



Cinquecento anni dopo i liberi volgarizzamenti forniti da Giovanni da San Miniato (1428) e Remigio Nannini (1549), e nel contesto del rinnovato interesse critico dell'ultimo decennio di studi, esce la prima traduzione italiana integrale, con testo latino a fronte, del De remediis utriusque fortune di Francesco Petrarca, curata da Ugo Dotti per le edizioni Aragno. Viene così offerta al lettore un'opera chiave della produzione petrarchesca e un testo di indubbio riferimento per la civiltà letteraria e per la riflessione morale europee della prima età moderna.

FRANCESCO PETRARCA, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, traduzione e note a cura di Ugo Dotti, Torino, Nino Aragno, 2013, 4 voll.

di Andrea Torre

Nella lettera *Senile* XVI, 9, composta verso la fine del 1354 e diretta a Jean Birel, Petrarca annuncia la propria intenzione di comporre «un libro sui rimedi dell'una e dell'altra Fortuna, nel quale mi adopero in quanto è da me a calmare e, se possibile, ad estirpare le mie passioni e quelle di chi mi legge». Quale fosse lo stadio di avanzamento, in quegli anni, di un progetto che nel prologo del *De remediis* Petrarca affermerà iperbolicamente di aver realizzato e perfezionato in «pochissimi giorni», non ci è dato sapere con certezza. Certo è però che nella lettera *Familiare* XXIII, 12, 13-14, inviata a Guido Sette e datata 1360, si dice che «su entrambi questi rimedi [*pazienza e modestia*] mi venne in mente non molto tempo fa di scrivere qualcosa di più ampio e l'ho fatto»; così come, altrettanto certo è che in un'altra

Senile, la VIII, 5, inviata da Pavia al medico fiorentino Tommaso del Garbo il 9 novembre 1367, Petrarca dichiara che proprio questa sua opera, per quanto da poco portata a compimento, è già oggetto di attenzione e apprezzamento: «A tal punto non mi rincrebbe questo nome che recentissimamente ho scritto un libretto *De utriusque fortune remediis*, facendo la fortuna non duplice ma bifronte. Su questo libro quale sia l'opinione altrui, lo giudichino quelli che l'hanno sentito o letto. Quanto a me, da quando è giunto a termine, non ho avuto occasione né di degustarne alcunché a fondo né di sperimentare quanto i miei consigli fossero utili a me stesso; tuttavia mi è divenuto più accetto per il fatto che l'ho sentito molto gradito e richiesto da alcuni grandi ingegni». Fra questi va annoverato certamente l'amico e discepolo Giovanni Boccaccio, che proprio in quegli anni inserisce il *De remediis* tra le opere di Petrarca elencate in *Genealogie deorum gentilium libri* XV, 6. La fortuna del *De remediis* fu d'altronde assai precoce e assai vasta, fino almeno al Seicento. Centinaia sono i codici che

il libro antico

IL LIBRO ANTICO

conservano l'opera in forma completa o parziale, epitomizzata o tradotta (talora anche in figura). Superando in quantità ogni altro testo petrarchesco, il trattato latino viene inoltre presto mandato a stampa e diffuso nelle principali lingue europee, divenendo un punto di riferimento per la cultura umanistica della prima età moderna.

Meno fortunato fu l'interesse della critica, almeno fino alla fine del Novecento. Se ancora siamo in attesa di un'edizione critica del testo, gli studi di Nicholas Mann sulla tradizione manoscritta del testo, la traduzione inglese di Conrad Rawski (*Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991) e l'edizione bilingue latino-francese di Christophe Carraud (*Le Remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune*, Grenoble, Jérôme Millon, 2002) – entrambe riccamente commentate – hanno certamente contribuito a ravvivare l'attenzione degli studiosi intorno a questa complessa opera petrarchesca. Fra i contributi più recenti dobbiamo ricordare almeno: l'indagine di Lea Ritter Santini sulla ricezione iconica e testuale tedesca del *De remediis* (*Sorte e ragione. Petrarca in Europa*, Torino, Aragno 2008); la silloge commentata di sedici dialoghi offertaci da Enrico Fenzi e corredata da un'importante introduzione che propone un'interpretazione complessiva dell'opera, fondata sull'«idea che il *De remediis* abbia rappresentato, in altra forma e con tutte le differenze del caso, quella continuazione dialettica del *Secretum* che Petrarca aveva in mente» (*Rimedi all'una e all'altra fortuna*, commento a cura di E. Fenzi, trad. di G. Fortunato e L. Alfinito, Napoli, La

scuola di Pitagora, 2009, cit. a p. 12); e lo studio di Romana Brovia focalizzato in particolare sulla ricostruzione della ricezione (devota, erudita e cortese) del testo petrarchesco in ambito europeo, e precipuamente francese [*Itinerari del petrarchismo latino. Tradizione e ricezione del De remediis utriusque fortune in Francia e in Borgogna (secc. XIV-XVI)* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013]. In questo contesto di rinnovato interesse non può quindi che essere accolta con favore – quasi cinquecento anni dopo quelle fornite nel 1428 da Giovanni da San Miniato e nel 1549 da Remigio Nannini – la prima traduzione italiana integrale, con testo latino a fronte, del *De remediis*, curata da Ligo Dotti per le edizioni Aragno (Torino, 2015). L'operazione editoriale è imponente, e il parco corredo critico (di pura contestualizzazione è la premessa, minima l'annotazione a piè pagina) ne lascia intendere lo scopo primario: rendere più agevolmente leggibile (anche, e soprattutto, ai non specialisti) un'opera chiave della produzione petrarchesca e un testo di indubbio riferimento per la civiltà letteraria e per la riflessione morale europee della prima età moderna. Questo obiettivo può dirsi in gran parte raggiunto anche se, proprio in termini di maggior leggibilità, il ricorso a titoli correnti in corrispondenza dei vari dialoghi e una più dettagliata paragrafatura del testo (sulla scorta di quella proposta nell'ed. Carraud, ad esempio) avrebbero di certo agevolato la consultazione di un testo così corposo.

Lungo quattro corposi volumi si distendono infatti 253 dialoghi (122 sulla sorte propizia e 131 su quella avversa), che potremmo considerare

IL LIBRO ANTICO

come tanti atti unici di un grande teatro della memoria, i cui personaggi sono le personificazioni della ragione e delle quattro principali passioni dell'animo (gaudio, speranza, dolore, paura) e il cui palcoscenico è la profondità spaziale evocata nella mente dalla scelta della forma narrativa dialogica (anche se di un dialogismo di facciata, quasi sempre privo di un effettivo regime di contraddittorio e di una conseguente progressione argomentativa). Lo stesso Petrarca ci suggerisce tale lettura con le indicazioni, potremmo dire di regia, poste nel prologo al primo libro: «Quando ti porrai a leggere questo mio scritto vedrai che quattro sono le passioni che attaccano a destra e a sinistra l'animo dell'uomo: e cioè la speranza (o spasmodico desiderio) e la gioia, il timore e il dolore; le prime due figlie della prosperità, i due ultimi della sorella di lei: l'avversità. E vedrai che ad esse, dall'alto della sua rocca, è la ragione a rispondere, colei che con il suo scudo e il suo elmo, con tutte le sue arti e il suo vigore ma soprattutto con l'aiuto celeste, sa respingere i mille dardi che le infuriano intorno. E il tuo ingegno mi fa sperare che non avrai difficoltà a capire da che parte si leverà la vittoria» (vol. I, p. 25). Petrarca riprende qui la teoria stoica delle passioni, che aveva conosciuto grande fortuna anche grazie alla riproposizione fattane da Cicerone nelle *Tusculanae disputationes*, nonché alla visualizzazione offertane dalla tradizione poetica in forma di venti che affliggono l'animo umano. Di quest'ultima immagine Petrarca si ricorda nella introduzione al II libro: «Eccoci così di fronte alla tempesta di quelle quattro passioni - Speranza e Gioia, Timore e

Dolore - che con le loro alterne ventate agitano l'animo nostro e lo trascinano, lontano dal porto, in mezzo agli scogli - passioni che altri hanno definito altrimenti ma che Virgilio, con una precisione che ebbe a suscitare l'ammirazione di Agostino, ha fissato in meno di un verso» (vol. III, p. 947). Proprio sulla scorta dell'opera ciceroniana, Petrarca organizza dunque attraverso l'immagine delle quattro passioni uno schema classificatorio che investe le diverse dimensioni del tempo. La gestione delle *perturbationes* indotte nell'animo da *Gaudium* e *Dolor* implicherà infatti una rielaborazione ordinata del passato, mentre quella relativa a *Spes* e *Metus* necessiterà di una razionalizzazione delle prospettive future. Il percorso di formazione del sé da parte dell'individuo ha dunque luogo in una dimensione temporale, dove i ricordi e le attese vengono sottoposti a severa disamina; dove a un passato sovvertito dal male e a un futuro governato dall'incertezza si oppone il racconto di «quegli *rimedi*» che - come ci ricorda anche Boccaccio nell'Introduzione al *Decameron* - ci sovengono nella «conservazione della nostra vita». Lo scopo di queste psicomachie, rappresentabili in ogni momento nella mente umana, viene denunciato dallo stesso Petrarca, sempre sulla soglia proemiale dell'opera: «A questo ho massimamente badato: a che tu non dovessi metter mano a un'intera biblioteca ogni volta che il nemico ti facesse sentire il suo strepito di guerra ma che, in tal caso, avessi in pronto, in ogni luogo e momento e, come si suol dire, a portata di mano, una sorta d'antidoto che, confezionato da una mano amica, sapesse porre riparo a ogni male o a un presunto bene,

827

IL LIBRO ANTICO

e fosse insomma di rimedio all'una e all'altra sorte» (vol. I, p. 13). Emerge dunque il carattere del *De Remediis* come *summa* memoriale di filosofia morale, e compendio degli insegnamenti tratti dalle letture (classiche e medievali, sacre e profane). Ad ogni avversità vi è un rimedio e non dobbiamo faticare a cercarlo nella vastità della biblioteca fisica (*armarium*), poiché l'autore li ha per noi composti e ordinati in modo tale che sempre risulteranno disponibili una volta riposti nella biblioteca della nostra mente. Non diversamente fanno gli insigni oratori quando serbano con la memoria tutto ciò che ingegno e studio hanno dato loro al fine di commuovere e persuadere l'uditorio: «Miracolo, io penso grande e insigne d'intelletto e di memoria – ricorda infatti Petrarca nella lettera *Familiare*, XX, 4, 1 – perché non basta possedere una scienza profonda delle cose umane, ma occorre aver tutto pronto al bisogno e quasi sulla punta delle dita, come diceva Cesare Augusto, per far fronte ai violenti e improvvisi assalti dell'avversario e a tutti i pericoli delle cause».

L'efficacia esemplare, e l'intrinseca memorabilità, dei *remedia* raccolti nei due libri di questo trattato dialogico dipendono anche dalla scrittura fortemente allegorica e icastica, dal richiamo a personaggi, storie e immagini che abitano la memoria collettiva dei suoi lettori. Tra le numerose immagini che Petrarca propone nel proemio del primo libro incontriamo, ad esempio, la rappresentazione della sorte come una ruota che implacabilmente innalza e abbatte senza sosta gli individui: «Ma per tacere di quelle cose che ci assillano a destra e a sinistra, che dire di quella

eterna nostra guerra che combattiamo contro la fortuna? Mentre la sola virtù ce ne potrebbe rendere vittoriosi noi volontariamente e consapevolmente, abbiamo rinunciato al suo aiuto talché, soli fiacchi e disarmati, eccoci a lottare con forze impari contro un nemico implacabile che ora ci solleva come fossimo una piuma, ora ci atterra e ci fa volgere intorno beffandoci» (vol. I, p. 7). Questo motivo compare poi più volte nel corso del *De remediis* (I, 16; I, 90; II, 72), e in alcune occorrenze si qualifica proprio in rapporto al personaggio mitico che ad essa ha legato la sua drammatica fine: Issione. Nella dura reprimenda contro il ballo in *De remediis*, I, 24, ad esempio, la *Ratio* condanna i movimenti inconsulti e fini a se stessi dell'arte coreutica, che rivelano in pubblico gli occulti affetti dell'animo e lasciano trasparire tutta la sua insana instabilità. Come testimonia una lunga tradizione, soprattutto cristiana, il moto del corpo fine a se stesso (per piacere o spettacolo) costituisce un atto peccaminoso, un movimento simile a quello della ruota che volge il vizioso Issione e che neppure il saggio Orfeo può frenare («Non c'è alcun Orfeo che possa fermare la ruota d'Issione. Ma ciò è più visibile proprio nel ballo, dove la continua volubilità dell'animo trascina con sé quella del corpo», vol. I, p. 213). Se la volubilità del desiderio è l'errore qui stigmatizzato attraverso il ricordo della figura del re dei Lapiti, nel dialogo 112 del primo libro è sempre Issione a venir esibito in avvio come esempio supremo di falsità, di peccatore che non mantiene le promesse date e inganna senza rimorso; e coloro che ripongono fiducia nelle loro vane promesse, e a queste fanno dipendere il proprio fragile agire e spe-

IL LIBRO ANTICO

rare, non possono che essere paragonati al personaggio mitologico quando questi viene punito e imprigionato alla ruota: «Ecco un altro genere di persone per le quali, se crederai loro, sarai sempre sospeso tra ansie e speranze. Le speranze infatti non si realizzeranno mai, ma non ti mancherà mai chi te le promette, sicché, tra chimere e vane speranze, sembrerai sempre rivolgerti sulla ruota d'Issione» (vol. II, p. 827).

Oltre a facilitare la visualizzazione dei precetti morali disseminati nei dialoghi (come ci conferma anche l'illustrazione della ruota di fortuna tratta dal frontespizio del *Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen*, la prima traduzione tedesca dell'opera, pubblicata ad Augsburg nel 1552, fig. 1), l'immaginario dispiegato da Petrarca funge talora da strumento di autoesegesi interna all'opera, attraverso cui l'autore sembra volerci offrire un ritratto dissimulato della forma e del funzionamento del suo testo. Da questo punto di vista è esemplare il caso dell'immagine della gabbia presentata nel dialogo 64 del primo libro, dedicato alle stie degli uccelli. Fin dall'*incipit* l'usuale revisione moralistica del tema sostenuta dalla *Ratio* dichiara una stretta relazione tra realtà esteriore e interiorità psichica, suggerendo più di un elemento di rispecchiamento: «La gola ha escogitato la caccia, la pesca e la caccia agli uccelli e non le è bastato catturare quanto di libero la natura ha creato; ha dovuto serrarlo anche in prigione. [...] Se aveste posto tanto zelo nel catturare le virtù, esse, così diligentemente cacciate, ora, data la loro natura così ferma e stabile, sarebbero chiuse nell'intimo dell'animo nostro da cui non potrebbero né fuggire

né essere strappate» (vol. II, p. 509). *L'animi habitum* che dovrebbe ricevere e conservare le virtù può costituire a tutti gli effetti l'esito di una metaforica introiezione del contenitore fisico, una gabbia per volatili (*aviarium*), su cui è incentrata l'intera discussione. Ugualmente, sebbene meno sfuggenti, le virtù partecipano, soprattutto se non ben irregimentate, di quell'indisciplina e di quell'imprevedibilità proprie del comportamento degli uccelli. Infine, la dimensione volontaristica che si ritrova nei due ambiti viene sempre raffigurata dall'azione della caccia. Rispecchiandosi nella forma dell'*aviarium*, l'indefinito *animi habitum* rende meglio percepibile la propria natura di *thesaurus* e si mostra così disponibile a visualizzare il deposito della memoria entro il quale le virtuose *res memorandae* (i *remedia*) vengono conservate. Forse anche per questo il sagace anonimo illustratore della citata traduzione tedesca sceglie di saturare con gabbie di diversa forma e misura (come molteplice e multiforme è il ricordare) lo spazio visivo dell'immagine (di memoria?) che accompagna questo dialogo (fig. 2). Abbiamo inoltre visto che nella prima battuta della *Ratio* le virtù il cui possesso è augurabile per l'uomo sono raffigurabili come uccelli rinchiusi in una gabbia. D'altra parte il prosieguito del dialogo è interamente costruito sull'iterato botta e risposta oppositivo tra dichiarazioni del *Gaudium* relative alla cattura e alla reclusione di un determinato volatile, e l'esposizione da parte della *Ratio* di aneddoti (quasi sempre dotati di morale) relativi ai vari volatili in questione. Se per un verso quello della *Ratio* si presenta come un polemico richiamo alla sobrietà di fronte all'ostentazione

di ricchezze, per un altro esso diviene la necessaria integrazione contenutistica (e con un contenuto *esemplare*) di un'immagine leggibile anche come metafora. Ma dobbiamo tener conto del fatto che fin dall'inizio tale metafora si riferisce al concetto di ricordo. Le relazioni metaforiche suggerite all'inizio del testo fanno dunque sì che il meccanismo del dialogo si sviluppi in modo non dissimile dal processo di memorizzazione proprio della mnemotecnica classica: in quanto *res memoranda* l'*exemplum* viene ancorato, in compagnia del suo portato moralistico-pedagogico, a un'*imago agens* (l'uccello-ricordo) che è poi deposta nel vasto *thesaurus* della memoria (l'*aviarium*). Sotto un altro punto di vista, ogni singola battuta della *Ratio* può anche essere colta come un autonomo contenuto di memoria che le immagini

degli uccelli presentate dal *Gaudium* rendono riconoscibile (e recuperabile) all'interno della struttura generale del dialogo (novella gabbia di memoria). Il volatile (ossia il ricordo, ossia il contenuto della battuta della *Ratio*) non è dunque molto differente da ciò che altrove Petrarca ha programmaticamente definito con il termine di *remedium*, e l'immagine della gabbia sembra partecipare alla stessa funzione ordinatrice e conservatrice che nella succitata prefazione del *De Remediis* viene riconosciuta alla *confezione* medicinale. In entrambi i casi una rappresentazione metaforica della memoria ci suggerisce la duplice disposizione memoriale di ogni singolo testo del *De remediis* e dell'opera nel suo complesso: come *res memoranda* (*remedium* da archiviare) e come *locus memoriae* (struttura che archivia).



FIG. 1

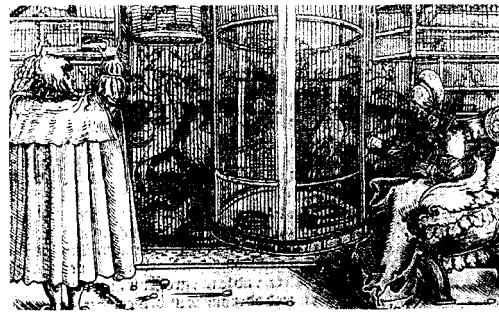


FIG. 2