in cui via via gli si presentavano, i materiali che considerava utili. È una descrizione sintetica ed efficace della struttura dell'opera. Nei *loci* della griglia si possono collocare materiali a volontà. Petrarca ha seguito una via media, per lasciare il lettore né insoddisfatto né annoiato.

Ulteriori preziose indicazioni ci vengono da un passo del *Secretum* che è molto vicino a quello del *De remediis* appena citato, tanto che lo possiamo usare come chiosa.³³ Qui Agostino cita integralmente i versi del VI canto dell'*Eneide* di cui fa parte quel *versiculum* che il *De remediis* esalta per la sua forza sintetica:

³² M. L. COLISH, *The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages*, Leiden 1985.

³³ E. CARRARA, *Studi petrarcheschi e altri scritti*, Torino 1959, p. 122 e RICO, *Lectura del Secretum*, cit., pp. 107-110.

Igneus est illis vigor et celestis origo
 seminibus, quantum non noxia corpora tardant,
 terrenique hebetant artus, moribundique membra.
Hinc metuunt, cupiuntque dolent gaudentque, neque auras
 despiciunt, clause tenebris et carcere ceco. (VI, 730-734)

Quel che Virgilio riesce qui a capire e a esprimere «divinitus», dice Agostino, è l'oblio della propria natura celeste che si genera nell'anima, corrotta dalla convivenza con il corpo, rinchiusa nel suo carcere.³⁴

Discernis ne in verbis poeticis – chiede a questo punto Agostino – quadriceps illud monstrum nature hominum tam adversum?

FRANCISCUS Discerno clarissime quadripartitam animi passionem, que primum quidem, ex presentis futurique temporis respectu, in duas scinditur partes; rursus quelibet in alias, ex boni malique opinione, subdistinguitur; ita quattuor velut flatibus aversis humanarum mentium tranquillitas perit.³⁵

E questo avviene, ribatte Agostino, citandosi quasi alla lettera, perché il corpo fa penetrare «species innumere et imagines rerum visibilium» che «catervatim in anime penetralibus densantur» così che si crea confusione, e diventa difficile pensare e meditare.

Le battute del *Secretum* ci aiutano a mettere meglio a fuoco un altro aspetto della centralità della memoria, che non è soltanto ricordo doloroso del passato, e quindi una delle tre teste di Cerbero. L'uomo è in preda alla tempesta delle passioni perché soffre di una forma radicale di oblio, quello relativo alla sua vera natura. Si tratterà allora di recuperare questa dimensione fondamentale della memoria anche lottando contro il disordine rumoroso dei 'fantasmi' sensibili che si affollano nell'interiorità. Il *thesaurus* di memoria che il *De remediis* offre in modo ordinato e 'specializzato', trandolo dai libri, va allora collocato anche in questa dimensione: è uno strumento per il controllo della memoria interiore, è la guida che ci permette di non essere sopraffatti dai 'fantasmi', ma di controllarli e indirizzarli.

L'altro elemento interessante di questo passo del *Secretum* è il fatto che, sulla scorta delle *Tusculanae*, Petrarca usa le quattro passioni come base per uno schema classificatorio che investe le diverse dimensioni del tempo, e che potremmo rappresentare così:

³⁴ P. COURCELLE, *Tradition platonicienne et tradition chrétienne du corps-prison* (Phaedon 62b; Cratyle 400c), «Revue des études latines», XLIII, 1965, pp. 406-443.

³⁵ PETRARCA, *Secretum*, cit., p. 44. Il testo petrarchesco ha «respiciunt» invece di «despiciunt» (*Aen.* VI, 734).

Fortuna	presente e passato	futuro
<i>prosperitas</i>	<i>gaudium</i>	<i>spes (cupiditas)</i>
<i>adversitas</i>	<i>dolor</i>	<i>metus</i>

Capiamo allora che lo schema delle quattro passioni tende a diventare totalizzante. Proprio qui sta la chiave del sistema di memoria che è sotteso al *De remediis*: le quattro passioni – insieme con la *Ratio*, la loro antagonista – forniscono la base per la griglia dei *loci* che Petrarca riempie di *exempla* e anima attraverso il dialogo.

Nel momento in cui Petrarca lo adotta, lo schema delle quattro passioni aveva alle spalle una ricca tradizione. Jacopone da Todi, ad esempio, lo usa nella laude «O amor de povertade», traducendolo in versetti che i predicatori, a cominciare da Bernardino da Siena, avrebbero adottato come facile formula mnemonica, depauperandolo, nello stesso tempo, della carica radicale, di totale rigetto delle passioni, che aveva nel testo originale:

Quatro venti escon dal mare
che la mente fan turbare:
el dolere e 'l gaudiare
el temere e lo sperare.³⁶

La metafora delle passioni come venti tempestosi è presente, come abbiamo visto, anche nel Petrarca. Jacopone, con un tipico gusto per le corrispondenze numeriche, aveva visualizzato le quattro passioni attraverso i quattro venti. La stessa operazione farà Sebastian Brant, quando, progettando le immagini che dovevano accompagnare la versione tedesca del *De remediis*,³⁷ proporrà quella geniale sintesi visiva che possiamo ammirare

³⁶ JACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di F. MANCINI, Bari 1974, n. 36, vv. 55-58. Per il modo in cui Bernardino da Siena ne fa uso, cfr. BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 176-187.

³⁷ Il ruolo di protagonista che Brant svolge nel progettare la versione tedesca illustrata del *De remediis* è di grande interesse, anche per il legame che crea con la *Nave dei folli*, e con lo stretto legame fra testo e immagini che la caratterizza. Cfr. W. FRAENGER, *Altdeutsches Bilderbuch. Hans Weidits und Sebastian Brant*, Leipzig 1930 e il recente volume *Sebastian Brant. Forschungsbeiträge zu seinem leben, zum Narrenschiff und zum übrigen Werk*, hrsg. von T. WILHELMI, Basel 2002.

nel frontespizio: quattro venti soffiano in modo impetuoso, ai quattro angoli, intorno alla ruota della Fortuna [figura]. Nel 1532, a 12 anni di distanza dalla morte dell'autore della *Nave dei folli*, uscirà infatti ad Augsburg quella straordinaria edizione del *De remediis* in cui ogni capitolo, in una versione sintetizzata, viene tradotto in tedesco e preceduto da una illustrazione. A partire dal 1539 ogni immagine sarà poi accompagnata da un distico latino, a sua volta tradotto in tedesco, che offre una lettura sintetica e morale del testo in prosa. Costruito in questo modo, con questa costante traduzione del testo in un'immagine commentata, il libro diventa in un certo senso un libro di emblemi e un sistema di arte della memoria dei contenuti che offre al lettore/spettatore. Si tratta di un'operazione profondamente radicata nel contesto culturale, religioso, editoriale tedesco, come ha mostrato con molta finezza Lea Ritter Santini.³⁸ Nello stesso tempo, per le ragioni che abbiamo visto, possiamo dire che l'edizione illustrata tedesca semplifica, porta alla superficie e rende visibili alcune componenti profondamente radicate nella struttura dell'opera, e proprio per questo ci aiuta, a nostra volta, a vederle e a riconoscerle.

³⁸ Mi riferisco alla lezione «*Della ragionevole sorte*». *Dialogare con Petrarca nella biblioteca di Weimar*, tenuta ad Aosta, alla Fondazione Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno, il 3 maggio 2003.