

la rivista di **en**gramma
gennaio/febbraio **2019**

162

**Fortuna Virtutis
Comes**

La Rivista di Engramma
162

La Rivista di
Engramma

162

gennaio/febbraio
2019

Fortuna Virtutis Comes

a cura di

Alessandra Pedersoli e Antonella Sbrilli

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

162 gennaio/febbraio 2019

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioniengramma

ISBN carta 978-88-94840-90-2

ISBN digitale 978-88-94840-57-5

finito di stampare ottobre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Fortuna Virtutis Comes. Editoriale*
Alessandra Pedersoli e Antonella Sbrilli
- 11 *Il Discorso dell'essenza del fato di Baccio Baldini*
Damiano Acciarino
- 67 *Velis nolisve. Anfibologia nell'anima e nel corpo
di un'impresa*
Monica Centanni
- 113 *Fortuna in Laguna. Xilografie, letterati, editori e attori*
Silvia Urbini
- 137 *In forma d'azzardo. Una nota su "Bisca Vascellari"*
Antonella Sbrilli
- 145 *Il talento e la sorte*
Laura Leuzzi
- 157 *La Fortuna bimillenaria del mito di Ovidio*
Francesca Ghedini
- 175 *Mantegna-Bellini. Una mostra per chi "sa vedere"*
Simona Dolari
- 183 *Zenobia regina*
Maddalena Bassani
- 191 *Printing R-Evolution 1450-1500*
Elisa Bastianello

Fortuna Virtutis Comes

Editoriale di Engramma n. 162

Alessandra Pedersoli, Antonella Sbrilli



Boccaccio, *De Casibus Virorum Illustrium*, Libro VI, MS Hunter 371-372, MSS Hunter 371-372, v.1, f.1r, University of Glasgow.

ruota, piuttosto che il risultato di un'azione individuale.

L'immagine che apre ai contenuti del numero 162 di Engramma è tratta dal *De Casibus Virorum Illustrium* di Boccaccio nella versione parigina del 1467. Le *fabulae* sulle vicende, e soprattutto sulle sventure, di uomini famosi, sono introdotte da preziose miniature e, in quella introduttiva al libro IV, si riconosce il poeta mentre stringe un foglio annotato e indica Fortuna che, sontuosamente abbigliata a la francese, accompagna il giro di una grande ruota che provoca la caduta di re e nobildonne. La tradizionale iconografia di Fortuna come donna che presiede all'avvicinarsi dei casi del destino è qui mostrata secondo la credenza medievale per cui la mala sorte personale era l'inevitabile esito dello svoltare della sua

La rivista di Engramma si è occupata varie volte del tema della Fortuna (si vedano *Fortuna nel Rinascimento* (agosto 2011) e *Fortuna e fortunali* (agosto 2016) e, riassuntivamente, l'Indice tematico dedicato a Fortuna): prendendo avvio dalle ricerche di Warburg nel *Bilderatlas Mnemosyne*, si vuole indagare un'altra via: la Fortuna come esito di virtù e volontà operosa, e non unicamente come espressione dell'ineluttabilità del Fato. "Fortuna. Simbolo conflittuale dell'uomo che libera se stesso (il Mercante)", scriveva Warburg come nota alla Tavola 48. Ecco allora che Fortuna diviene

l'accompagnatrice – instabile e temuta, ma ricercata e afferrata – di virtuosi e audaci. Ci piace qui ricordare un celebre passo della *Ballata del Mare salato* di Hugo Pratt, in cui il suo eroe – Corto Maltese – adotta una soluzione poco ortodossa per ingraziarsi Fortuna, che ricorda l'atto decisivo di Alessandro il Grande sul Nodo di Gordio:

“Quando ero bambino mi accorsi che non avevo la linea della fortuna sulla mano. Così presi il rasoio di mio padre e zac! Me ne feci una come volevo”.

Fortuna Virtutis Comes ‘Fortuna è compagna di Virtù’. Lo spunto per il motto che fa da titolo a questo numero di Engramma viene dall’emblemata XVIII di Andrea Alciato *Virtuti, Fortuna Comes* “Alla Virtù, la Fortuna è compagna”, già discusso da Sara Agnoletto in un saggio del 2012 pubblicato in Engramma, *Hermes versus Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento*. L’immagine che nell’emblemata di Alciato campeggia sotto il motto condensa abilmente Mercurio e Fortuna, caduceo e cornucopie, intrecciate in amichevole sinergia: è l’impresa che adottiamo per questo numero di Engramma, che si presenta all’insegna della filologia e del rinvenimento, della permanenza e della attualizzazione di temi universali e particolari.

In apertura, il saggio sul *Discorso dell'essenza del fato* di Damiano Acciarino introduce la versione commentata del trattato tardo-cinquecentesco opera dell’erudito fiorentino Baccio Baldini, inserendolo nella complessa fisionomia del contesto in cui fu redatto e nella storia della sua successiva riconsiderazione: una riflessione approfondita sull’essenza del fato fra dimensione naturale e dimensione etica, fra orizzonte fisico e metafisico, fra determinismo e libera volontà.

La lettura della medaglia di Camillo Agrippa (ca. 1585) nel saggio *Velis Nolisve. Anfibologia nell'anima e nel corpo di un'impresa* di Monica Centanni è l’occasione per ripercorrere non solo le fonti documentarie e la rete di relazioni intellettuali che ruotano intorno alla medaglia, ma anche per imbastire un ragionamento sulla “felice interferenza fra immagine e parola” che, nell’affrontarsi sulla scena dell’intelligenza visiva e cognitiva, paiono ingaggiare un confronto schermistico. E del resto Camillo Agrippa, matematico e ingegnere-architetto, “uomo intrepidamente attivo” del Rinascimento, fu anche teorico e innovatore dell’arte della scherma.

Silvia Urbini in *Fortuna in Laguna. Xilografie, letterati, editori e attori. A proposito dell'Arboro di frutti della Fortuna*, indaga la rete delle possibili fonti della particolare xilografia, intrecciando l'analisi iconografica, la storia materiale del *medium* xilografico e l'uso di questo tipo di immagini nel contesto artistico, editoriale e anche teatrale veneziano. Insieme con le altre xilografie citate nel saggio, *L'Arboro di frutti della Fortuna* è una delle opere catalogate nell'*Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, un importante progetto della Fondazione Giorgio Cini, che mira ad allestire una consistente collezione di dati che riguardano le matrici lignee e le stampe su fogli sciolti prodotti in Italia nel XV e XVI secolo.

Completa il numero un bouquet di recensioni di performance, mostre e cataloghi che tengono saldo il filo fra passato e presente e che raccontano della fortunata – a volte fortunosa – tradizione di temi, testi, immagini e artisti, dall'antichità ai giorni nostri.

La nota di Antonella Sbrilli sulla *Bisca Vascellari*, un ambiente che simula una casa di gioco creando situazioni di competizione e azzardo, sotto il segno dell'alea – realizzato dall'artista veneto Nico Vascellari – fa da *trait d'union* fra i saggi della prima parte e il nucleo di recensioni e presentazioni: in primis quella del progetto di ricerca su Richard Demarco, artista, curatore, collezionista, promotore di mostre e festival, un protagonista degli scambi interculturali europei (con un *focus* sul nesso con Venezia), come descritto nel saggio di Laura Leuzzi, *Il talento e la sorte. La liaison Edimburgo-Venezia dell'Italian Connection di Richard Demarco*.

Tra gli scrittori latini più 'fortunati' per quanto concerne la tradizione testuale e iconografica è certamente Ovidio. A lui è stata dedicata la mostra da poco conclusa *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, presso le scuderie del Quirinale a Roma. La curatrice Francesca Ghedini in *La Fortuna bimillennaria del mito di Ovidio. Introduzione al catalogo e ragioni di una mostra*, spiega come la stretta connessione tra testo ovidiano e produzione iconografica sia stata fortunata già in antico, mentre il poeta viveva invece il suo personale caso di sfortuna per l'esilio sul Mar Nero, dopo la caduta in disgrazia presso l'imperatore Augusto.

Una fortunata e prolifica relazione – artistica e familiare – è quella occorsa nel Rinascimento tra Andrea Mantegna e Giovanni Bellini. I due artisti veneti, già messi a confronto con i loro dipinti con la *Presentazione di Gesù a Tempio* dello scorso anno presso la Fondazione Querini Stampalia a Venezia, sono stati protagonisti della grande esposizione *Mantegna – Bellini* già presso la National Gallery di Londra, e ora alla Gemäldegalerie di Berlino. Simona Dolari nel suo contributo – critico – alla mostra propone l’affondo iconologico in alcuni pezzi esemplari e straordinari, riattivando i meccanismi panofskiani di lettura dell’arte rinascimentale, forse ancora poco considerati nella museografia.

Un altro caso di impennate e rovesci di fortuna è rappresentato dalla figura di Zenobia, la bella e colta regina di Palmira che, grazie alle sue virtù che spaziano dalla profonda conoscenza dell’Occidente a impensate doti marziali, riesce a governare un regno da sola, come ricostruisce Lorenzo Braccesi nel suo libro *Zenobia, l’ultima regina d’Oriente. L’assedio di Palmira e lo scontro con Roma*, qui recensito da Maddalena Bassani. Verrà poi sconfitta e sottomessa, ma riemergerà in età moderna nel catalogo delle donne famose dell’antichità, a tal punto da essere riproposta nelle iconografie di Stefano Della Bella per le carte da gioco di Luigi XIV nel 1644. Oggi, come sappiamo, la sua Palmira vive giorni sfortunati (si veda in Engramma, *Omaggio di Venezia a Palmira*), ma nei rovesci virtuosi e fatali di Fortuna, confidiamo possa tornare al suo splendore.

Chiude il numero la recensione di Elisa Bastianello alla mostra *Printing R-Evolution 1450-1500*, ospitata presso la Biblioteca Marciana e il Museo Correr di Venezia (1 settembre 2018 – 30 aprile 2019). Curata da Cristina Dondi, coordinatrice del gruppo di ricerca 15cBOOKTRADE di Oxford, la mostra rende visibile la portata della rivoluzione tipografica cinquecentesca, in termini di diffusione capillare e popolare dei libri a stampa, agli albori della imprenditoria editoriale.

Il Discorso dell'essenza del fato di Baccio Baldini

Riflessioni a margine e testo*

Damiano Acciarino

Introduzione



1 | *La catena delle cause o Fato universale*, da Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia: Petrucci, 1579.

Si ulla unquam celebris inter Philosophos agitata est quaestio, de Fato illa fuit, quam nemo, licet summam ei curam diligentiam attulerit, explicare penitus potuit. Quilibet, qui ingenio valet, *de Providentia Divina, Fortuna et Fato* sententiam proponit sibi quam sequatur; sed plerumque tot dubiis plenam, tot nodis complicatam, quot vix sapientissimus solvere potest.

Con queste parole, che sottolineano complessità e intricatezza della questione del fato (e dei suoi più stretti parenti) nella storia del pensiero occidentale, si apre il *Theatrum Fati sive Notitia Scriptorum de Providentia, Fortuna et Fato* pubblicato nel

1712 dal giurista tedesco Peter Friedrich Arpe (1682-1740) – rassegna bibliografica in cui figurano, con pretese di universalità, autori antichi, medievali e moderni cimentatisi nell’impresa di esplicitare tali concetti (Arpe 1712). Una sostanziosa parte di quest’opera è dedicata agli studi sul fato condotti durante il Rinascimento, che, da Petrarca in poi (Tufano 2016, 109-127), si diffondono con presenza costante fino agli inizi del Seicento (Arpe 1712, 45-88): filosofi, teologi, medici, letterati, iconografi vengono giustapposti, a indicare quell’eterogeneità degli approcci ermeneutici intrinseci alla materia ed ereditati finanche dalla critica contemporanea (Natali, Maso 2005; Maso, Masi 2013). Non è un caso, quindi, che nel regesto di Arpe si riscontri una delle rare testimonianze concernenti il

trattatello tardo-cinquecentesco, *Discorso dell'essenza del fato*, a opera dell'erudito fiorentino Baccio Baldini (Acciarino 2017, 226-230), pubblicato per la prima volta a Firenze per i tipi di Bartolomeo Sermartelli nel 1578, a cui fece seguito una ristampa ottocentesca uscita a Ferrara presso Antonio Taddei (Baldini 1578; Baldini 1890).

Protomedico del granduca Cosimo I de' Medici e prefetto della Biblioteca Laurenziana, Baccio Baldini (1517-1589) fu uno degli animatori del panorama culturale nella Firenze della seconda metà del Cinquecento (Negri 1722, 200; Ladvocat 1754, 54; Mazzuchelli 1758, 178; Marinozzi, Giuffra, Kieffer 2015, 354-364), prendendo parte a imprese filologiche e antiquarie di rilievo per la vita civile, su tutte la mascherata degli dei degli antichi in onore delle nozze di Francesco, figlio di Cosimo, nel 1565 (Baldini 1566; Pierguidi 2007). Nella nota stesa da Arpe, il *Discorso* del Baldini viene presentato in termini che, pur in sintesi, ne colgono gli aspetti principali contestualmente alla biografia (Arpe 1712, 51):

Hac tempestate Cosmus I, magnus Hetruriae Dux, literas paterno fovebat animo, earumque decus praecipue curae cordique habebat. Doctissimum igitur quemque, dignis praemiis illectum, secum habere cupiens, in eorum commodum Laurentianam Bibliothecam splendidissime instruxit, copiosissime auxit, eiusque curam. BACCIO BALDINO viro doctissimo, Archiatra suo, benigne obtulis, cuius *Discursum de Essentia Fati* olim extitisse, ex Notitiis literariis et Historia illustrium virorum Academiae Florentinae discimus.

Il Baldini affronta il problema del fato da un'angolazione del tutto autonoma rispetto al resto degli autori antologizzati da Arpe: Baldini, per parlare del fato, prende spunto dalla *Commedia* di Dante. Arpe, nella sua descrizione, finisce per tralasciare proprio questo aspetto (in realtà quello più spiccatamente originale), normalizzando il suo trattato in linea con le altre opere menzionate. Tuttavia, il fatto che Arpe, pur lungi dall'essere esaustivo, abbia chiamato in causa un solo testo che discute del fato attraverso l'esegesi dantesca diventa inaspettatamente fatto sintomatico di un movimento culturale più ampio e più diffuso di quanto quest'unica ma significativa occorrenza finisca appunto per dimostrare.

Tale movimento culturale è identificabile in base a un luogo e a un'epoca ben delineati: Firenze, e in particolare l'Accademia Fiorentina, tra gli anni '40 e gli anni '60 del Cinquecento. È qui che Dante diventa uno dei viatici per promuovere la nuova idea di cultura fiorentino-centrica immaginata da Cosimo (Plaisance 2004): gli studi danteschi offrivano agli eruditi l'opportunità di deviare dalla lettera e stendersi in digressioni (Barbi 1890, 193-195), attraverso cui, per usare le parole ancora attuali di Giancarlo Mazzacurati, sussisteva la "possibilità di ricondurre ad una esemplare definizione realtà intellettuali e scientifiche, problemi religiosi, etici o sentimentali altrimenti elusivi e controversi" (Mazzacurati 1967, 274-275). Pur rientrando nel più ampio spettro delle monografie rinascimentali sul tema, idealmente aperte dal *De fato et fortuna* di Coluccio Salutati (1396-1399), che in qualche modo all'esegesi di Dante si era pur dedicato (Bianca 1985, 195-206), i ragionamenti accademici circa fato e fortuna mostrano come "la divulgazione scientifica e filosofica trovi il suo principale centro di irradiazione, il suo più fascinoso strumento proprio nell'interpretazione dei grandi classici della poesia volgare" (Mazzacurati 1967, 270): così per esempio i lavori di Lelio Bonsi nel 1551 (Bonsi 1560, 76-94), Giambattista Adriani nel 1564 e Bernardetto Buonromei nel 1572 (Buonromei 1572).

Pertanto, anche nella prima lezione dell'Accademia Fiorentina di tema dantesco, Francesco Verino, commentando l'incipit del *Paradiso* (I, 1-3: "La gloria di colui che tutto move/ per l'universo penetra e risplende/ in una parte più e meno altrove"), si esprimeva pur tangenzialmente a riguardo: "et molte cose dice Plat. et Arist. esser dalla fortuna et dal caso governate; non penetra adunque per tutto questo amore, perché la fortuna regge quello che non può o non governa la prudenza" (Doni 1547, 15) – parafrasando il virgiliano *Ingenium aut rerum fato prudentia maior* (*Georg.* I, 416), poi anche celebre motto d'impresa FATO PRUDENTIA MAIOR (Pittoni, Dolce 1562, 65; Giovio 1556, 83-84).

L'opera del Baldini scaturisce da questa cornice, e rimedita in forma scritta quanto esposto oralmente in una pubblica lezione tenuta di certo prima del 22 maggio 1574 – come emerge dalla lettera prefatoria indirizzata a Bartolomeo Panciatichi:

Il ragionamento che io hebbi con la Signoria vostra pochi giorni sono delle forze che ha il Fato sopra le cose dell'universo, mi fece ricordare di un ragionamento che io hebbi già nell'Accademia di questa materia (Baldini 1578, 3).

Michele Barbi, nel suo capitale saggio *Dante nel Cinquecento* (Barbi 1890, 254), ne data l'esposizione al 1564, segnalando, in accordo con gli Annali dell'Accademia (III, c. 20), che "nel consolato di M. Baccio Valori lessono i sottoscritti: M. Giovambat. Adriani della Fortuna [...] Neri Neri La gloria di colui che tutto move [...] Benedetto Varchi d'Amore [...] Baccio Baldini del fato". Il Baldini si proponeva di esporre i versi di *Purg.* XVI (vv. 67-81) ove Marco Lombardo era deputato a spiegare i meccanismi del libero arbitrio, finendo di qui per svolgere una digressione su quella forza (il fato) di cui il pensiero coevo aveva un concreto sentore proprio nei rispetti dell'attuazione della volontà, ma anche non dissimulato affanno a circoscriverne una precisa fisionomia – sugli stessi versi, con taglio differente ma complementare, rivolto piuttosto a comprendere la natura dell'anima razionale, si era cimentato anche Giambattista Gelli nel 1543 (Gelli 1551, 97-147). Il *Discorso*, come asserito dal Baldini, si articola secondo una tripartizione che investe un ambito lessicografico, un ambito semantico e un ambito critico (Baldini 1578, 4-5):

Primieramente dubiterò se il Fato è una finzione degl'huomini et un nome vano come la chimera o altro simigliante a questo, il che qualcuno ha creduto; ovvero se egli è qualcosa in fatto, et essendo veramente, dirò quel che egli è et la natura sua; et finalmente parlerò delle sue forze, et in questa ultima parte esporrò quei terzetti di Dante che io ho promesso poco di sopra di dichiarare [...].

A uno sguardo ravvicinato, però, la struttura risulta più complessa, e finisce per toccare una serie di aspetti della questione che vanno ben oltre quelli apertamente dichiarati: [1]: Lettera dedicatoria; [2-6]: Proemio con lettura di *Purg.* XVI, 67-81; [7-24]: Disamina lessicografica; [25-37]: Significato filosofico di fato; [38-42]: Equivalenza fato = natura; [43-50]: Fato come ordine cosmico; [51-62]: Allegoria del fato (Plat. *Resp.* X); [63-92]: Fato e libero arbitrio (confutazione degli Stoici); [93-97]: Fato e giustizia (interpretazione di Galeno); [98-109]: Fato e libero arbitrio (facoltà di scegliere); [110-122]: Fato e pronostici; [123-129]: Fato e

gerarchia divina; [130-138]: Fato e contingenza; [139-142]: Assenza di virtù; [143-151]: Eventi portentosi; [152-172]: Provvidenza divina; [173-175]: Fato in Dante.

Questa struttura si conforma perfettamente al paradigma ermeneutico attuato durante il Rinascimento nei confronti della materia, che, pur investendo “un groviglio di problemi”, può essere suddiviso, stando a Marian Heitzam, in due diversi approcci: uno “naturale” e uno “umanistico”. Il primo indagava il fato come causa del determinismo dei fenomeni della natura, della loro influenza sull’uomo e della loro eventuale predicibilità; il secondo ne ricercava gli influssi sulla dimensione etica, quindi sull’esercizio della libera volontà e della giustizia. Entrambi gli approcci non potevano prescindere da una riflessione sulla provvidenza, che agiva da tramite fra la dimensione fisica e quella metafisica, del cui commercio l’uomo si trovava ad essere irriducibile testimone e costantemente partecipe (Heitzam 1936, 351).

Nell’ambito di questa disamina, il Baldini sosteneva l’equivalenza tra il concetto di fato e quello di natura:

Et considerando la natura in questa guisa dico che ella è la medesima cosa che il Fato et differente da lui solamente nel nome, et che quello sia fatale a ciascheduno che gli è naturale, et che gli effetti naturali siano i medesimi che i fatali differenti solamente nel nome (Baldini 1578, 12).

Secondo tale equivalenza, il fato appariva sovrapponibile alla volontà divina, quando però attuata fuori dalla mente divina, manifesta tanto nei movimenti dei corpi celesti (fato universale), quanto nei fenomeni biologici, geologici e meteorologici del mondo sublunare (fato particolare).

Questa posizione trova una significativa coincidenza con quanto esposto, circa cinquant’anni prima, nel *De fato et libero arbitrio* di Juan Ginés de Sepulveda, pubblicato in occasione della disputa sul libero arbitrio che coinvolse Erasmo da Rotterdam e Martin Lutero (Ramberti 2007, 191-203; Torzini 2000). Sepulveda formulava la posizione ufficiale dei Cattolici, riscattando l’ambiguità del primo e confutando l’eresia del secondo, e affermava, in termini sovrapponibili a quelli del Baldini, la coincidenza tra i due concetti (Sepulveda 1526, p. 17a) – il che potrebbe far pensare a

un'aderenza esplicita all'ortodossia, soprattutto in considerazione del fatto che l'opera del Baldini venne pubblicata con approvazione dell'inquisizione locale ("con licenza del Reverendo Padre Fra Francesco da Pisa Generale Inquisitore del Dominio Fiorentino"):

Prorsus ut fatum nihil aliud est quam ipsa natura, et quod natura sit, id fato fieri dicatur. Neque enim homo ex homine, elephantus ex elephanto natura procreatur, fato non item, sed cum re fatum et natura consentiant, solo vocabulo distrahuntur, quae nihil aliud sunt quam primae causae generationis naturalis singulorum efficientes, hoc est, corpora coelestia, et ipsorum rata constansque vertigo.

In questa maniera, dal punto di vista teologico, si preservava la libertà dell'uomo e delle sue scelte, oltre che il fondamento del principio di giustizia, senza rinunciare al complesso sistema gerarchico di cui Dio rappresentava il motore e il fato l'attuazione nella dimensione mondana (Sepulveda 1526, p. 17b): *Neque enim animi voluntas, ullo vinculo, coelestibus corporibus, ac ipsorum motibus alligata tenetur, sed libera est et absoluta contra omnem pronitatem.*

L'esegesi dei versi del *Purgatorio* eseguita dal Baldini viene quindi declinata secondo questo schema (fato = natura), muovendo dalla terzina aperta con "Lo cielo i vostri movimenti inizia". Ciò diventava possibile grazie all'interferenza con i versi di *Pd.* II, 121-123: "Questi organi del mondo così vanno/ come tu vedi, homai di grado in grado/ che di su prendono et di sotto fanno", che descrivono il cielo come un meccanismo digradante, ove era possibile identificare quella catena delle cause, esemplificazione, secondo il pensiero stoico (Gell. *Noct.* 7.1-2; von Arnim 1967, II, 284) e la cosmologia neoplatonica (Kristeller 1943, 74-91), del fato:

Immaginiamoci adunque una catena, il primo anello della quale sia Iddio ottimo et grandissimo dal quale dipende il cielo et la natura; il secondo è l'intelligenze, le quali, havendo preso presa la virtù da Dio, muovono i corpi celesti; il terzo anello sia il Cielo che, presa la forza [/13] dalle intelligenze, muove gli elementi, che sono il quarto anello, il quale, pigliando la virtù dai corpi celesti, muovono queste cose particolari, come sono gli animali et le piante, che sono il quinto anello.

Tale scelta del Baldini venne messa in discussione dal suo amico e collega Vincenzo Borghini, il quale, in una lunga epistola datata 5 luglio 1577 (un anno prima della pubblicazione del *Discorso*), indicava tutte le discrepanze tra il testo dantesco e la linea esegetica proposta (Acciarino 2017). Stando al Borghini, la principale debolezza dell'opera risiedeva nel fatto che il passo esaminato non attestava mai la voce *fato* (Acciarino 2017, 247: "perché in vero possa parere ad alcuno che voi pigliate occasione di parlare del *Fato* da quel luogo di Dante, il qual la prima cosa non lo nomina mai"). Inoltre, il Borghini sottolineava come l'equivalenza *fato* = *natura*, alla base dell'intero ragionamento, finisse per contraddire il pensiero di Dante, il quale invece a *natura* e *fato* conferiva significati distinti (Acciarino 2017, 247: "[...] si vede manifesto quel che egli intenda per *fato et* che egli lo piglia per ogni altra cosa che per belle operationi della natura, delle quali date gli esempi nel vostro ragionamento [...]. Onde si potrà sicuramente dire ch'egli lo pigli tutto diversamente da quello ove voi, secondo l'opinione de' filosofi, formate la vostra conclusione"). In ragione di ciò, il Borghini rimarcava come il Baldini non avesse incluso nella redazione del *Discorso* sottopostagli i passi in cui effettivamente Dante menzionava il termine *fato* (Acciarino 2017, 249: "che mi sovviene hora haver lasciato i luoghi di Dante, ch'io mi havea per principali proposti, dove pare ch'egli accenni il parer suo intorno al *Fato et* sono essi questi") – ovvero *If. IX, 97* ("che giova ne le fata dar di cozzo") e *Pg. XXX, 142* ("alto *fato* di Dio sarebbe rotto").

Bisogna segnalare che l'equivalenza *fato* = *natura* era già presente in alcuni commenti danteschi rinascimentali, come quelli di Cristoforo Landino (*Pd. I, 109-111*: "Adunque Platone quando considera tale inclinatione nella mente divina la chiama providentia; ma quando la considera nella creatura la chiama *fato*") e di Bernardino Daniello (*Inf. IX, 97-99*: "Questa dispositione, ordine, et legge eletta, et instituita dalla volontà considerata nella mente divina, esser la Providenza; considerata nella mente del mondo, cioè nella Natura, che con ordine governa, si chiama *Fato*") – cosa di per sé significativa, in quanto la maggior parte dei commenti danteschi coevi si riferiva al *fato* esclusivamente come sinonimo di provvidenza (così per esempio Ludovico Castelvetro, il Gelli e Alessandro Vellutello), mostrando maggiore aderenza proprio alla lettera di questi versi.

Le note del Borghini, acutamente critiche e non indulgenti, filtrarono (ma solo in parte) nell'opera del Baldini (Acciarino 2017, 231-238), lasciando tuttavia nell'anonimato il loro promotore (Baldini 1578, 42: "Et questo basti per risposta a questi duoi dubbii che si sarebbero potuti muovere da alcuno studioso del divin poema di Dante").

In considerazione di ciò, non è possibile sostenere la pur interessante ipotesi per cui il Baldini si fosse servito dei manoscritti di commenti danteschi antichi, tra cui quello di Francesco da Buti, conservati presso la Biblioteca Laurenziana (di cui il Baldini fu prefetto dal 1571) e ai quali, dunque, poteva avere agile accesso (Marinozzi, Giuffra, Kieffer 2015, 353). Pur esistendo certune tangenze tra i testi, esse sembrano possedere esclusivamente una natura poligenetica, visto che il Baldini non citava nella redazione anteriore alle note borghiniane i versi dove tali tangenze, per esempio nelle chiose del Buti, risiedevano – appunto quei passi evocati dal Borghini e inclusi nel *Discorso* solo in una successiva fase redazionale (soprattutto la chiosa a Pg. XXX, 142-145):

L'alto fato di Dio; cioè l'ordine fatale, che dipende da la provedenzia di Dio; et è fato in molte significazioni: imperò che alcuna volta si pillia per la costellazione, alcuna per la morte, alcuna volta per lo decorso de la vita, alcuna volta per la risposta de l'iddii, alcuna volta per l'evento ordinario de le cose, secondo la providenzia d'Iddio si come dicono li versi de la Grammatica: *Constellatio, mors, Parcae, responsa deorum, Eventus rerum signatur nomine fati*; et ultimo modo si pillia qui, e però adiunge *di Dio*, e dice *l'alto*: imperò che Iddio è sopra tutte le cose create, e così la sua providenza e l'ordine fatale e però bene si può dire *alto, serebbe rotto*; la quale cosa è impossibile, cioè che 'l fato si possa rompere; et ei si romprebbe se 'l peccato si dimenticasse, senza averne avuto prima la debita contrizione.

Esistono comunque altre opere con cui il *Discorso* del Baldini interagiva, emergenti sempre dal medesimo contesto accademico. La prima è rappresentata dalle *Lezioni* di Benedetto Varchi, presentate nel 1543 e pubblicate nel 1560, *Nelle quali si tratta della Natura, della generazione del corpo humano e de' mostri*, ove si discuteva in chiave aristotelica di mostruosità e prodigi a partire dai versi sulla generazione dell'uomo di Pg. XXV (vv. 37-108). Baldini rimandava a quest'opera del Varchi (Baldini 1578,

30: “ma perché questa materia è stata altra volta trattata dal nostro dottissimo Varchi, perciò al presente me ne rimetterò a quel che egli disse”), in particolare al capitolo *Influenza del Cielo* ove si indagava il rapporto tra cielo (fato nell’accezione del Baldini) e psicologia umana, alludendo apparentemente a eventuali ascendenze del cielo sull’uomo:

Dicono gl’Astrologi, che l’influenze del Cielo, benché Arist nega tali influenze, sono cagione della generazione del maschio, e della femmina [...] e la cagione di tutte queste cose s’attribuisce da molti alle cose dette di sopra (Varchi 1560, 37-38).

Ivi, tramite il lavoro del Varchi, si tentava di smentire le credenze per cui la vita dell’uomo fosse soggetta a inspecificate e occulte manipolazioni superne, invitando a una piena analisi e comprensione dei fenomeni naturali.

La seconda è rappresentata dalle *Lezioni* di Lelio Bonsi, anch’esse pubblicate nel 1560, ma risalenti al precedente ventennio. Nella quinta lezione, tenuta nel 1551, ove si esponevano i versi sulla fortuna di *If. VII* (vv. 67-97), il Bonsi analizzava *In che sia differente la fortuna dal fato*, finendo per affermare che fato e fortuna si escludevano a vicenda, rappresentando rispettivamente necessità e casualità della contingenza (Bonsi 1560, 87b-88a):

Il fato è di due maniere, particolare, e questo non è altro, che quella costellazione sotto la quale alcuno nasce, e universale, e questo non è altro, che l’ordine immutabile delle cose, cioè il legamento delle cagioni a produrre alcuno effetto: e in somma il concorso della prima causa colla seconda, e della seconda colla terza, e così di mano in mano, tanto che si pervenga all’effetto particolare; onde chiunque pone il fato, di necessità leva la Fortuna, e però colui, che disse, *et fato fortuna minor* non favellò propriamente. Me bene dottissimamente disse quegli, che nella sua giudiziosissima impresa dice *fato prudenzia minor*. E chi crede che il Fato e la Fortuna siano una cosa medesima s’inganna di lungo: perché il Fato è ordine, o non è senza ordine; e la fortuna non ha né ordine, né regola alcuna: il Fato importa necessità, e la Fortuna è per accidente, e di rado; e in somma sono incompatibili; perché chi pone la Fortuna, leva il Fato, e così all’opposto.

In questo modo, il Bonsi sosteneva che, secondo l'opinione dei teologi, il fato non esisteva e che tutto doveva essere ricondotto alla volontà di Dio. Il Baldini non menziona mai il Bonsi, ma alcune delle posizioni enunciate nel suo trattato sembrano sviluppate in contrasto con le sue: per esempio il concetto di fortuna era definito alla stregua di un complesso di avvenimenti causati e diretti dalla provvidenza, ma di cui la mente umana non era in grado di fornire una spiegazione razionale:

Et di questi avvenimenti si dice esserne cagione la Fortuna, et questi così fatti accidenti essere casi fortuiti, dei quali noi non diremo cosa alcuna, sebbene ei son talhora dai volgari chiamati effetti fatali. [...] La Provedenza d'Iddio drizza l'opere di questi agenti naturali et fortuiti ancora al fine loro, lasciandoli pure adoperare secondo la loro propria natura, et prevedendo sì come è detto il fine al quale ei debbono pervenire senza imporgli perciò necessità alcuna di pervenirgli (Baldini 1578, 11; 34).

In ultima istanza, non si può non far menzione della traduzione latina dell'opera di Platone di Marsilio Ficino, in particolare il passo relativo alla visione di Er, tratta dal X libro della *Repubblica*, che viene citata nel *Discorso* sia in volgare che in latino (Baldini 1578, 15 e 27). Il legame tra questa e l'opera del Ficino è certificato da un errore congiuntivo, il quale però deve essere valutato nel complesso della tradizione per offrire un'idea chiara della sua natura: è trasmesso nelle parole pronunciate da una delle tre Parche, Lachesi, quando si rivolge alle anime prossime alla reincarnazione, dicendo: *O uniduanæ animæ* (Baldini 1578, 27). Il termine *uniduanæ* non dà senso, tant'è che viene emendato con *unidiurnæ* nella ristampa ottocentesca del *Discorso* (Baldini 1890, 40). Il testo greco originale legge Ψυχὰὶ ἐφήμεροι (*Resp.* X, 617d), che viene tradotto dal Ficino con *o a[n]i[m]e diurne* (Ficino 1491, 240a), dove l'uso dell'aggettivo *diurnus* è volto a recuperare il senso etimologico di ἐφήμερος, sottolineando la transitorietà della vita mortale. La lezione *O anime diurne* è attestata anche nelle successive ristampe dell'opera, una veneziana (Ficino 1517, 273b) e due parigine (Ficino 1518, 273b; Ficino 1522, 273b). È invece a partire dall'edizione curata da Simon Grynaeus pubblicata per la prima volta a Basilea per Froben che entra nella tradizione *O uniduanæ animæ* (Ficino 1532, 672) – questo medesimo testo per esempio è utilizzato anche dal prelado spagnolo Sebastian Fox Morcillo per il suo commentario alle opere di Platone (Fox Morcillo 1556, 415). Grynaeus

intendeva offrire una traduzione più precisa rispetto a quella fornita da Ficino, in ragione di un nuovo meditato confronto con il testo greco (*emendatione, et ad Graecum codicem collatione Simonis Grynaei, summa diligentia repurgata*), incrementando la sfumatura semantica della caducità di cui il termine greco ἐφήμερος era latore, là dove *diurnus* poteva risultare eccessivamente sintetico. Ciò fa pensare che il Baldini leggesse proprio da una di queste edizioni curate dal Grynaeus, magari tra quelle conservate presso la Biblioteca Laurenziana (Centi 2002, II, 445-446) – da un riscontro sui volumi, però, non sono emerse note marginali da cui provvedere elementi positivi a suffragio. In quest’ottica sembra chiaro che la lezione *unidiurnae* (Baldini 1890, 40), per quanto peggiore rispetto a *uniduanae*, sia congettura basata sulle considerazioni del Baldini medesimo, che, pur leggendo il testo erroneo, ne comprende perfettamente il senso rispetto al greco ἐφήμεροι “O anime di un giorno, cioè o anime che in questo luogo siete in un perpetuo giorno, et la vita alla quale voi andate è brevissima et quasi di un sol giorno” (Baldini 1578, 27). Ciò è ulteriormente sostenuto dalla soluzione adottata dal precedente volgarizzamento toscano di Panfilo Fiorimbene, che opta per “O anime diurne” (Fiorimbene 1554, 445), mettendo in luce il legame con la prima tradizione a stampa delle traduzioni del Ficino.

Da questa rapida ricognizione sul testo, è possibile vedere come il *Discorso* del Baldini si conformi perfettamente agli usuali schemi di interpretazione dantesca condotti all’interno dell’Accademia Fiorentina dalla metà del Cinquecento in avanti. Al netto di alcuni aspetti originali, l’esegesi del Baldini, proprio in ragione del profluvio e della difformità delle informazioni date, non ebbe fortuna – se non sparuti rimandi nell’erudizione settecentesca (Zapata de Cisneros 1757, 23; Schwindel 1738, 240) e la ristampa ottocentesca di cui detto (Baldini 1890). Si è deciso, dunque, di presentare in questa sede l’edizione del *Discorso dell’essenza del fato* al fine di restituire visibilità a un testo che offre una singolare prospettiva sulla questione del fato tanto nel Rinascimento quanto nell’ambito di una peculiare stagione dell’esegesi della *Commedia*, nella speranza di arricchire il corpus di fonti sulla materia e portare avanti un dibattito che continua a destare l’interesse della comunità scientifica.

Nota all'edizione del testo

- a. Il testo è trascritto seguendo la stampa fiorentina del 1578, pubblicata con autorizzazione dell'inquisizione fiorentina e per i tipi di Bartolomeo Sermartelli. Non si tiene in considerazione la trascrizione dell'edizione, con tiratura limitata (60 esemplari) pubblicata a Ferrara da Antonio Taddei nel 1890, che adotta, pur mantenendo un alto grado di fedeltà, criteri meno conservativi;
- b. È stata imposta una paragrafatura [1-175];
- c. Si conserva sempre la *h* etimologica (*havere, huomo, hora, herba, hoste, Plutarcho, Heraclito* etc.);
- d. La nota tironiana & è sistematicamente resa con *et*, pur sussistendo rari casi di presenza della congiunzione e - in cui si è deciso di non normalizzare per preservare l'oscillazione grafica;
- e. La *scriptio continua*, dove presente, è stata sciolta o interpretata: e.g. *disopradette* > *di sopra dette*; la forma *perche* è stata resa alternativamente con *per che* (quando introduce proposizione con funzione relativa) e con *perché* (quando introduce proposizione con funzione causale o finale);
- f. Le forme *all'ora* e *tal'ora* vengono rese con *allhora* e *talhora*; *tal volta* > *talvolta*; *per ciò* > *perciò*;
- g. Gli accenti sono stati regolarizzati secondo l'uso moderno: e.g. *verita* > *verità*, *perche* > *perché*, *pero* > *però*, *piu* > *più* etc.; nei casi in cui gli accenti sono posti in maniera non corrispondente con l'uso moderno, la grafia viene sempre normalizzata à [preposizione] > *a*; è [congiunzione] > *e*; ò [congiunzione] > *o*;
- h. In alcune forme con elisione finale è riscontrabile l'apostrofo, dopo *n-*, *r-*, che è stato sistematicamente rimosso: e.g. *dir'* > *dir*; *harebbon'* > *harebbon*;
- i. Le lettere maiuscole sono state uniformate secondo l'uso moderno. L'unica eccezione è per il termine *fato* e le voci del suo campo semantico (*fortuna, destino, etc.*), ove si serba sempre la lettera maiuscola, in accordo con la quasi totalità delle loro occorrenze testuali;

j. Le citazioni in lingua latina sono state rese con il corsivo; il discorso diretto in lingua italiana con le virgolette alte “”; le espressioni in senso lato e il significato di vocaboli espressamente dato in contesti lessicografici viene reso con due apici “ ” secondo l’uso dei linguisti;

k. La punteggiatura è stata rivista in modo sostanziale. I periodi, spesso di intere pagine senza punti, sono stati ridotti in unità coerenti di senso. È stato un intervento necessario per favorire, auspicabilmente, la leggibilità del testo. I segni interpuntivi corrispondono all’uso moderno. Talvolta, la punteggiatura segue quella data nell’edizione Taddei del 1890;

l. Interventi sul testo:

[103]: Si lascia a testo la lezione erronea *uniduanae* pro *unidiurnae*, lezione corretta, che invece viene accolta nella ristampa ferrarese del XIX secolo (Baldini 1890, 40), in quanto non errore del Baldini, ma diretta derivazione della fonte da cui citava;

[115]: “Et dirò insieme con il nostro poeta che, essendo la volontà dell’uomo libera et non potendo essere sforzata da cosa alcuna, >che< in noi è la cagione [...]”.

Testo

Baccio Baldini

DISCORSO DELL’ESSENZA DEL FATO
E DELLE FORZE SUE SOPRA LE COSE DEL MONDO
E PARTICOLARMENTE SOPRA L’OPERAZIONI DEGL’HUOMINI

Stamperia di Bartolomeo Sermartelli

IN FIORENZA
M D L X X V I I I

[//0]

AL MOLTO MAGNIFICO BARTOLOMEO PANCIATICHÌ PATRIZIO FIORENTINO,
COMPARE E SIGNOR MIO OSSERVANDISSIMO

[1] Il ragionamento che io hebbi con la Signoria vostra pochi giorni sono delle forze che ha il Fato sopra le cose dell’universo, mi fece ricordare di

un ragionamento che io hebbi già nell'Accademia di questa materia, nel quale io, cercando di sporre il meglio che io seppi certi terzetti del nostro divino poeta Dante, che sono nel *Purgatorio* nel capitolo dell'ira, ragionai non solamente delle forze di esso Fato, ma dell'essenza e della natura sua: et havendolo ritrovato, diliberai di mandarglielo, percioché, qualunque egli si sia, credo potrà sciorre assai bene quei dubbij che ella haveva circa di quello, onde io la prego che si contenti d'accettarlo, e talvolta per suo diporto leggerlo, e ricordarsi che io son sempre ai piaceri suoi e che io gli desidero ogni bene e ogni felicità.

Di Fiorenza alli 22 di maggio 1574.

Di V.S.M.

Il compare

Baccio Baldini [//3]

DISCORSO DELLA ESSENZA DEL FATO

E DELLE FORZE SUE SOPRA LE COSE DEL MONDO

E PARTICOLARMENTE SOPRA L'OPERAZIONI DEGL'HUOMINI

DI M. BACCIO BALDINI

[2] Sogliono gli huomini il più delle volte per fuggire quei carichi et biasimi, i quali per gli errori che essi fanno, son dati loro, quando non se ne possono altrimenti scusare, dolersi del Fato o della Fortuna sì come di cagioni che gli habbino sforzati a fare quel che eglino per loro stessi non harebbon fatto già mai; la qual cosa, quando non facesse altro cattivo effetto che ricoprire alquanto le colpe di quegli che errano et consolare un poco gli animi loro afflitti più per i danni che essi ricevono per gli errori commessi da loro che per gli stessi errori, poco importerebbe; [3] ma perché questa malvagia et empia oppenione che il Fato et la Fortuna habbino podestà sopra le operazioni degli huomini et sforzino il libero voler loro a fare che sia, è spesse fiate cagione che eglino sien manco prudenti in quel che essi debbon fare, et usino men diligenza che non bisognerebbe loro nel guardarsi dal male adoperare, il che io non credo che possa essere senza lor grave danno. [4] Per ciò io ho diliberato meco medesimo di discorrere del Fato [//4] in questo presente ragionamento,

qualunque egli si sia per essere, et per poter ciò più comodamente fare, mi son disposto di dichiarare alcuni terzetti del nostro dottissimo poeta Dante, dove egli, in persona di M. Marco gentilhuomo viniziano, ragiona, et non molto chiaramente secondo il parer mio, delle forze del Fato, senza dir cosa alcuna della natura et dell'esser suo: [5] per che io per essere più facile, più ordinato et più chiaro che io potrò, primieramente dubiterò se il Fato è una finzione degl'huomini et un nome vano come la chimera o altro simigliante a questo, il che qualcuno ha creduto, ovvero se egli è qualcosa in fatto, et essendo veramente, dirò quel che egli è et la natura sua; et finalmente parlerò delle sue forze, et in questa ultima parte esporrò quei terzetti di Dante che io ho promesso poco di sopra di dichiarare, [6] i quali son questi:

Lo mondo è ben così tutto deserto
d'ogni virtute, come tu mi sone
et di malizia gravido et coverto.
Ma prego che m'additi la cagione
sì ch'io la veggia, et ch'io la mostri altrui
che nel Ciel uno, et un qua giù la pone.
Alto sospir che 'l duolo strinse in hui
mise fuor prima, et poi cominciò frate
lo mondo è cieco, et tu vien ben da lui.
Voi che vivete ogni cagion recate
suso nel Cielo, sì come se tutto
seco movesse di necessitate.
Se così fusse, in voi fora distrutto
libero arbitrio, et non fora giustizia
per ben letizia et per male haver lutto.
Il Cielo i vostri movimenti inizia,
non dico tutti, ma post ch' il dica,
lume v'è dato a bene et a malizia.
Et libero voler che se fatica
nelle prime battaglie del Ciel dura
vince poi tutto, se ben si nutrica.
A maggior forza et a miglior natura [//5]
liberi soggiacete, et quella cria
la mente in voi, che l' Ciel non n'ha 'n sua cura.
Però se 'l mondo presente vi svia

in voi è la cagione, in voi si chieggia
et io te ne farò or vera spia.

[7] Venendo adunque alla prima parte, dico che Anaxagora Clazomenio filosofo, in vero dottissimo, diceva che il Fato è niente et è una finzione degli huomini et un nome vano che non haveva significazione alcuna, si come noi diremo in lingua nostra l'orco o la befana o altro simigliante a questi; [8] et era sforzato a dir così per non contradire a quel che egli haveva detto dei principi delle cose naturali, perciocché credette questo filosofo che tutte le cose naturali fussero in fatto insieme ma divise in piccolissime parti le quali egli chiamò similari, o vogliamo dire d'una ragione, in una grande massa che egli appellò *panspermia et omiomeria*, et dallo intelletto divino fussero continuamente separate l'una dall'altra et cavate l'una dall'altra le parti similari di sopra dette, et così fusse ridotto da lui l'universo et mantenuto in quella guisa che egli è al presente. [9] Ma è da avvertire che, se bene lo intelletto divino, il quale egli chiamò Mente, per questa così fatta separazione delle parti similari l'una dall'altra, faceva tutte le cose di questo universo, non perciò separava già mai le parti di sopra dette, in guisa che in ciascheduna cosa naturale non fussero le parti similari di tutte l'altre cose naturali, ma di qual più et di qual meno, et da quelle parti similari che una cosa naturale haveva più et perciò apparivono più al senso, quella era nominata pianta et quell'altra animale; onde per esempio in una mano, secondo lui, è acqua, aria, terra, fuoco, pietre, metalli, ma di ciascheduna di queste cose poche et piccolissime parti, ma di carne, ossa, nervi et pelle assai più parti che di quell'altre, et perciò ella è nominata mano; [10] et se bene le parti similari di quelle cose dette di sopra per il loro poco numero non appariscono al senso, la ragione, che secondo lui è più certa et più vera che 'l senso, mostra che le vi sono, perché egli usava di dire quello famoso detto "ciascheduna cosa è in ciascheduna cosa"; et quel che io ho detto della mano si debbe intendere ancora di tutte l'altre cose naturali, le quali essendo formate dallo intelletto divino, per questa così fatta separazione delle parti similari, et havendo ciascheduna delle cose naturali le sue proprie operazioni, restava il Fato una cosa oziosa e senza operazione alcuna, il che gli parve inconveniente sì come veramente egli è; [11] perciocché fu comune sentenza di tutti quanti i filosofanti, et vera et accettata ancora dalla pietà cristiana, che Iddio et la natura non fanno già mai cosa alcuna indarno, per

che egli, per fuggire questo inconveniente, disse come io ho detto sopra, che il Fato è niente.

[12] Questa oppenione, se bene ella è di nobilissimo filosofo, si dimostra che ella è falsa per quel medesimo fondamento che egli la volle provare, percioché se Iddio et la natura non fanno già mai cosa alcuna invano, adunque non hanno messo invano in tutti gli huomini che non si lasciano corrompere da qualche loro strana fantasia questo comune sentimento che il Fato sia qualcosa in fatto, et massimamente che noi veggiamo questi concordi consentimenti degli huomini in tutte l'altre cose esser verissimi, sì come è che il tutto è maggiore della parte et che due et due fan quattro et in altre assai: et questo percioché la natura in tutte le sue operazioni non ha del vano, ma del fermo et del sodo; [13] et perciò lasciando stare da l'un dei lati l'oppenione di Anaxagora sì come contraria alla comune sentenza di tutti gli huomini, diciamo che il Fato non è un nome vano, ma qualcosa veramente, et perciò innanzi che io dica che cosa egli è, è da vedere se questa voce Fato ha un significato o più, per sapere se io debbo ragionare di una, di più, o di tutte le sue significazioni.

[14] Et perciò dico che questo nome Fato ha molte et diverse significazioni, sì appresso i Greci, sì appresso i Latini, sì ancora appresso i Toscani. I Greci adunque hanno tre voci, una delle quali è εἰμαρμένη, che significa Fato, et è un nome il quale è formato da questo verbo greco εἶρω, che vuol dire in quella lingua 'lego' ovvero 'congiungo'; onde questa parola εἰμαρμένη, nel nostro volgare significherebbe 'legame' ovvero 'congiungimento'; et quegli che pose questo nome al Fato forse il fece percioché egli portò oppenione che il Fato non fusse altro che un ordine di cagioni delle quali alcune ne fussero prima et l'altre dipoi, et concorressero ordinate in questa guisa a produrre alcuno effetto qualunque egli si fusse. [15] Hanno dipoi i Greci questa altra voce πεπρωμένον, la quale significa propriamente quello che noi diciamo 'fatale', ma si piglia ancora per lo stesso Fato, et è formato questo nome da duoi verbi greci cioè περᾶτόω, che vuol dire in quella lingua tanto quanto nella nostra 'finisco' e 'termino', et da ἐρῶω, che vuol dire appresso di loro quello che noi diciamo 'trarre', quasi che questo nome, composto di questi duoi verbi di sopra detti, voglia inferire che quello che è fatale o fatato è terminato et fermo et dalla forza del Fato tratto necessariamente al suo fine, là onde per questa medesima cagione ei

chiamano il Fato πεπρωμένη, quasi che egli sia una possanza et una cagione la quale conduca necessariamente tutte le cose al fine loro.

[16] I Latini hanno questa voce *Fatum*, la quale significa in quella lingua molte cose: primieramente ella vuol dire un perpetuo ordine di cagioni il quale necessariamente produce gli effetti suoi, perché Marco Tullio nel primo di quei libri che egli compose *Della indovinazione* disse:

Fatum id appello quod Graeci εἰμωμένην idest ordinem seriemque causarum, quum causae causa nexae rem ex se gignat, et est ex omni aeternitate causa fluens, veritas sempiterna, quod quum ita sit nihil est factum quod non futurum fuerit, eodemque modo nihil est futurum cuius non causas id ipsum efficientes natura contineat, ex quo intelligitur ut Fatum sit non id quod superstitiose sed id quod physice dicitur causa aeterna rerum cur et ea quae praeterierunt facta sint et quae instant fiant et quae sequuntur futura sint.

[17] Oltre a di questo significa appresso di loro questo nome *Fatum* la 'morte', perciòché niente è più certo né più necessario non solamente all'huomo, ma a tutti gli animali ancora, che la morte, onde i Latini dicono al morire *Fato concede et Fato fungi*. [18] Vuol dire ancora *Fatum* il 'caso', onde Nevio, antico poeta latino, volendo dimostrare che i Metelli eran fatti in Roma consoli "a caso" e non per alcuna lor virtù o alcun valore disse *Fato Metelli Romae fiunt Consules*, et che questo poeta usasse allhora questa voce Fato per il caso et per biasimare et schernire i Metelli, lo dimostra manifestamente l'altiera risposta che gli fecero i Metelli, sì come quegli, che si tennero per le parole di sopra dette scherniti et offesi da lui, onde dissero: *Dabunt Metelli malum Naevio poetae*. [19] Ultimamente significa appresso i [//8] Romani quella parola *Fatum* le risposte degli oracoli et gli oracoli stessi ancora, sì come si cognosce chiaramente per questo verso di Vergilio che è nel quinto libro della sua *Eneide*, quando ei dice:

Oblitus fatorum Italas ne capesseret oras.

[20] Ma i nostri Toscani hanno tre voci, Fata, Destino e Fato. Et per questa parola Fata significano 'ninfa' et 'caso', sì come dimostra apertamente quello che noi diciamo giornalmente "la buca delle Fate" et uno "esser

fatato”, cioè che egli ha in sé alcuna virtù datagli dalle Fate di poter fare alcuna cosa maggiore di quelle che ordinariamente fanno gli altri huomini, o di non poter patire alcuna cosa di quelle le quali gli altri huomini naturalmente patiscono, sì come favoleggiarono gli antichi poeti di Achille che egli era fatato di non poter esser fedito se non nelle piante dei piedi, et i moderni poeti dissero che Orlando non poteva in guisa alcuna esser fedito, et così quando noi vogliamo dire che una cosa sia fatta a caso et senza considerazione noi diciamo che ella è “fatta a Fata”. [21] Ma per Destino et Fato i Toscani intendono una cosa medesima, cioè una nascosta virtù qualunque ella sia, la quale ha gran forza sopra l’operazioni degli huomini et sopra gli accidenti che avvengon loro, buoni o rei che eglino si siano, quasi che per queste due voci ei significhino talhora anche la Fortuna o la ventura che noi vogliamo dire. [22] Significano ultimamente i Toscani per questa parola Fato l’assoluta e libera volontà di Dio ottimo e grandissimo e la Providenza che egli ha di tutto questo universo, per che Dante dice:

L’alto fato di Dio sarebbe rotto,

et quel che segue; et in queste significazioni pigliano il Fato non solamente i Toscani, ma i Greci et i Latini ancora. [23] Plutarcho, quel gran filosofo maestro di Traiano imperadore, in quel suo dottissimo libretto che egli compose *Del fato* dice che questo nome significa due cose, perciocché egli significa primieramente una sostanza, come è un animale o una pianta, et significa ancora l’operazioni di questa tal sostanza; et di tutte et due queste significazioni ci conviene ragionare, perciocché parlando di queste due diremo ancora quanto sarà di bisogno di tutte l’altre che noi habbiamo poco di sopra raccontate; [24] ma prima ragione[//9]remo del Fato in quanto egli è una sostanza, et dipoi parleremo di esso in quanto egli è una operazione della sostanza di sopra detta, perciocché circa a questa seconda significazione del Fato son molti dubbi, sì naturali et sì morali et molto malagevoli a sciorgli.

[25] Dico adunque che il Fato nella sua prima significazione non è altro che una cagione, il che si vede per quel che noi diciamo di lui tutto il giorno, cioè il Fato è stato cagione della tale et della tal cosa, et i tali effetti sono stati fatali. Ma perché le maniere delle cagioni, come prova Aristotile nel secondo libro della *Filosofia naturale*, son quattro, perciò è

da vedere sotto qual maniera delle cagioni noi riduciamo il Fato. [26] Per maggior et migliore intelligenza adunque diciamo che di una figura, qualunque ella si sia, sono quattro cagioni: perciocché egli è primieramente la materia di che ella è fatta, sì come è il bronzo o il marmo o altra; è la forma sua, come per esempio la figura di Giove o di Minerva; è lo scultore che scolpisce quella figura nella materia di sopra detta, la qual cagione noi chiameremo, insieme con gli antichi, efficiente; è il fine o causa finale, che noi vogliamo dire per che ella è fatta, sì come è l'ornamento di qualche luogo pubblico o privato, o la memoria di colui che l'ha fatta fare, o l'utile che lo artefice ne ha sperato facendola, o altra simigliante a questa.

[27] Il Fato adunque si riduce a quella maniera di cagione che noi chiamiamo efficiente et ha quella medesima proporzione alle cose fatali che ha lo scultore alla statua, sì come manifestamente apparisce per quel che noi diciamo giornalmente di quello, cioè il Fato è stato cagione d'una cosa o d'altra, ma non diciamo già mai la tal cosa è fatta del Fato, perciocché egli non è materia di cosa alcuna, sì come il bronzo o il marmo è materia della figura. [28] Non è fine di cosa alcuna, perciocché non è huomo alcuno che ordini o indirizzi l'operazioni sue al Fato, perciocché chi è quello che dica io fo tal cosa per amor del Fato? [29] Non è forma di cosa alcuna, perciocché noi non possiamo dire quello è fuoco perciocché egli ha per forma il Fato, come noi diciamo egli è fuoco perciocché egli è caldo et secco, et questa è la sua forma.

[30] Essendo adunque il Fato cagione efficiente delle cose fatali, et essendo le cagioni efficienti di più maniere, è da vedere sotto qual maniera di cagioni efficienti [//10] noi riponghiamo il Fato. [31] Dico adunque che tutte le cagioni efficienti adoperano o senza fine alcuno o a qualche fine. Senza fine alcuno adoperan coloro i quali come per esempio si lisciano la barba o si mordono l'unghie senza proposito alcuno: et questi tali che così adoperano non meritano quasi nome di cagioni efficienti, et non si dividono in maniera alcuna. [32] Ma quelle cagioni efficienti che adoperano a qualche fine o le conseguitano il fine inteso da loro se le non sono impedito, come et quando un capitano d'un esercito conduce l'hoste sua sopra una città per pigliarla e la piglia; o veramente le conseguitano un fine non inteso da loro, sì come quando uno fa diverre il terreno per porre una vigna et facendo zappare trova un tesoro del quale egli non cercava. [33] Et di questi avvenimenti si dice esserne cagione la Fortuna, et questi

così fatti accidenti essere casi fortuiti, dei quali noi non diremo cosa alcuna, se bene ei son talhora dai volgari chiamati effetti fatali, onde ei dicono che di quegli ne è stato cagione il Fato, perciocché ei confondono spesse fiato insieme queste due cose, cioè il Fato et la Fortuna, et non distinguono l'una dall'altra.

[34] Ma quelle cagioni che conseguono lo intendimento loro, se le non sono impedito, sono o la natura o la ragione, perciocché queste due cagioni adoperano sempre a qualche fine et a qualche proposito; sotto la ragione, la quale altro non è che un movimento come appetito a quella cosa che è stata prima giudicata buona dalla ragione et dal consiglio, si contiene l'arte et la elezione; [35] et convengono queste due cagioni in questo, che tutte et due sono in nostra podestà, perciocché in poter nostro è il fare una statua o un letto o altro, et così lo non fare, et eleggere questa cosa o quell'altra secondo che più ne piace, sì come noi vedremo di sotto. [36] Ma sono poi differenti in questo, perciocché quelle cose che son fatte dall'arte hanno il principio della loro generazione fuora di loro, perciocché lo artefice non è mai dentro a quella opera che egli fa, là dove quelle che son fatte dalla elezione, come sono le operazioni virtuose et viziose, hanno il principio della loro generazione dentro a loro stesse, sì come hanno ancora quelle cose che son fatte dalla natura, sì come noi veggiamo essere l'operazioni degli animali et delle piante che sentono, si muovono, si [//11] nutriscono et generano ciascheduno di essi una cosa simigliante a loro per quelle potenze che esse hanno dentro a loro stesse.

[37] Niuno adunque dirà già mai che il Fato sia una di quelle cagioni efficienti che adoperano senza fine, perciocché noi tutti chiamiamo cose fatali quelle che son fatte a qualche fine, et Fato diciamo a uno agente il quale adoperi a qualche proposito. Neanche lo possiamo porre sotto la ragione, perciocché quelle cose che son fatte dalla ragione sono in poter nostro et le cose fatali no; et poi chi sarebbe quello che dicesse già mai che il Fato ha fatto un letto o una statua? [38] Resta adunque che il Fato et la natura sieno una medesima cosa, et differenti solamente in questo, che la natura si può considerare in duoi modi, cioè come forma che dia l'essere alle cose naturali, come son gli animali et le piante, et puossi considerare come delle loro operazioni. Et considerando la natura in questa guisa dico che ella è la medesima cosa che il Fato et differente da lui solamente nel nome, et che quello sia fatale a ciascheduno che gli è

naturale, et che gli effetti naturali siano i medesimi che i fatali differenti solamente nel nome. [39] Et siccome la natura è di due maniere, universale et particolare, così il Fato è ancora egli di due sorti, universale et particolare: il Fato universale fa gli effetti universali, sì come sono le conversioni dei tempi, il fiorir le piante, il maturare i frutti, il generare gl'animali et molti altri simiglianti a questi; il particolare fa gli effetti particolari, sì come sono il fiorire et il produrre i frutti una particular pianta et le proprie operazioni che ciaschedun huomo fa, là onde Eraclito diceva che il costume, cioè la natura era il demone di ciascheduno huomo, perciocché ella è la cagione delle opere sue.

[40] Ma potrebbe dimandare qualcuno, sia che il Fato et la natura siano una medesima cosa del modo dette, che cosa è natura? A questi si può rispondere secondo Aristotile nel secondo libro della *Filosofia naturale*, che la natura non è altro che un proprio principio di movimento et di riposo di quella cosa in che ella è, sì come noi veggiamo quel principio et quella forza per la quale la terra va allo in giù et si riposa quando ella è nel centro, et il fuoco va allo in su, et si riposa quando egli è nella concavità della sfera della Luna. [41] È [//12] adunque il Fato, sì come la natura, un proprio principio di moto et di quiete et dell'operazioni di quella cosa in che egli è; et questa oppenione che il Fato et la natura, considerata nel modo detto, sieno una medesima cosa parve che portassero Heraclito e Chrisippo, dei quali l'uno disse che il Fato è una ragione che penetra per la sostanza dell'universo, la quale non è altro che il corpo celeste seme della generazione del tutto, et l'altro disse che il Fato è una ragione per la quale tutte le cose dell'universo che erano state fatte eran sute fatte, et quelle che continuamente si fanno son fatte da lei, et quelle che saranno saran medesimamente prodotte da quella; [42] per le quali parole si vede che cischedun di loro volle significare la natura, perciocché ell'è quella che ha fatto, fa et farà sempremai le cose dell'universo con ordine meraviglioso; et la natura ancora è quella che penetra per la sostanza dei corpi celesti et per lei i cieli son seme et origine di tutte le cose del mondo. Et questo quanto alla prima significazione del Fato.

[43] Quanto alla seconda, dico che il Fato non significa altro che un ordine di queste due nature universale et particolare dette di sopra, quando convengono insieme et si uniscono a produrre qualche effetto, perciocché allhora si producono gli effetti naturali che sono i medesimi che i fatali,

quando queste due cagioni si uniscono insieme; [44] onde noi veggiamo la primavera mutarsi la stagione del tempo da quel che ell'era prima, generare gli animali, fiorire gli alberi et l'herbe, la state o l'autunno farsi medesimamente altra stagione di tempi che non era prima, mutarsi le biade et i frutti, il verno per il contrario cader le foglie degli alberi, seccarsi la maggior parte delle herbe et molte maniere di animali nascondersi per le caverne della terra, il che non nasce da altro che da i diversi aspetti che hanno i corpi celesti, che sono il Fato universale a queste cose particolari che son sotto la Luna, le quali sono i Fati particolari.

[45] Ma perché la cosa è alquanto oscura, io m'ingegnerò con duoi esempi di facilitarla. Immaginemoci adunque una catena, il primo anello della quale sia Iddio ottimo et grandissimo dal quale dipende il cielo et la natura; il secondo è l'intelligenze, le quali, havendo preso presa la virtù da Dio, muovono i corpi celesti; il terzo anello sia il Cielo che, presa la forza [//13] dalle intelligenze, muove gli elementi, che sono il quarto anello, il quale, pigliando la virtù dai corpi celesti, muovono queste cose particolari, come sono gli animali et le piante, che sono il quinto anello. [46] Questo ordine adunque di cagioni efficienti, delle quali ciascheduna piglia la forza da quel di sopra et adopera in quel di sotto, è il Fato in atto, et in quanto egli significa le operazioni delle sostanze di sopra dette, onde ben diceva Dante nel secondo capitolo del *Paradiso*:

Questi organi del mondo così vanno
come tu vedi, homai di grado in grado
che di su prendono et di sotto fanno.

[47] Ma diamo un esempio di questa medesima significazione del Fato un poco più particolare. Iddio ottimo et grandissimo muove le intelligenze, le quali, essendo mosse da lui, muovono i corpi celesti di maniera che quegli, sendo mossi da loro muovono l'aria, la quale alterata muove i venti; questi muovono il mare et fanno una tempesta; [48] ritrovansi allhora in mare due navi, una delle quali è governata da un pratico et prudente nocchiere, l'altra da un poco perito; ciascheduno di loro travaglia per la forza del mare, ma il prudente cessa molti pericoli che il mare gli apporta et lo ignorante v'incorre dentro; et in questo travaglio si veggiono molti strani avvenimenti et massimamente in quella nave che è governata dal nocchiere poco perito, perciocché dei casi fortuiti ne è madre il più delle

volte la ignoranza; et dura tanto questo travaglio che o la tempesta vince la prudenza del nocchiere perito et affondasi la nave, o che la prudenza del perito nocchiere vince la forza del mare et salvasi, là dove il più delle volte il poco perito si perde, havendo aiutato con la ignoranza sua la forza della tempesta et del mare.

[49] Ma è da avvertire che il comune uso del parlare, sì appresso ai Greci sì appresso ai Latini et sì ancora appresso ai Toscani, chiama la conversion dei tempi, il fiorire delle piante et il fare i lor frutti, et il generare degli animali effetti naturali et non effetti fatali; et dice più presto effetti fatali a quegli ai quali concorrono le volontarie operazioni degli huomini in alcuna guisa. Onde si dice comunemente che il Fato di Troia fu che ella fusse presa et disfatta dai Greci, [//14] Veio dai Romani et Fiesole dai Fiorentini, in un tal tempo, per i tali mezzi et con i tali segni delle rovine loro. [50] Et dicono ancora che egli è cosa naturale a uno morire, ma il morire di ferro o d'alcuna malattia dicono che è cosa fatale a quegli che muore, et che di questo effetto ne è cagione il Fato et il Destino et di quello la natura, onde ei pare che il Fato et la natura siano due diverse cose, per che Marco Tullio nella prima *Filippica* dice: *Sed ut si quid mihi humanitus accidisset (multa autem impendere videbantur praeter naturam etiam praeterque Fatum)*. Ma di questo ne ragioneremo poco di sotto et mostrerremo apertamente come questi effetti sono anch'eglino naturali.

[51] Questa oppenione, che il Fato in quanto egli significa l'operazione delle sostanze di sopra dette fusse un ordine di cause come noi habbiamo detto, fu portata da Platone Atheniese, filosofo di tanta riverenza appresso agli antichi che egli fu da loro et meritatamente nominato divino, quando nel decimo libro della sua *Republica* egli dice che l'anime degli huomini, le quali doppo mille anni che si sono partite dal corpo debbono di nuovo ritornagli, arrivano primieramente nella regione dell'aria et quivi veggiono un lume grandissimo in forma di colonna di vari colori come la Iride, che penetra per tutta la profondità dell'universo et poi si allarga per tutto et da lei pendono i legamenti dei corpi celesti. [52] Et in questa colonna veggion l'anime essere il fuso fatale di diamante che pende dalle ginocchia della dea Necessità, la quale siede in cima delle colonna di sopra detta, et ha il fuso et il suo fusaiuolo distinto in otto cerchi pure di diamante et d'altre pietre preziose, il quale è volto dalle tre parche Clotho, Atropos et Lachesis figliuole della Necessità, le quali, essendo vestite di bianco et

coronate, seggono con la madre nella medesima sedia; delle quali Clotho con la man destra volge il maggior cerchio del fusaiuolo, che è quel di fuori, Atropos con la man manca volge el minor cerchio, che è quel di dentro, Lachesis hor con una mano et hor con l'altra volge quando il cerchio di fuori et quando quel di dentro. [53] Ha ciascheduno cerchio del fusaiuolo una sirena che canta dolcissimamente et con esse si accordano le tre Parche, delle quali Lachesis canta le cose passate, Clotho le presenti, Atropos quelle che debbono avveni[//15]re.

[54] Per questa finzione adunque volle Platone significare teologicamente per la colonna la natura che è isparta per tutto l'universo et penetra per tutta la materia di quello et lega et unisce insieme tutto l'universo, et la chiama lume percioché ella dà vita a tutte le cose corporali; significò per la varietà dei colori i varii semi con i quali la natura produce tante et sì diverse cose; per il fuso fatale di diamante mostrò la natura in quanto ella reca in atto gli effetti naturali, et è di diamante percioché l'ordine della natura è stabile et fermo et dura sempremai in un medesimo modo; il fusaiuolo distinto in otto cerchi è l'ottava sfera et le sette sfere dei pianeti; la diversità delle pietre preziose di che son fatti i cerchi del fusaiuolo significa la diversa natura et i diversi movimenti dei corpi celesti; le Sirene significano l'armonia che con i diversi movimenti loro secondo Platone fanno i corpi celesti; la dea Necessità dalle cui ginocchia pende il fuso fatale è l'anima del mondo, perché è da sapere che Platone volse che tutto l'universo avesse un'anima, la quale stesse nel centro di quello per distribuire le forze sue ugualmente per tutto il mondo, come dal centro d'un cerchio si distribuiscono le linee alla circonferenza di quello et multiplicasi la detta anima prima per i corpi celesti, et da quelli poi per questi corpi mortali. [55] Et di questa anima parlò dottamente Vergilio nel sesto libro della sua *Eneide*, quando ei disse:

*Principio caelum ac terras camposque liquentis
lucentemque globum Lunae titaniaque astra
spiritus intus alit totamque infusa per artus
mens agit molem et magno se corpore miscet.*

[56] Ma qui è posta a sedere in cima della colonna, percioché, secondo questo filosofo, la natura è una forza che l'anima dà alla materia et uno strumento mosso da lei; et chiama Platone questa universale anima del

mondo Necessità, et la fa sedere in sur una sedia non perché ella faccia violenza alcuna al mondo, ma perché ella mantiene fermo e stabile l'ordine dell'universo instituito da Dio; [57] le tre Parche vestite di bianco sono i primi gradi nei quali è distinta l'anima del mondo, cioè quella ottava sfera, quella dei sette pianeti et quella di questi animali che sono sotto [//16] la Luna; son coronate per la podestà che elle hanno sopra le cose dell'universo; son vestite di bianco perciocché le sono inviolabili et innocenti, conciosia cosa che niuna cosa, la quale senza mezzo alcuno viene da Dio, può nuocere in modo niuno all'universo; [58] pende il fuso fatale che elle volgono dalle ginocchia della dea Necessità perciocché l'anima del mondo con la sua potenza men nobile risguarda queste cose inferiori, onde ella non tratta le sorti delle cose del mondo con le mani, ma le lascia trattare alle tre Parche sue figliuole; et con la sua più nobile parte risguarda Iddio, onde Plotino, quel gran platonico, disse che l'anima non si parte già mai da Dio come le saette dall'arco, ma come i raggi dal corpo del sole che sempre stanno uniti seco; [59] cantono le tre Parche con le Sirene perciocché si manifestano le operazioni loro con i movimenti dei corpi celesti; cantano dico le tre parti del tempo, cioè il passato, il presente et quello che debbe venire, perciocché elle recano in atto separatamente et con tempo quello che tutto insieme è innanzi alla eternità et prudenza di Dio; [60] perciò Lachesis canta il passato mostrando la brevità del tempo che durano queste cose che sono sotto la Luna, le quali presto debbono passare; Clotho et Atropos cantano quel che è et quel che debbe avvenire, sì come prime cagioni di tutte le cose che sono et che continuamente si generano in questo universo; [61] volge Lachesis il fuso fatale con tutte et due le mani perciocché nel principio della vita et d'ogni cosa si contiene il tutto; Clotho con la man destra volge il maggior cerchio del fuso che è di fuori mostrando che il principio della vita di queste cose viene di fuori, cioè dalla grandezza di Dio et dei corpi celesti; Atropos con la sinistra volge il cerchio minore che è di dentro, mostrando che queste cose mortali finiscono quasi in niente, et che il principio della corruzione di quelle è dentro a loro et adopera nascostamente a poco a poco. [62] Et questo quanto alla seconda significazione del Fato in quanto egli significa la natura che attualmente adopera in queste cose del mondo.

[63] Se adunque il Fato et la natura sono una medesima cosa, che forza et che podestà hanno eglino sopra le cose dell'universo et massimamente

sopra l'operazioni degli huomini, le quali noi poco di sotto proverremo che son libere et in lor podestà? [64] Dico che questa è [//17] quella domanda che fa il nostro poeta Dante a M. Marco gentil huomo viniziano nel primo di quei terzetti che io raccontai poco di sopra, perciòché, essendo arrivato il nostro poeta in quel cerchio del *Purgatorio* dove si punisce il peccato dell'ira, et havendolo domandato chi egli era, egli rispondendo gli dice:

Lombardo fui et fui chiamato Marco
del mondo seppi et quel valore amai
al quale ha hoggi ogni huom disteso l'arco.

[65] Et Dante doppo pochi terzetti soggiugne:

Lo mondo è ben così tutto deserto.

et quel che segue, cioè il mondo è privo d'ogni virtù et pieno d'ogni vizio, sì come tu mi favelli, ma prego che mi dimostri la cagione di questo chiaramente, sì come noi mostriamo per più certezza una cosa a dito, il che noi diciamo additare, et me la mostri in guisa che io la possi mostrare ad altri, perciòché è gran segno che uno conosca una cosa et bene quando egli la può mostrare a un altro.

[66] Alto sospir che 'l duolo strinse in hui
mise fuor prima, et poi cominciò frate
lo mondo è cieco, et tu vien ben da lui.

Induce il nostro poeta M. Marco che si rattristi della cieca domanda la quale gli fa Dante, il che ei gli fa dimostrare con un gran sospiro il quale finì in questa voce 'hui', con la quale noi significiamo dolore et tristizia, ma è da avvertire il bel modo di parlare di questo poeta:

Alto sospir che 'l duolo strinse in hui.

[67] Per che è da sapere che, come ben prova quel dottissimo filosofo et peritissimo medico Galeno nel secondo libro *Delle cagioni dei symptomi*, il dolore è una passione dell'animo che ritira il sangue et gli spiriti al cuore et lo preme, aggrava et stringe et così stringendolo ne fa mandar fuori i pianti, le lagrime et i sospiri et l'altre voci con le quali noi dimostriamo il dolore, non altrimenti che premendo una spugna piena d'acqua noi

facciamo schizzar fuori quell'acqua che gli è dentro. Il che sapendo benissimo il nostro poeta, sì come gran filosofo che egli era, disse: [//18]

Alto sospir che 'l duolo strinse in hui

et quel che segue.

[68] Voi che vivete ogni cagion recate
suso nel Cielo, sì come se tutto
seco movesse di necessitate.

Voi che vivete la vita caduca et mortale, dice M. Marco, recate la cagione di tutti gli effetti che voi vedete in questo universo nel Fato, il quale Dante chiama cielo, come se il Fato movesse seco di necessità ogni cosa et facesse necessariamente tutti gli effetti del mondo. [69] Per che è da sapere che Zenone Cittieo, prencipe di quella setta di filosofi i quali furono chiamati Stoici, et Eraclito Efesio, quel gran filosofo che continuamente piangeva le miserie degli huomini, dissero che tutti gli effetti che si veggiono in questo universo dipendono dal Fato et son fatti tutti da lui necessariamente, et che innanzi che eglino fussero fatti dovevano di necessità essere fatti, et che ogni cosa, se bene ei pareva a noi che ella avvenisse a caso, avveniva nondimeno necessariamente.

[70] Et questa loro oppenione provavano con tre ragioni, delle quali la prima era questa. Il mondo è uno et contiene in sé ogni cosa et è governato da Dio con ordine grandissimo in guisa che, posta la prima cagione di necessità, dipende da lei la seconda come suo effetto, et così dalla seconda la terza, et procede questo ordine et rivolgesi in infinito, di maniera che gli effetti necessariamente son legati alle lor cagioni. [71] Et non è cosa alcuna in questo mondo che non dipenda necessariamente dalla sua causa perciocché, se ei fusse effetto alcuno che non dipendesse necessariamente dalla sua cagione, sarebbe rotto quest'ordine meraviglioso di cause con le quali Iddio governa questo universo, et il mondo non sarebbe uno, la cui unità noi veggiamo esser tanto amata dalla natura che, per mantenerla intera, impedisce il natural moto degli elementi, sì come noi veggiamo avvenire nella clepsydra con la quale si inaffiano gli orti, che quando egli è riturato quel buco che ella ha nella sua più alta parte onde ella s'empie, l'acqua, la quale gli è dentro, non

esce per quei buchi che ella ha nel suo fondo, perciocché non gli potendo entrare dentro aria da lato niuno, quel vaso rimarrebbe voto, il che la natura abborisce in guisa che ella vuol più tosto [//19] fermare senza impedimento alcuno il natural movimento dell'acqua, che permettere che questo vaso rimanga voto. [72] Sono adunque tutti gli effetti di questo mondo sottoposti al Fato et ogni cosa avviene necessariamente.

[73] La seconda ragione era questa. Quando un parla, è di necessità che egli dica il vero o il falso. Dica adunque hora uno che domani sarà una battaglia navale, il che può essere stato detto anche ha già mille anni; se costui adunque, il quale dice questa proposizione, dice il vero, sarà adunque domani una guerra navale; se egli dice il falso, la non sarà; ma necessariamente sarà o non sarà, se costui debbe parlando necessariamente dire il vero o il falso. Et questo perché quella medesima cagione che è il Fato, il quale necessariamente produce ogni cosa, et per conseguente quella battaglia navale sforza anche colui a dire che domani sarà una battaglia di mare. [74] Et di qui nacque che gli antichi gentili tenevano tanto conto di quella sorte di augurii che eglino chiamavano *omina*, i quali non erano altro che la pronunziatione fatta di qualche cosa avvenire per la bocca di qualcuno senza pensare a quello che egli si dicesse, ma per ispirazione et furor divino, sì come essi credevono, dei quali uno fu quello che la figliuola di Paulo Emilio disse a suo padre quando, essendo stato fatto consolo per andare alla guerra di Macedonia contro a Perseo re di quella provincia, tornando egli dal senato a casa et essendo morto alla figliuola quella stessa mattina un cagnuolo che ella haveva tra le sue delicatezze et era chiamato Perseo, ella piangendo si fece incontro al padre et gli disse: "Padre, Perseo è morto", Paulo se ne rallegrò assai et risposegli: *Accipio omen*. [75] Et tanto furono stimate queste maniere di augurii dagli antichi Romani che, sì come Marco Tullio nel primo libro *Della indovinazione*, in ogni diliberazione del senato o del popolo che eglino raccontavano, ei cominciavano sempremai in questa guisa: *Quod foelix faustum fortunatumque sit!*

[76] La terza et ultima ragione di questi filosofi si pigliava dalle risposte degli oracoli, delle sibille et degli augurii, perciocché essi dicevano gli dei che predicono le cose avvenire per queste vie, o le cognoscono o no. [77] Non è da dire che eglino non le cognoschino, perché empia cosa et pazza insiememente sarebbe a dire che gli dei predicessero quello che [//20]

egolino non sanno et non cognoscono, et privargli ancora della cognizione di così gran parte delle cose dell'universo, quanta è quella della quale si domandava allhora consiglio agli oracoli et se ne pigliavano gli augurii, adunque le cognoscono. [78] Non è da dire che eglino le cognoschino indeterminatamente come noi, i quali conosciamo che domani sarà una guerra navale o non sarà, perché questa è una cognizione debole et imperfetta; adunque cognoscono quello che eglino predicono determinatamente et certamente, et non si possono ingannare; adunque quelle cose che eglino predicono, saranno determinatamente et certamente e per conseguenza di necessità. [79] Per la qual cosa eglino consideravano il volare degli uccelli, le viscere delle vittime che eglino sacrificavano perciocché essi credevano che dal Fato, il quale necessariamente produceva quegli effetti per lo avvenir dei quali eglino sacrificavano, era anche variato il volare degli uccelli et il sito et la qualità et il numero delle viscere delle hostie delle quali eglino facevan sacrificio ai loro iddei falsi et bugiardi, in guisa che elleno dimostravano o lieto o tristo fine di quelle imprese per le quali si sacrificava.

[80] Questa oppenione si cognosce apertamente che fu portata da uno antico poeta greco, il quale alcuni hanno creduto che sia stato Cleanthe, in alcuni bellissimo senarii che egli compose, i quali son raccontati dallo Epicteto filosofo morale nel fine del suo *Enchiridione*, et furon fatti dipoi latini da uno antico poeta latino, i quali io metterò qui, perciocché mi son paruti così i greci come i latini bellissimoi:

Ἄγε δῆμε ὃ Ζεῦ καὶ σὺ ἡ πεπρωμένη
ὄπος ποθ' ὑμῖν εἰμι διατεταγμένος
ὡς ἔψομαί γ' ἄοκνος· ἦν δέ γε μὴ θέλω
κακὸς γενόμενος, οὐδ' ἔττον ἔψομαι.

I latini son questi:

*Ducor parens celsique dominator poli
quocunque placuit, nulla parendi mora est,
adsum impiger, fac nolle, comitabor gemens
malusque patiar, quod litui bono
ducunt volentem fata, nolentem trahunt.*

[81] Questa oppenione, ancor che ella sia stata di nobilissimi filosofi, è del tutto falsa, il che si dimostra per manifestissime ragion, [//21] delle quali la prima è questa. Se ogni cosa fusse contenuta dal Fato et da lui fusse necessariamente prodotta in quella maniera che domattina di necessità si leverà il sole et stasera tramonerà, invano sarebbe stato dato da Dio il consiglio all'huomo, percioché niuno si consiglia di quelle cose che non sono in poter suo et che debbono essere necessariamente, ma solamente di quelle cose che gli huomini possono fare per loro stessi et che facendole più in un modo che in altro ne segua loro più utile o più honore, o il conseguire più agevolmente quel fine che eglino si sono proposto; et è pure inconveniente che Iddio et la natura, i quali, secondo che è veramente piaciuto a tutti i filosofanti, non fanno già mai cosa niuna indarno, non habbino dato invano all'huomo il consiglio per il quale egli è differente dalle bestie.

[82] La seconda ragione è questa. Questa oppenione è contro a quel che noi veggiamo giornalmente et, come noi volgarmente diciamo, contro a quel che si tocca con mano, percioché chi negherà che egli non sia possibile che questo mantello che io ho in dosso non si stracci? Ma chi negherà ancora che egli non sia possibile che innanzi che egli si stracci io non lo logori? E così non seguirà di necessità che io lo stracci o che lo logori, ma potrà essere et l'una et l'altra di queste due cose. [83] Ma la più gagliarda et la più forte ragione che si possa fare contro a questa oppenione è quella che fa il nostro poeta in questo luogo quando ei dice:

Se così fusse, in voi fora distrutto
libero arbitrio et non fora giustizia,
per ben letizia et per male haver lutto.

[84] Per che è da sapere che le potenze dell'anima son divise in conoscitive et desiderative o appetitive che noi le voglian dire, cioè in quelle che conoscono et in quelle che desiderano. Conoscitive sono lo 'ntelletto, la memoria, la fantasia et il senso; le appetitive sono come è quello appetito che si chiama concupiscibile, per il quale noi desideriamo il mangiare, il bere et altre cose che appartengono et sono cognosciute; e lo appetito irascibile, con il quale noi difendiamo queste cognosciute dal senso et desideriamo ricchezze et honori et altre così fatte cose; et è la volontà. Et sì come quei duoi appetiti seguirono il sen[//22]so, percioché

gli appetiti non cognoscendo di loro natura et non si potendo desiderare quello che non si conosce, perciò ogni appetito seguita et è congiunto alle parti conoscitive dell'anima, così la volontà seguita et è congiunta allo intelletto et alla ragione. [85] Et è questa differenza tra la volontà et quei duoi primi appetiti, che quegli, quando è loro mostro una cosa dai sensi, bisogna che eglino la desiderino et che eglino la vogliano se pare loro buona, o la fughino se pare loro trista, là onde noi veggiamo gli animali bruti esser tirati per forza dalle cose che paian loro buone et scacciati dalle cose che paiano lor triste. Ma la volontà no perciòché, se il senso gli mostra una cosa che non gli paia conforme a quel che detta la ragione, può non la volere et non la seguitare; et quando l'huomo si consiglia et che la ragione gli mostra diverse cose, può la volontà, sì come libera che ella è, seguitare di quelle cose che gli son dimostrate qual più gli piace; [86] onde quei duoi primi appetiti l'huomo gli ha comuni con le bestie sì come ancora i sensi, ma la volontà sì come libera è propria dell'huomo et è una forma et una perfezzione che l'huomo ha da Dio et dalla natura perciòché egli è huomo, et è questo quel dono per il quale nelle sacre lettere si legge che Dio, volendo creare l'huomo, disse: «Facciamo l'huomo a immagine et simiglianza nostra», perciòché, sì come Iddio è libero et non può essere violentato né sforzato da cosa alcuna, così la volontà et il libero voler dell'huomo non può essere sforzato da cosa alcuna; onde il nostro poeta, nel quarto canto del *Paradiso*, dice:

Lo maggior don che Dio per sua larghezza
fesse creando, et alla sua bontate
più conformato, et quel ch'ei più apprezza

fu della volontà la libertate
di che le creature intelligenti
tutte et sole furo et son dotate.

[87] Questo dono secondo gli Stoici, i quali credettero che il Fato di necessità facesse tutte le cose, sarebbe tolto all'huomo perciòché, se l'huomo non è padrone dell'operazioni sue et il Fato lo sforza a fare quel che egli vuole, non è più libero, et convenendo la liberta della volontà all'huomo in quanto egli è huomo, et togl[ie]ndogniene questa openione, è tanto quanto dire che ella gli tolga l'essere huomo et distrugga la natura sua, non altrimenti che distruggendo il caldo, che per

propria natura si conviene al fuoco, è distruggere il fuoco et la natura sua. [88] Et da questo segue che, non essendo l'huomo signore delle sue azzioni et facendo quelle sforzato dal Fato, non può con giustizia Iddio ottimo et grandissimo, né i prencipi, né i magistrati, né le leggi punire i malfattori né premiare quegli che fanno bene, sì come noi con giustiza non possiamo gastigare una vipera perché ella è naturalmente velenosa. Il che non è altro che lasciar libera la via agli huomini malvagi di poter senza ritegnio alcuno male adoperare, il che distrugge del tutto la società humana.

[89] Zenone il quale fu prencipe degli Stoici et primo autore di questa oppenione, veggendo la gagliardia di questa ragione che gli era contro, cercava di svilupparsene et diceva: "il Fato è cagione di ogni cose et sforza il voler nostro a operare le cose che egli adopera; ma con tutto questo l'huomo è libero perciocché il Fato non isforzerà mai l'huomo a fare le operazioni di un lione o di un tigre, ma solamente quelle che si convengono alla natura sua. [90] Onde, non lo sforzando a fare se non quelle cose che gli si convengono, quelle operazioni vengono a essere in poter suo, perciocché elleno son convenevoli alla natura sua, et egli per conseguente è libero; oltre a di questo, a voler che il Fato sforzi il volere dell'huomo a fare che che sia, bisogna ch'ei convenghino insieme molte circostanze che tutte dipendono dal Fato, le quali l'huomo non cognosce, et non le cognoscendo, pensa che quelle operazioni che egli fa venghino interamente da lui, et per questo si debbe dir libero".

[91] Questa risposta lascia la ragion del poeta nella forza sua, perciocché sì come il Fato non isforza l'huomo a fare l'operazioni di un tigre o d'un lione, così non isforza un lione a far quelle d'un lupo; e perciò non dà questa risposta all'huomo che egli habbi il voler libero altrimenti che s'habbino gli animali senza ragione, il che era quello che la ragione del poeta provava. [92] Et il dire che l'huomo è libero, perché ei gli pare che le operazioni sue siano in suo potere perciocché egli non conosce le circostanze fatali che lo sforzano a fare quelle operazioni che egli fa, è come dire che io fussi [//24] imperatore perciocché egli mi paressi essere: può ben essere una cosa et parermi, ma perché ella mi pare che perciò ella sia questa, è una cosa fievole et da meravigliarsi che un tanto huomo quanto fu Zenone si lasciasse in guisa acciecare dall'affezione che egli hebbe a questa sua oppenione, che egli la dicesse.

[93] Galeno, quel gran filosofo et peritissimo medico, in quel suo libro il quale è intitolato *Che i costumi dell'animo seguono le complessioni del corpo*, dopo lo haver provato questa sua sentenza con bonissime ragioni, muove questo dubio contra se medesimo et dice: "Se i costumi dell'animo dell'huomo seguitano la complessione del corpo humano, non si facendo gli huomini la complessione del lor proprio corpo da loro stessi, ma facendola lor la natura, et per conseguente non havendo anche i costumi dell'animo loro in lor potere, perché dunque punire gli huomini cattivi non havendo eglino i lor cattivi costumi da loro istessi, ma da quella complessione del corpo che la natura ha dato loro?". [94] Risponde Galeno a questa domanda et dice: "L'huomo di sua natura è ordinato a amare il bene et a odiare il male. Se adunque quell'huomo è malvagio per sua natura, gli altri huomini lo debbono odiare sì come eglino odiano una vipera o altro animale velenoso et cattivo, qualunque si sia la cagione della cattività sua; et debbonsi ancor punire gli huomini malvagi, accioché ei lascin vivere gli altri et non nuochin loro". [95] Ultimamente dice che ei si debbono gastigare perché agli huomini malvagi et rei è molto meglio il morire che il vivere, quasi alludendo a quel detto di Seneca che se l'huomo potesse vedere l'animo d'uno scellerato, quanto egli è tormentato et lacerato dalla propria coscienza di quei mali che egli ha fatti et fa, lo vedrebbe molto più afflitto da quello che non è tormentato un corpo tutto piagato et infermo dalle sue malattie.

[96] Questo che dice Galeno è verissimo, ma non toglie perciò la forza alla ragione del nostro poeta, perciocché altra cosa è far male a uno per odio che tu gli porti, o perché egli faccia male a te, o perché così sia meglio a lui, et altra cosa è punirlo perché egli lo ha meritato. [97] Et Dante dice che per giustizia e proprio merito non si potrebbe punire o premiare alcuno se il Fato sforzasse il voler nostro a far le operationi sue buone o ree ch'elle siano. Et poi rimane in piè quell'altro inconveniente che l'huomo, toltigli il libero voler suo, non sarebbe più huomo. [//25] Et perciò diremo che il Fato di necessità non muove seco ogni cosa e non isforza gl'animi nostri a fare cosa alcuna contro al voler loro.

[98] Ma che forze sono adunque quelle del Fato et che podestà ha egli sopra le cose dell'universo? Dico che il Fato è cagione et signore di tutti gli effetti naturali, come sono le conversioni dei tempi, et che altra stagione sia nella primavera che nella state, et altra nell'autunno che nel verno; è

cagione della generazione delle piante et degli animali; è cagione che le piante produchino le foglie, i fiori et i frutti loro; è cagione ancora di quelle cose che avvengano di rado, sì come sono i tremuoti, le comete et altre cotali apparenze; [99] et finalmente è cagione di tutti gli effetti naturali che si veggiono nel mondo, perciocché questi son tutti effetti naturali i quali sono i medesimi che i fatali, et non son fatti da altra cagione che dal concorso et dall'unione di queste due natura universale et particolare a fare questi effetti. Et perché questo concorso è di più maniere, perciò noi vediamo tanti et sì diversi effetti in questo universo.

[100] Ma che forza ha egli sopra le azioni et le operazioni dell'huomo? Il nostro poeta risponde a questa domanda che si potrebbe fare in questo terzetto et dice:

Il Cielo i vostri movimenti inizia,
non dico tutti, ma posto ch'il dica,
lume v'è dato a bene et a malizia.

Il Fato, il quale Dante significa per questa voce il cielo, essendo cagione della complessione dei corpi nostri, è cagione ancora che noi desideriamo più una cosa che un'altra, et che noi siamo più inchinati a questa che a quella cosa. [101] Et perciò dice il nostro poeta che i corpi celesti incominciano le inclinazioni nostre, ma non tutte, perciocché eglino non hanno forza alcuna sopra lo intelletto se non in tanto in quanto uno intelletto, havendo un corpo buono, non è impedito da quello a fare le operazion sue come egli è da un cattivo, sì come noi veggiamo un buono scrittore essere impedito talhora da una cattiva penna che egli non possa scrivere così bene come egli farebbe con una buona. [102] Et per queste parole del poeta si cognosce apertamente che egli ha creduto che il Fato sia il medesimo che la natura dandogli podestà sopra le inclinazioni naturali degli huomini et sopra le operazioni [//26] che nascon da quelle, le quali dipendono tutte dalla natura sì come da lor cagione.

[103] Ma posto ancora che il Fato fusse signore et cagione dell'operazioni le quali dipendono dalla ragione et dal consiglio nostro, ancora sarebbe la volontà et lo arbitrio nostro libero et signore delle sue azzioni, perciocché l'huomo ha lume di cognoscere il bene et il male che gli è posto innanzi, et ha potere di seguitarlo et fuggirlo secondo che egli vuole. [104] Ma qual

sia questo lume con che egli cognosce il bene et il male è dubbio tra i filosofi et i christiani, percioché Platone et Aristotile direbbero che questo lume non è altro che lo intelletto, il quale di sua natura è sempre vero et bastevole a conoscere il bene dal male, onde Platone nel luogo di sopra allegato dice che le anime giunte nella regione dell'aria per dovere ritornare di nuovo nei corpi, si rappresentano innanzi a Lachesis, dove un profeta le mette per ordine, et poi che dalle ginocchia di Lachesis ha preso le sorti et gli esempi delle vite, saglie sopra in tribunale et dice:

Sic haec Lachesis, o uniduae animae Necessitatis filia dicit, circuitus alterius initium mortalis ac laetiferi generis, non vos demon sortietur, sed vos demonem eligetis, qui prior sortem caeperit, prior eligat vitam cui necessario inhaerebit, virtus inviolabili ac libera, quam prout honorabit quis aut negliget ita plus aut minus ex ea possidebit. Eligentis quidem culpa est omnis, deus autem extra culpam.

[105] Dove per il profeta egli intende la occasione del tempo nel quale le anime debbono ritornare nel corpo et la Provvidenza di Dio universale et il primo influsso delle anime, et questo, le dispone ordinatamente a ritornare nei corpi; questo piglia le sorti delle anime et gli esempi delle vite dalle ginocchia di Lachesis, percioché la complessione del corpo et le inclinazioni dell'animo si hanno dal Fato, ma il seguirle o no è in nostra podestà. Et perciò dice il profeta "o anime d'un giorno", cioè "o anime che in questo luogo siete in un perpetuo giorno", et "la vita alla quale voi andate è brevissima et quasi di un sol giorno et oscuro". [106] Il demone che appresso a Platone è un ministro di Dio a governare le vite degli huomini non eleggerà le anime, ma le anime il demone percioché elleno eleggono la vita che vogliono tenere, la quale poi il demone governa. Et perciò dice che la virtù è libera et inviolabile et che la colpa è di colui che elegge et Iddio fuori d'ogni [//27] colpa. [107] Ma la pietà christiana più veramente dice che questo lume è la grazia di Dio, la quale egli dà a ogni huomo che nasce in questo mondo, et la volontà, siccome libera, veggendo il bene et il male che gli è mostro da questo lume, può fuggire le cattive inclinazioni che egli ha dalla natura sua et seguire il bene, il che, se da principio sarà duro et male agevole a fare, poco dipoi diventerà facile et piacevole. [108] Et perciò dice Dante:

Et libero voler che se fatica
nelle prime battaglie del Ciel dura,
vince poi tutto se ben si nutrica.

[109] Per le quali parole del poeta di nuovo si vede manifestamente che egli vuole che il Fato et la natura siano una cosa medesima, et che il Fato non habbia possanza tale sopra l'operazioni degli huomini, che ei possa sforzargli a far cosa alcuna contro al voler loro, dicendo egli che il libero voler dell'huomo può contrastare al Cielo, cioè alle nostre cattive inclinazioni, le quali sono in noi per la complessione che noi habbiamo dai corpi celesti, per la virtù et possanza della natura loro, et che noi possiamo contrastare et vincerele.

[110] Ancora lo dimostra Socrate atheniese quel gran filosofo, il quale fu il primo che tolse i filosofanti dalla speculazione delle cose naturali et gli ridusse a regolare et moderare i costumi degli huomini, perciocché, essendo egli un giorno con molti altri cittadini atheniesi a un convito, fu veduto da un certo Zopiro fisiognomo, il quale disse che egli era il maggior ladro et il maggior ubbriaco che fusse al mondo. Et riprendendolo quei gentilhuomini che erano con Socrate et dicendogli che egli s'ingannava perciocché egli era il più santo et il miglior huomo d'Athene, Socrate disse loro: "Zopiro dice il vero, perciocché io sarei stato tale e quale egli dice, se io avessi seguitato le mie inclinazione naturali et non havessi con la libertà della volontà mia contrastato a quelle". [111] Onde gli astrologi et i fisiognomi et altri indovini simiglianti a questi, malvolentieri predicano agli altri huomini assolutamente quel che debbe loro avvenire, perciocché essi conoscono troppo bene che gli huomini possono con il loro libero volero cessare quei mali et quei pericoli che le loro inclinazioni naturali, le quali si posson [//28] cognoscere dai corpi celesti et dalla figura delle membra loro, mostrano che debbono a quegli avvenire, perciocché, se alcuno sarà inclinato a rubare o a alcun altro vizio, può con l'aiuto degli amici, dei filosofi, con il legger libri, i quali gli mostrino la bruttezza di quel vizio al quale egli è inclinato et i pericoli che egli corre seguitando quella sua cattiva inclinazione, et da sé stesso ancora contrastandogli, lasciar quel vizio a che egli è inclinato, et per conseguente cessar tutti quei fieri accidenti i quali per quel vizio gli dovevano avvenire. [112] Et così se alcuno porta pericolo d'havere alcuna infermità, il che per l'astrologia o per alcuna altra arte a questa simigliante

si può cognoscere, può lasciando la golosità et la lussuria, per che egli porta pericolo d'infermarsi, sfuggire quella infermità con il buono ordine della vita, con l'aiuto dei medici et con il raccomandarsi a Dio ancora.

[113] L'animo dell'huomo adunque è contenuto da il Fato, perciocché egli è congiunto col corpo del quale il Fato è signore, sì come di tutti gli altri corpi; ma se egli con la libertà della volontà sua vince le sue cattive inclinazioni naturali, è sopra il Fato et del tutto padrone di sé stesso et simigliante a Dio. Ma se egli si lascia vincere alle sue cattive inclinazioni naturali et ubbidisce a quelle, diviene servo del Fato et perde da se stesso la libertà della volontà sua et si riduce da sé stesso nel medesimo grado nel quale sono gli animali senza ragione, perciocché l'huomo, quanto allo intelletto, non è sottoposto se non a Dio ottimo et grandissimo. [114] Per che Dante dice:

A maggior forza et a miglior natura
liberi soggiate, et quella cria
la mente in voi che 'l Ciel non ha in sua cura.

Per che è da sapere che Iddio ottimo et grandissimo dà l'essere alle cose et lo mantiene loro, et quelle vuole che sien necessariamente, et che quell'altre sien libere et possino essere et non essere; et tra queste son l'azioni dell'anima humana, le quali egli vuole che siano in poter suo et libere, ancor che egli conosca che fine elleno debbono sortire. [115] Et perciò dice Dante che noi siamo sottoposti a maggior forza et a miglior natura che non è il Fato, et questa è Iddio ottimo et grandissimo, et che Iddio crea lo 'ntelletto [//29] dell'huomo, che è il medesimo che la mente, della quale sarebbe qui da dire in che modo Iddio crea l'animo dell'huomo et in qual guisa egli lo infonde nei corpi humani; ma perché questa materia è stata altra volta trattata dal nostro dottissimo Varchi, perciò al presente me ne rimetterò a quel che egli disse. [116] Et dirò insieme con il nostro poeta che, essendo la volontà dell'huomo libera et non potendo essere sforzata da cosa alcuna, in noi è la cagione di tutti i nostri errori, sì come dice il nostro poeta nell'ultimo di questi terzetti che io raccontai di sopra, quando egli dice:

Però se 'l mondo presente vi svia,
in voi è la cagione, in voi si chieggia
et io te ne farò or vera spia.

[117] Ma perché egli non basta solamente provare con le proprie ragioni, ma bisogna anche rispondere a quelle che provano il contrario, però noi rispondendo alla prima ragione di Zenone diremo che il mondo è uno et che egli è governato da Dio con ordine meraviglioso, sì come egli dice, ma non per questo è necessario che tutti gli esseri dipendino necessariamente dalle lor cagioni, perciocché son di quelli che indeterminatamente son prodotti dalle cause loro et senza necessità alcuna, sì come son quegli dell'anima humana. [118] Et non è necessario ancora che ogni effetto sia causa di un altro effetto, perciocché molti son quelli effetti che non son cagione di cosa alcuna, sì come sono per esempio quegli animali che muoiono subitamente che eglino son nati. Et questo appartiene alla perfezione dell'universo, acciocché in lui non manchi cosa alcuna et ci sieno di quelle cose che necessariamente avvengono et di quelle che possono essere et non essere.

[119] Alla seconda ragione diciamo che egli è vero che quando l'huomo parla di necessità dice il vero o il falso, ma la virtù non viene dalle parole ma dalle cose, et perciò ei son certe cose che di loro natura posson essere et non essere, sì come è una battaglia di mare che per sua natura domani può essere et non essere indeterminatamente: di qui è che uno dice domani sarà una guerra navale, indeterminatamente dice il vero o il falso. Et perciò non essendo le parole cagioni delle cose, ma essendo le cose cause della verità, [//30] male voleva provare Zenone dalle parole lo esser delle cose.

[120] Alla terza diciamo che, essendo allhora il mondo in poter del diavolo, egli per conghietture predicava per via degli oracoli e dei suoi falsi et bugiardi sacerdoti le cose avvenire, in quel modo che un huomo prudente, veggendo uno di complessione collerica, et perciò ardito, giudicherà che egli habbia a morir giovane et di morte violenta; et veggendone un altro dedito a dionesti piaceri giudicherà che egli habbia a morir giovane, ma di tifico o d'altro male simigliante a questo. [121] Onde ei si vede chiaramente che la natura è cagione non solamente della morte, ma ancora che un huomo muoia più d'una morte che d'altra, perciocché

ella è cagione di quelle inclinazioni le quali conducono l'huomo più a una morte che ad altra. Et seppur tal fiata morrà alcuno di una morte alla quale non lo trahe la sua naturale inclinazione, sì come quando un a caso è ucciso da un cane arrabbiato che lo morda, o da un sasso il quale caggia da alto, o che fia gettato da alcuno non per ucciderlo ma per altra cagione, dico che di questa così fatta morte ne è stata cagione la Fortuna, et i volgari dicono che di essa ne è stata causa il Fato, perciocché eglino spesse fiata pigliano il Fato per la Fortuna et confondono l'uno et l'altro insieme come di sopra è detto.

[122] Là onde quelle profezie degli oracoli et dei sacerdoti di sopra detti erano il più delle volte dubie et si potevon pigliare in più sensi come fu quella: "la tua testa sarà più alta di tutte le teste Toscane", perché combattendo quel re con i Toscani, fu nella battaglia morto et fu messa la testa sua in cima di una picca dritta et portata per tutto l'esercito nemico et vettorioso. Et in questa guisa fu la testa più alta che tutte le teste toscane, là dove egli aveva inteso di dover essere in quella guerra vittorioso et più glorioso che tutti i Toscani. Et quell'altra ancora: "Tu andrai, ritornerai, non morrai nella guerra", ma l'oracolo haveva detta quella parola in guisa che la si poteva intendere anche così: "tu andrai tornerai no, morrai nella guerra".

[123] Ma poi che lo imperio del mondo fu dal nostro Dio tolto dalle mani [//31] del diavolo, non si odono più queste così fatte risposte, et chi domandasse se Iddio cognosce queste cose che dipendono dalla libera volontà dell'huomo, dico che sì, ma che egli le lascia libere et in quello essere che gli ha dato. Et però diceva il nostro poeta:

La contingenza che fuor del quaderno
della vostra materia non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto eterno.

Necessità però quindi non prende
se non come da viso in cui si specchia
nave che per torrente giù discende.

[124] Et questo è perciocché Iddio è eterno et ha innanzi al conspetto suo ogni cosa senza essere sottoposto al tempo, là dove quelle, dovendosi

recare in atto, hanno bisogno di tempo. Di qui è che Iddio prevede a che fine elleno debbono capitare, ancor che le siano di lor natura libere et indeterminate.

[125] Ma è d'avvertire che Iddio è uno semplicissimo atto puro, stabile et eterno, da quale dipendono il Cielo et la natura. Onde quanto le cose di questo universo più si discostano da lui, tanto meno son valorose nell'adoperare, men semplici, meno stabili et più vanno verso la moltitudine et verso la diversità di grado in grado pure, perché le intelligenze, le quali son senza mezzo alcuno dopo Iddio ottimo et grandissimo, son men valorose nell'adoperare che non è egli, ma sono semplici e stabili sì come egli è, ma meno semplici di lui, conciosia cosa che egli non intende altro che sé medesimo et intendendo sé intende ogni cosa. [126] Ma le intelligenze intendono Iddio et la intelligenza inferiore intende la superiore, il che è quasi un modo di composizione o almeno minor grado di semplicità che non è quello di Iddio ottimo et grandissimo. L'anime dipoi son di minor virtù nell'adoperare che non sono le intelligenze et meno stabili, perciocché le intendono discorrendo, il qual modo d'intendere è un movimento spiritale che si fa con tempo, il che non avvienne all'intelligenze, le quali intendono in un momento senza tempo alcuno. [127] Dopo l'anime sono i corpi celesti i quali veramente si muovono et in fatto, ma sempre in un medesimo luogo, il quale eglino già mai non mutano, et sono [//32] le opere loro proprie con tempo, se ben necessarie, perciocché eglino necessariamente si muovono, per che di necessità l'ottava spera fa il corso suo in ventiquattro hore, il Sole in un anno, la Luna in un mese, e così ciascheduno degli altri corpi celesti fa necessariamente in un certo tempo il corso suo: ma non son già necessarie l'operazioni che essi fanno in queste cose che son sotto la Luna, perciocché, essendo eglino di minor forza nell'adoperare che non son l'intelligenze et l'anime, ancora possono essere in molti modi impedita l'opere loro. [128] Le cose poi che son sotto la Luna sono assai et differenti tra loro et hanno molti movimenti non solamente diversi l'uno dall'altro, ma ancora l'uno all'altro contrari, perciocché il movimento delle cose leggieri è contrario a quel delle cose gravi, et possono essere l'opere di queste cose di sopra dette in molti modi dalla violenza et da molte altre cose impedita. [129] Da questa varia et diversa moltitudine di cose et di movimenti nasce la contingenza, perciocché diminuendosi continuamente per questi gradi d'agenti le forza dell'adoperare, et ritrovandosi sotto la

Luna una moltitudine grande di forme diverse tra loro et contrarie l'una all'altra, agevolmente avviene che contrastando l'una di queste forme l'altra, o per diffalta della materia, la quale è richiesta a tutte l'operazion loro, ciascheduna natura manca talhora dell'ufizio et non può condurre gli effetti suoi al dovuto fine.

[130] Et questo può accadere in tre modi, perciocché o uno agente naturale fa perfettamente l'opere sue quasi sempre et rade volte è impedito: et questo è chiamato contingente il più delle volte, perciocché egli il più delle volte avviene; et di questo contingente ne son signori la natura et l'arte, onde il più delle volte la natura fa la mano dell'huomo con cinque dita dritte et così il piede; nondimeno ella gli fa anche talhora con sei et tal fiata con quattro, et alcuna volta gli fa torti et non dritti, il che avviene per la troppa o poca materia che gl'è data o mal disposta. [131] La cui mala disposizione non nasce da altro che dalla diversità et moltitudine delle forme che allhora sono in lei, le quali la rendono male atta a ricevere quella stampa che la natura farebbe in essa, et per conseguente impediscono l'opera sua, là onde disse il nostro poeta: [//34]

La contingenza che fuor del quaderno
della vostra materia non si stende,
tutta è dipinta nel concetto eterno.

et quel che segue.

[132] L'arte ancora fa l'opere sue quasi sempre perfettamente, se ella ha la materia ben disposta et a bastanza. Pure avviene anche talhora, se ben rade volte, che ella non conduce a perfezione l'opere sue per diffalta della materia, come sarebbe se a uno sculture fusse dato poco o troppo bronzo cattivo, allhora non potrebbe far perfette le figure sue. [133] Il secondo modo è quando uno agente naturale fa l'opere sue ugualmente sì come fa l'huomo, il quale siede o non siede, va o non va, come più gli piace: et questo così fatto avvenimento si chiama contingente ugualmente, et ne è signore il voler nostro. [134] Il terzo modo è quando un agente fa l'operazion sue rade volte, sì come avviene quando uno, zappando per coltivare una sua villa, ritrova un tesoro: et a questo così fatto avvenimento si dice contingente di rado.

[135] Et se bene la prima maniera di contingente è senza alcun mezzo dal Fato, perciò che noi abbiamo detto di sopra che il Fato et la natura sono una cosa medesima, in quanto che la natura è causa efficiente degli effetti suoi, non dimeno ella non fa l'opere sue necessariamente, perciocché ella può essere impedita in molti modi, sì come di sopra è detto. [136] La seconda maniera di contingenza ancora è dal Fato, perciocché egli può inclinare ma non isforzare il voler nostro a muoversi et a non muovere, et a muoversi più in una guisa che in altra. [137] Della terza maniera di contingente ne è signora la Fortuna, et ella si dice di esser cagione di questo terzo contingente. [138] La Provvedenza d'Iddio drizza l'opere di questi agenti naturali et fortuiti ancora al fine loro, lasciandoli pure adoperare secondo la loro propria natura, et prevedendo sì come è detto il fine al quale ei debbono pervenire senza imporgli perciò necessità alcuna di pervenirgli.

[139] Ma perché ei si vede in molte province in diversi secoli et in diversi tempi grandi esempi di virtù et di vizii, di qui è che alla domanda che fa il nostro poeta a M. Marco di sopra detto non pare ancor risposto a bastanza, perciocché noi veggiamo quanti esempi di virtù fu nei Persi sotto Ciro, quanti negli Assiri sotto Nino, quanti negli Spartani mentre [//34] che gli osservarono le leggi di Licurgo, quanti in quella prima antichità romana. [140] Dante, poco di sotto, risponde a questa domanda et dice che il male esempio che danno i maggiori ai minori è cagione che gli huomini, lasciando le virtù, si diano al vizio, onde egli dice:

Ben puoi veder che la mala condotta
è la cagion che il mondo ha fatto reo
et non natura che in voi fia corrotta.

[141] Ma chi domandasse per che cagione si veggiono in certi tempi molti huomini virtuosi che danno buono esempio ai minori, sì come si vide in quella prima antichità romana et altra volta se ne vede pochi o niuno, dico che questo avviene perciocché ogni costituzione di regno, di repubblica o di religione è fondata sempremai sopra alcuno ordine buono et sopra qualche regola virtuosa, la quale, mentre che è osservata, fa gli huomini simiglianti a sé. [142] Ma poi che ella è tralasciata, partendosi gli huomini da quel buono, divengano malvagi et viziosi, perciocché è natura delle cose del mondo non poter mai star ferme in un essere, ma dal bene cadere nel

male et quindi rilevarsi poi al bene. Ma questo non toglie che in tutto questo corso l'azioni degli huomini non siano libere et non sottoposte al Fato sì come detto.

[143] Ma perché si veggiano tal volta et leggendosi ancora molti avvenimenti i quali non pare che possino in guisa alcuna procedere dalla natura, perciocché, prima che eglino intervenghino, ei sono assai chiaramente predetti, non solamente che eglino debbono avvenire, ma ancora in che modo ei debbono intervenire, et poscia intervengono ordinatamente sì come è stato predetto, ancor che spesse fiata da alcuni sia stato dato a questi così fatti accidenti tutti quegli impedimenti che sia stato possibile dar loro accioché egli non avvinghino. [144] Di qui è che alcuno potrebbe ragionevolmente dubitare che questi tali effetti fusser fatti da una cagione la quale necessariamente adoperi in queste cose che appartengono agli huomini, nelle quali è richiesta l'opera loro, et che questa cagione che io dico fusse il Fato, perciocché questi tali avvenimenti sono stati da molti chiamati fatali, et che per conseguente il Fato et la natura non fussero solamente differenti nel [/35] nome, ma in fatto ancora.

[145] Et di questi effetti di sopra detti, uno è quel di Romolo et di Remo, primi fondatori della gran Città di Roma, la cui madre fu primieramente sagrata da Amulio a Vesta, la dea, accioché ella non partorisce. Et egli, poscia che ei fu nato insieme col fratello, fu esposto lungo il fiume Tevere, là dove egli dovea esser gittato per comandamento pur d'Amulio, se quegli che gli portavano a annegare fusser potuti pervenire al dritto corso del fiume. Furon di poi, così esposti, nutriti da una lupa, et da Faustolo prencipe dei pastori d'Amulio ritrovati che quella lupa amorevolmente gli leccava. Furon di poi segretamente nutriti da Faustolo di sopra detto et da Laurencia sua moglie, insino a tanto che Romolo uccise Amulio per soccor Remo suo fratello che Amulio riteneva in prigione. [146] Onde finalmente eglino fondaron là, sì come detto di sopra, la Città di Roma, la cui edificazione era stata tanti anni innanzi predetta da Carmenta a Evandro suo figliuolo, cioè che nel monte Palatino, là dove Romolo et Remo furono allevati et dove furono di poi i primi principii di Roma, si drizzerebbe uno altare a Hercole, che una gente potentissima, la quale, quando che fusse, dovea essere, chiamerebbe altare grandissima et farebbe sopra di quella sacrificio a Hercole figliuol di Giove.

[147] La rovina di Veio ancora, antichissima et potentissima città di Toscana et una delle dodici città di quella provincia, pare che fusse uno di questi effetti che molti hanno chiamati fatali, perciocché da quello indovino toscano et da Apollo Delfico ancora fu predetto che insino a tanto che l'acqua del lago Albano, quando ella gli ricresceva, non fusse sconvenevolmente cavata di quel lago, gli dei difenderebbero sempremai le mura di Veio. Ma se l'acqua di sopra detta fusse sconvenevolmente tratta di quel lago, quando ella gli fusse riscresciuta, allhora i Romani vincerebbero certamente i Veienti. [148] Et quello anno medesimo che ai Romani, et dall'oracolo et dall'indovino di sopra detti, fu manifestata la fatal rovina di Veio, l'acqua del lago Albano senza alcuna pioggia fusse venuta et senza alcun'altra manifesta cagione ricrebbe meravigliosamente; et poi che l'acqua di quel lago ne fu tratta in quella guisa che l'oracolo di Delpho havea comandato che la ne si trahesse, Veio fu presa dai Romani.

[149] Il giovane, ancora, di molto maggiore et [//36] di molto più bella statura che non sono gli altri huomini, il quale Annibale vide in Ispagna mentre che egli dormiva et che egli si apparecchiava per venire in Italia, il quale gli disse che era mandato da Giove accioché lo guidasse et conducesse in Italia, et che perciò egli lo seguitasse senza volgersi mai indietro. [150] Et pensando Annibale fra sé stesso che cosa potesse esser quella la quale gli era vietata che egli non vedesse, non si potendo tenere riguardò indietro et vide un grandissimo serpente che lo seguitava et guastava tutte le piante che egli ritrovava. Et dopo quel serpente seguiva una tempesta grandissima, per che egli domandò il giovine di sopra detto che portento quel fusse; per che egli rispose quello esser la rovina d'Italia, et perciò badasse a ire et non cercasse più oltre, ma lasciasse stare i Fati segreti. [151] Questo giovine, dico, pare che predicesse a Annibale uno di questi effetti i quali paiono necessariamente fatti dal Fato, conciosia cosa che Annibale passasse felicemente i monti Pirenei et l'Alpi che dividono l'Italia et la Francia, le quali in quel luogo dove egli passò furon dagli antichi chiamate dal nome della patria d'Annibale, *Poeniae Alpes*, et avesse dipoi tre volte vettoria sopra i Romani, disfacesse molte città et uccidesse molti capitani romani, et facesse infiniti altri mali et danni a questa provincia.

[152] Sciogliendo adunque questi dubbi, dico che questi cotali avvenimenti sono effetti particolarmente fatti dalla Provvidenza di Dio, la quale alcuni

hanno chiamato Fato, in quella guisa che io poco di sotto dirò. [153] La qual Provedenza vede, cognosce et provvede a tutte le cose dell'universo, sì come apertamente dimostra il meraviglioso ordine non solamente delle prime cose et principali di quello, ma ancora delle minime, sì come sono la gran varietà di molti piccoli animali et la grande arte et il grande ordine che noi veggiamo nelle parti dei corpi loro, nelle operazioni et nei movimenti loro, la grande arte et il bello ordine che noi veggiamo nelle piante, nel nascere, nel fiorire et nel fare i frutti loro, la cui moltitudine et diversità non si può altrimenti mantenere così unita et così bene ordinata per la conservazione et per la perfezione dell'universo, se ella non fusse retta et governata da una intelligenza che tutte le conoscesse perfettamente et per conse[[37]guente a tutte provvedesse. [154] Per che Dante nel primo canto del *Paradiso* dice:

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra et risplende
in una parte più et meno altrove.

Et Vergilio nelle sue *Egloghe* disse:

*Ab love principium Musae: lovi somnia plena
Ille colit terras: illi mea carmina curae.*

Et Arato, nei suoi *Fenomeni*, favellando di Giove, il quale era riputato dagli antichi gentili re di tutti gli altri dei, dice:

*Hic statio, hic sedes primi patris, iste paterni,
principium motus, vis fulminis iste corusci,
vita elementorum, mundi calor, aetherius ignis,
astrorum quae vigor, perpes substantia lucis,
et numerus celsi modulaminis: hic tener aer,
materiaeque gravis concretio, succus ab alto
corporibus caelo, cunctarum alimonia rerum,
flos et flamma animae, qui discorrente meatus,
mentis primigeniae penetralia dura resolvens,
implevit largo venas operatus amore,
ordinis ut proprij foedus daret diste calorem:*

*quo digesta capax solidaret semina mundus,
inservit rite hunc primum, medium atque secundum.*

Et quell che segue.

[155] Et Heraclito Ephesio quel gran filosofo, essendo entrato in bottega d'un fornaio forse per iscaldarsi, et vergognandosi d'entrare in quel luogo così vile, certi amici suoi che lo andavano cercando, egli disse loro: "Entrate ancor voi qua dentro, perciocché in questo così fatto luogo sono ancora gli dei". [156] Né mi farà mutar questa oppenione l'autorità d'Aristotile né di Averrois, nel dodicesimo libro della *Metafisica*, dove quegli dice che sì come molte cose è meglio non vedere che vederle, così è meglio dire che Iddio non cognosca molte cose che dire che egli le cognosca. Et questi dice che la divina maestà s'avvilirebbe se ella cognoscesse o havesse cura di queste cose che son sotto la Luna, perciocché il sole illumina et riscalda le terrene brutture et penetra con i raggi suoi per le caverne et per le profondità della [//38] terra, et per ciò non s'avvilisce, anzi genera nelle caverne et nelle profondità di sopra dette le pietre preziose, l'oro et l'argento. [157] Et il vedere ogni cosa quantunque minima è segno di buona vista et non di mala, né nuoce in guisa alcuna a l'occhio, onde Aristotile medesimo nel decimo libro *Dei costumi* dice che se Iddio ha cura alcuna di queste cose inferiori, sì come ei pare che egli habbia, che egli ha grandissima cura degli huomini savi et di gran senno, perciocché questi sono molto più degli altri huomini simiglianti a lui, [158] dico adunque che la Provvedenza di Dio ottimo et grandissimo, se bene ella ha cura di tutte le cose dell'universo, pure provvede molto più et molto più manifestamente alle cose principali di quello, che a quelle che meno importano. Per che Dante dice pur nel primo canto del *Paradiso*:

Nel Ciel che più dalla sua luce prende.

Et quel che segue.

[159] Là onde, essendo questi avvenimenti di sopra detti et gli altri simiglianti a questi molto principali tra le cose del mondo, non è meraviglia se in quegli si scorge più la Provvedenza di Dio che negli altri accidenti, né per questo trahe la Provvedenza di Dio le cose della natura

loro o sforza in guisa alcuna il libero volere dell'huomo; ma usando le naturali inclinazioni degli huomini a condurre al fine loro questi predetti avvenimenti, non isforza gli huomini, ma permette che eglino volontariamente adoperino a quel fine che egli ha preveduto et che è stato predetto che questi così fatti accidenti debbono pervenire. [160] Onde ei si vede chiaramente che questi cotali avvenimenti procedon dal Fato, in quanto il Fato è il medesimo che la natura, sì come sopra detto, conciosia cosa che tutti questi effetti sian condotti al fine loro dalla propria natura degli huomini, in quanto ella è dritta ma non forzata dalla divina Provedenza. Ma per esser questi tali effetti nel mondo molto principali, ei sono da portentis, prodigij et profeti, per la benignità di Dio significati agli huomini.

[161] Et così fu drizzata et incitata ai danni d'Italia la naturale inclinazione di Annibale al far male a quella provincia da quella apparenza che io dissi di sopra che egli vidde dormendo; et così usò la mala voglia di Amulio contro a Numitore et contro ai suoi nipoti a condurgli alla grandezza alla quale ei pervennero, et [//39] accrebbe, incitando la natura loro, lo ardire ai Romani ad assalire con maggior forza et con maggior valore la città di Veio, che eglino non havea fatto per l'addietro, onde eglino la presero.

[162] È ben vero che, essendo i giudizi della Provedenza di Dio molto nascosti et segreti agli huomini, perciò avviene spesse fiato che eglino adoperano a un fine, et la Provedenza di Dio driza le lor libere operazioni a un altro fine, il quale è del tutto contrario a quello al quale eglino adoperavano, sì come avvenne a Amulio, il quale tutto quel che faceva adoperava a fine di abbassare, anzi spegnere, la grandezza di Numitore, et la Provedenza di Dio drizzò l'opere sue a fine contrario a quello a che egli adoperava, cioè alla grandezza di Numitore et della stirpe sua.

[163] Il medesimo si legge nelle Sacre Lettere essere avvenuta a Giuseppe, perciòché i suoi frategli non lo venderono ai mercanti d'Egitto per altra cagione se non per impedirgli quella grandezza alla quale visioni che egli haveva vedute mostravano che egli doveva quando che sia pervenire; et nondimeno la Provedenza di Dio usò questa loro opera per mezzo, per il quale egli a quella pervenisse.

[164] Ma sia che per divina Provedenza seguisse la rovina della città di Veio, perché ne dovea esser cagione et in qual guisa il ricrescer dell'acqua del lago Albano et lo esserne allhora tratta in quella maniera che ella ne fu tratta dai Romani? [165] A questo io rispondo che il ricrescere dell'acqua del lago Albano non fu in guisa alcuna cagione della rovina di Veio, ma fu un segno di quella rovina la quale doveva seguitare dopo il ricresce di quell'acqua et dopo esserne allhora tratta dai Romani in quella guisa che ella ne fu tratta, perciocché, sì come le cose di questo mondo inferiore hanno grandissima diversità tra loro et son molto contrarie l'una all'altra, così convengono ancora in molte cose l'una con l'altra, onde gli avvenimenti dell'una posson precedere, accompagnare et seguitare tal fiata gli avvenimenti dell'altra, et essere segni et non cagioni di quegli, sì come noi diciamo il passaggio d'alcuni uccegli esser segno et non cagione del verno o della primavera, et il tardi o presto fiorire d'alcune piante esser segno altresì et non cagione di una stagione o d'altra. [166] Et in questa stessa guisa dico che il ricrescer l'acqua del lago Albano et lo es[//40]serne allhora tratta dai Romani fu segno della rovina dei Veienti et non cagione.

[167] Ma potrebbe dire alcuno, essendo Dio somma bontà et essendo l'esser suo et l'esser buono il medesimo, come avvengono le rovine delle città et delle provincie et molti altri mali che accaggion nell'universo, se egli ha Provedenza di tutte le cose di quello et di tutte è cagione? [168] Dico che di questi mali che avvengono nel mondo la Provedenza di Dio non gli fa né è cagione di quegli in guisa alcuna, ma son fatti o dal libero voler dell'huomo o dalla natura degli animali et di quelle sostanze che gli fanno sì come sono le guerre che gli huomini fanno l'uno all'altro, l'uccidersi et il divorarsi gli animali senza ragion l'un l'altro, le rovine delle città et delle provincie che son fatte dai tremuoti et dalle saette et altri simiglianti a questi.

[169] Ma la Provedenza di Dio gli usa et gli drizza al bene, primieramente alla perfezione dell'universo, nel quale dovendo egli esser perfetto, non dovea mancar cosa alcuna, anzi doveano esser molte et diverse maniere di cose contrarie l'una all'altra, et per conseguente continui mutamenti et distruzioni di cose. [170] Ma la Provedenza di Dio usa dipoi la corruzione di una cosa alla generazione dell'altra, sì come egli usò la rovina di Veio ad accrescer la grandezza di Roma, et in questa guisa

mantiene il mondo nell'essere et nell'ordine suo, et mantiene la legge incommutabile, che essendo egli infinito diede alle cose mondane. Et questa è l'haver, quando che sia, fine. [171] Per che Dante nel tredicesimo canto del *Paradiso* dice:

Le cose vostre tutte hanno lor morte,
sì come voi, ma celasi in alcuna
che duran molto et le vite son corte.

Et talhora sono usati dalla Provvedenza di Dio questi fieri accidenti et mali di sopra detti a gastigare l'inique opere dei mortali a lor correzzione per dimostrare in quella guisa la sua giustizia.

[172] Ha adunque la divina Provvedenza cura di tutte le cose dell'universo et contiene in sé il Fato, il quale è il medesimo che è la natura, in quanto ella è cagione efficiente dell'opere delle cose naturali, né sforza il Fato il libero voler dell'huomo et avvengono i mali in questo universo senza che Iddio ne sia cagione, anzi gli usa alla conservazione et al ben esser dell'universo.

[173] Ma se Dante crede che l'operazioni del Fato non son necessarie, per che dic'egli nel nono canto dello *inferno*:

Che giova nelle Fata dar di cozo?
Cerberò vostro se ben vi ricorda
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo.

Et nel trentesimo canto del *Purgatorio*:

L'alto fato di Dio sarebbe rotto
se Lethe si passasse, et tal vivanda
fusse gustata senz'alcuno scotto
di pentimento le lagrime spanda.

[174] A questa domanda si può agevolmente rispondere in questa guisa, che Dante in tutti et duoi questi luoghi intende per questa voce Fato, non la natura sì come intendiamo noi, ma l'assoluta et libera volontà d'Iddio. Onde nel primo luogo ei fa parlare a un angelo mandato da Dio a far aprir

la porta della città di Dite a Dante, et fa poco prima dire al medesimo angelo alle furie infernali:

Perché ricalcitate a quella voglia
a cui non puote 'l fin mai esser mozo
et che più volte v'ha cresciuta doglia?

[175] Et nel trentesimo canto del *Purgatorio* è manifesto che per questo nome Fato egli intende la volontà d'Iddio, perciocché egli non dice semplicemente Fato, ma l'alto Fato d'Iddio. Et questo basti per risposta a questi duoi dubbii che si sarebbero potuti muovere da alcuno studioso del divin poema di Dante.

I L F I N E

[//42]

*Con licenza del Reverendo Padre Fra Francesco
da Pisa Generale Inquisitore del Dominio Fiorentino
come apparisce nell'originale sotto di
XXVI. di Novembre MDLXXVII*

Bibliografia

Fonti

Arpe 1712

P.F. Arpe, *Theatrum fati, sive Notitia scriptorum de providentia, fortuna et fato*, Amsterdam 1712.

Baldini 1566

B. Baldini, *Discorso sopra la mascherata della geneologia degl'iddei de' Gentili*, Firenze 1566.

Baldini 1578

B. Baldini, *Discorso dell'essenza del fato, e delle forze sue sopra le cose del mondo, e particolarmente sopra l'operazioni de gl'huomini*, Firenze 1578.

Baldini 1890

B. Baldini, *Dichiarazioni delle terzine del canto 16. del Purgatorio di Dante intorno all'essenza del fato e alle forze sue: sopra le cose del mondo e particolarmente sopra le operazioni degli uomini*, Ferrara 1890.

Bonsi 1560

L. Bonsi, *Cinque lezioni di m. Lelio Bonsi lette da lui pubblicamente nella Accademia Fiorentina*, Firenze 1560.

Buonromei 1572

B. Buonromei, *Discorso della fortuna diuiso in due lezioni*, Firenze 1572.

Doni 1547

A. F. Doni, *Lettoni d'Academici fiorentini sopra Dante*, Firenze 1547.

Ficino 1491

M. Ficino, [Plato] *Opera*, Venezia 1491.

Ficino 1517

M. Ficino, *Platonis Opera*, Venezia 1517.

Ficino 1518

M. Ficino, *Platonis Opera a Marsilio Ficino traducta*, Parigi 1518.

Ficino 1522

M. Ficino, *Platonis Opera a Marsilio Ficino traducta*, Parigi 1522.

Ficino 1532

M. Ficino, *Omnia diuini Platonis opera tralatione Marsilii Ficini, emendatione et ad Graecum codicem collatione Simonis Grynaei nunc recens summa diligentia repurgata*, Basilea 1532.

Fiorimbene 1554

P. Fiorimbene, *La Repubblica di Platone, tradotta dalla lingua greca nella thoscana dall'eccellente phisico messer Pamphilo Fiorimbene da Fossebrone*, Venezia 1554.

Fox Morcillo 1556

S. Fox Morcillo, *Commentatio in decem Platonis libros de Republica*, Basilea 1556.

Gelli 1551

G.B. Gelli, *Tutte le lettioni di Giouam Battista Celli, fatte da lui nella Accademia Fiorentina*, Firenze 1551.

Giovio 1556

P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Venezia 1556.

Ladvocat 1754

J.B. Ladvocat, *Baldini, Baccio*, in *Dizionario Storico* (Supplemento I), a cura di A.M. De Lugo, Napoli 1754.

Mazzuchelli 1758

G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, vol. II, 1, Brescia 1758.

Negri 1722

G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722.

Pittoni, Dolce 1562

B. Pittoni, L. Dolce, *Imprese di diuersi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri*, Venezia 1562.

Schwindel 1738

G.J. Schwindel, *Thesaurus bibliothecalis, das ist, Versuch einer allgemeinen und auserlesenen Bibliothec*, Norimberga 1738.

Sepulveda 1526

J.G. de Sepulveda, *De fato et libero arbitrio libri tres*, Roma 1526.

Varchi 1560

B. Varchi, *La prima parte delle lezioni di m. Benedetto Varchi nella quale si tratta della natura, della generazione del corpo humano*, e de' mostri, Firenze 1560.

Zapata de Cisneros 1757-1758

C. Zapata de Cisneros, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi Rami adornata*, Venezia 1757-1758.

Riferimenti bibliografici

Acciarino 2017

D. Acciarino, *La Lettera intorno al Discorso del Fato di Vincenzio Borghini*, "Lettere Italiane" 69.2 (2017), 221-255.

Barbi 1890

M. Barbi, *Dante nel Cinquecento*, Pisa 1890.

Bianca 1985

C. Salutati, *De fato et fortuna*, a cura di C. Bianca, Firenze 1985.

Centi 2002

S. Centi, *Le cinquecentine della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Roma 2002.

Heitzam 1936

M. Heitzam, *La libertà e il fato nella Filosofia di Marsilio Ficino*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica" 28.4/5 (1936), 350-371.

Kristeller 1943

P.O. Kristeller, *The philosophy of Marsilio Ficino*, New York 1943.

Marinozzi, Giuffra, Kieffer 2015

S. Marinozzi, V. Giuffra, F. Kieffer, *Baccio Baldini (1517-1589), protomedico alla corte medicea tra Umanesimo e sperimentalismo*, "Acta medico-historica Adriatica", 13.2 (2015), 345-364.

Maso, Masi 2013.

S. Maso, F. G. Masi (a cura di), *Fate, chance and fortune in ancient thought*, Amsterdam 2013.

Mazzacurati 1967

G. Mazzacurati, *Dante nell'Accademia Fiorentina (1540-1560) (tra esegesi umanistica e razionalismo critico)*, "Filologia e Letteratura", 13,3 (1967), 258-308.

Natali, Maso 2005.

C. Natali, S. Maso (a cura di), *La catena delle cause: determinismo e antideterminismo nel pensiero antico e contemporaneo*, Amsterdam 2005.

Pierguidi 2007

S. Pierguidi, *Baccio Baldini e la Mascherata della genealogia degli dei*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 70.3 (2007), 347-364.

Plaisance 2004

M. Plaisance, *L'Accademia e il suo principe: cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana 2004.

Ramberti 2007

R. Ramberti, *Il problema del libero arbitrio nel pensiero di Pietro Pomponazzi. La dottrina etica del De fato: spunti di critica filosofica e teologica nel Cinquecento*, Firenze 2007.

Torzini 2000

R. Torzini, *I labirinti del libero arbitrio. La discussione tra Erasmo e Lutero*, Firenze 2000.

Tufano 2016.

I. Tufano, "Nec fatum nec fortuna": La posizione di Petrarca, in *Fortuna: atti del quinto Colloquio internazionale di letteratura italiana, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 2-3 maggio 2013*, a cura di S. Garampi, Roma 2016, 109-127.

von Arnim 1967

Hans Friedrich von Arnim (a cura di), *Stoicorum veterum fragmenta*, Lipsia 1967.

English abstract

This contribution describes specific aspects of the dispute on the concept of fate developed during the Renaissance, starting from the publication and commentary of the *Discorso dell'essenza del fato* published by Baccio Baldini in 1578. This text emerged from the cultural context of the Florentine Academy and reacted to an array of philosophical and philological works circulating during the same period. The genesis, methodology and literary fortune of Baldini's work will be analysed in relation to explicit and implicit models.

*La mia gratitudine va a Marco Faini, che si è preso il tempo di rileggere il testo, limando così quelle insicurezze che a volte ci accompagnano in questo mestiere

Velis Nolisve. Anfibologia nell'anima e nel corpo di un'impresa

Sulla medaglia di Camillo Agrippa (Roma, ca. 1585)

Monica Centanni



La medaglia di Camillo Agrippa

Sul diritto, l'immagine di un uomo adulto, barbato che indossa un farsetto con un colletto alto ed elaborato e sopra un mantello; intorno corre il nome e l'indicazione del patronimico CAMILLVS. AGRIPPA. AN. F. Sul braccio troncato alla spalla si legge la sigla IO. BA. BO. F. La sigla ha consentito di identificare il medagliista con Giovanni Battista Bonini, che ebbe un ruolo di spicco nella corporazione degli orefici di Roma, della quale nel 1579 fu eletto Camerlengo (Armand 1883-1887, vol. III, 133; Bulgari 1958, vol. I, 188-189; Atwood 2003, 394, cat. 964). Dal punto di vista dell'esecuzione materiale, il manufatto è opera di altissimo livello nell'ambito dell'artigianato romano del tempo.

Sul rovescio, a sinistra l'immagine di una figura, che indossa una corta armatura che lascia scoperte le gambe nude calzate di stivaletti; con la mano sinistra impugna uno scudo, in testa indossa un elmo, dal quale

fuoriescono alcune ciocche di lunghi capelli. La figura ben salda sulle gambe allargate, con mossa ferma ma aggraziata è in dialogo cinetico con una seconda figura femminile completamente nuda: il personaggio in armatura è impegnato a trattenere la figura nuda, aggredendola da tergo e afferrandola per un lungo ciuffo di capelli che le si rizza sulla fronte. Come appare evidente dal movimento delle gambe, dal piede sinistro sollevato, dalla postura del braccio e dal moto della mano destra, la figura nuda è rappresentata nell'atto di avanzare con passo accelerato verso sinistra: la direzione del movimento è confermata dalla vela che la figura tiene per l'antenna con la mano mancina, gonfiata da un vento che soffia da sinistra. La tela della vela è istoriata con motivi ad arabeschi. Sullo sfondo, a sinistra, la rappresentazione di un edificio a torre, sulla cui sommità è postata una figura con tromba. Intorno corre la scritta VELIS NOLISVE.

Della medaglia, stando alla scheda Halwas, sono noti 10 esemplari, censiti in collezioni pubbliche e musei, ai quali ne andranno aggiunti altri 3 passati per il mercato numismatico negli ultimi anni (disegni, descrizioni e riproduzioni fotografiche di vari esemplari in: Gaetani 1761, vol. I, 382, Tab. LXXXV, n. 7; Börner 1997, 116, cat. 464; Pollard 1984-1985, 1371, cat. 799; Toderi, Vannel 2000, 139-140, n. 1288; Atwood 2003, 394, cat. 964).

La medaglia censita e descritta già nel *Museum Mazzuchelianum* (Gaetani 1761, vol. I, 382), in tempi più recenti è stata oggetto di indagini numismatiche (v. da ultimo la scheda Halwas s.d.) e soprattutto iconografiche e iconologiche, a partire dalla prima segnalazione dell'importanza del manufatto che dobbiamo ad Aby Warburg (v. i materiali e i documenti in Warburg *Fortuna* 2011, commentati e discussi nell'ultimo paragrafo di questo saggio). Più di recente, due studiose hanno affrontato e ridiscusso la questione dell'interpretazione iconografica e iconologica della medaglia di Agrippa. La prima ha rilanciato la questione della identificazione delle figure che compaiono sul rovescio, e in particolare del personaggio in armi da interpretare come Minerva (Caciorgna 2009, che riprende una suggestione di Toderi, Vannel 2000, 140). La seconda studiosa ha messo in luce le relazioni dell'impresa con i dati biografici dell'ingegnere rinascimentale (Lincoln 2013, 61-114). A partire da questi contributi, per altro non strettamente focalizzati sulla medaglia, scopo di questo saggio è ripercorrere le fonti dirette e indirette

che possono concorrere a una lettura fondata e ragionata dell'impresa di Agrippa: sono stati pertanto presi in considerazione i dati oggettivi utili a ricostruire il profilo biografico e intellettuale del titolare e la sua contestualizzazione storica e culturale (vedi in particolare Appendice I e Appendice II) e sono state rilette con attenzione tutte le opere edite di Camillo Agrippa, alla ricerca di elementi utili per la lettura iconologica dell'impresa che vediamo sul rovescio della medaglia.

Il diritto della medaglia



1 | Medaglia di Camillo Agrippa, diritto.

Sul diritto, il titolare della medaglia è identificato dall'iscrizione che corre intorno all'effigie come Camillo Agrippa. Al fine di intendere il senso dell'impresa che Camillo adotta per la sua medaglia, è indispensabile interrogare tutti i dati che possediamo sulla sua personalità e le attività professionali e intellettuali (su questa ricapitolazione si veda l'Appendice posta in calce a questo contributo).

Il profilo sulla medaglia, messo in serie con i ritratti di fronte dell'autore presenti nei frontespizi delle sue varie opere, configura un vero e proprio 'ritratto ufficiale', di fronte e di profilo, dell'intellettuale rinascimentale, che nei diversi supporti rimane sostanzialmente invariato dal punto di vista fisiognomico e del portamento.



2 | Ritratto dell'autore nel Frontespizio del *Trattato di scienza d'arme* [...], in Roma per Antonio Blado Stampadore Apostolico, MDLIII (particolare).

Ritratto dell'autore nel Frontespizio del *Trattato di scienza d'arme*, In Venetia. Appresso Antonio Pinargenti, MDLXVIII (particolare).

Ritratto del titolare nella Medaglia di Camillo Agrippa, dritto.

Stando a un documento conservato all'Archivio del Vicariato di Santa Maria del Popolo, Camillo Agrippa alla sua sepoltura, avvenuta il 1 gennaio 1600, sarebbe stato registrato come "Magnificus Dominus excellens peritus ac sapiens Architectus" (Lincoln 2013, 258, n. 112). "Magnificus Dominus", titolo di riconoscimento della nobiltà intellettuale di Camillo (che nobile di nascita non era); "excellens peritus", titolo di riconoscimento della sua eccellente perizia tecnica; "sapiens Architectus" locuzione che sigla circolarmente la sequenza della titolatura: Camillo Agrippa, nell'intreccio delle sue competenze, è l'immagine perfetta dell'"ingegnere" rinascimentale che Paolo Morachiello e Alessandro Biral definiscono "filosofo, soldato, politecnico" (Biral, Morachiello 1985).

Il rovescio della medaglia



3 | Medaglia di Camillo Agrippa, rovescio.

Sul fondale, a sinistra, si scorge un edificio che potrebbe essere un tempio o un faro (per la prossimità con la convenzione iconografica della rappresentazione nella medagliistica antica del Faro per antonomasia a guardia del porto di Alessandria).

Postata in alto sull'edificio e voltata verso sinistra, una figurina che pare abbigliata con una toga all'antica dà fiato a una

tromba, convenzionalmente l'attributo iconografico della Musa della storia, Clio, o più genericamente della Fama: l'edificio sullo sfondo potrebbe essere pertanto identificato come un Tempio della Fama, a celebrare le glorie di Camillo.

Passiamo ora alla figura nuda che impugna la vela, posta sulla destra della composizione, l'identificazione della quale appare facile e piana all'interno dell'alfabeto allegorico del tempo. I confronti con il repertorio iconografico contemporaneo, infatti, ci portano a riconoscere nel personaggio femminile con vela una raffigurazione di Fortuna. Già Aby Warburg nella Tavola 48 del *Mnemosyne Atlas* aveva messo insieme un gruppo di immagini che, assieme alla figura della Nuda con vela e ciuffo della medaglia di Agrippa, costituiscono una famiglia iconografica collegata da vincoli formali e semantici molto stretti e convincenti.



4 | *Mnemosyne Atlas*, Tavola 48.

48.4 | *Isis Pelagia*, disegno, da una moneta dell'imperatore Adriano, II sec. d.C.

48.9 | *Bernardo Rucellai e Nannina de' Medici sulla nave della Fortuna*, acquaforte su rame, Firenze, 1466 ca., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

48.19 | Paolo Mannucci (da disegno di Bernardino Pinturicchio), *Fortuna*, tarsia marmorea, pavimento, 1504-1506, Siena, Duomo (particolare).

48.20 | Nicoletto da Modena, *Fortuna*, acquaforte su rame, 1506 ca.

48.25 | *Fortuna*, incisione, Theodor De Bry, *Emblemata Nobilitati et vulgo scitu digna singulis historiis symbola adscripta*, fol.5, Frankfurt am Main, 1593.

Torneremo più avanti sulla lettura di Aby Warburg che illumina il significato complessivo dell'impresa sul rovescio della medaglia di Agrippa.

Nella figura in armi era stato identificato un guerriero, da intendersi come ipostasi dello stesso Camillo. L'identificazione però era evidentemente condizionata dallo stato di conservazione e di leggibilità dell'esemplare che gli studiosi avevano a disposizione. È infatti importante segnalare che la medaglia che abbiamo riprodotto in testa a questo contributo, e sul

quale stiamo conducendo la nostra analisi, è quella presente nel catalogo on line del prestigioso sito di Numismatica londinese “Robin Halwas”, ed è un pezzo che si presenta in eccellente stato di conservazione. Altri esemplari appaiono molto più deteriorati. Si veda ad esempio l’esemplare presente nel sito dell’American Numismatic Society e quello conservato al Museo Correr di Venezia*.



5 | Medaglia di Camillo Agrippa, da sinistra:
Rovescio dell’esemplare presente nel catalogo “Robin Halwas”, London;
Rovescio dell’esemplare presente nel sito dell’American Numismatic Society;
Rovescio dell’esemplare conservato al Museo Correr di Venezia.

Rispetto all’esemplare ‘Halwas’ e a quello, in stato di conservazione leggermente peggiore, del Museo Correr di Venezia, nel secondo esemplare la superficie del pezzo, molto più usurata della precedente, non consente di leggere alcuni dettagli come: i lunghi riccioli che sfuggono dall’elmo; il ciuffo sulla fronte della figura nuda che appare molto diradato; i motivi del tessuto della vela che sono quasi impercettibili. Di fatto, l’illeggibilità dei dettagli aveva condizionato significativamente l’identificazione della figura armata, identificata per lo più come “un guerriero”. Già nella densa nota dedicata alla nostra medaglia nell’erudito *Museum Mazzuchelianum*, pubblicato a Venezia nel 1761, si legge:

L’impronto mostrandoci il sembiante di lui col nome d’esso, e del Padre suo, rappresenta nell’altra area la Fortuna afferrata pe’ capelli con forza da un’ [sic!] uomo armato, col motto Velis Nolisve che mi fo a credere aver rapporto alla sentenza di Seneca “Fortuna fortes metuit, ignavos premit”, “Teme i prodi Fortuna e i vili atterra”, vale a dire perchè suole ella secondare le grandi imprese, quali quelle stimate furono, che ne’ suoi Libri Cammillo pubblicò. Seppure altri in quella figura riconoscer non volesse anzi la Natura, cui Cammillo colla forza, ed eccellenza dell’Arte sua, malgrado di lei a

premettergli la costringesse ciò, che ad altri sembra impossibile riuscita (Gaetani 1761, vol. I, 382).

L'identificazione della figura in armi come "uomo armato" torna in quasi tutte le descrizioni, analisi e schede di catalogo della medaglia e anche nella stessa, attenta, disamina proposta da Evelyn Lincoln, la coppia è descritta come la rappresentazione di un'opposizione tra la debolezza e vulnerabilità della figura nuda, femminile, armata solo della vela, e l'aggressività tutta muscolare del personaggio in armatura, considerato senz'altro come maschile:

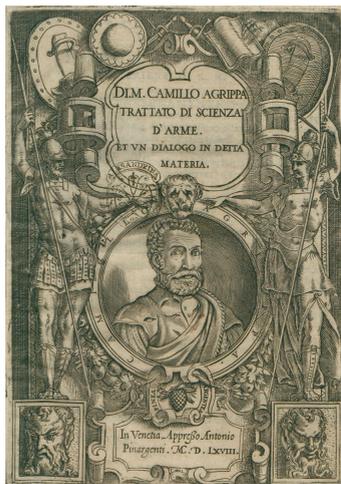
The naked and vulnerable woman, armed with a sail to harness the changing winds, and the armed warrior who uses his muscle [...]. The gladiator stands in front of a classicizing temple, firmly anchored to the ground [...] Here [...] the domination of Fortuna through the force of the armed male [...] a warrior locked in eternal struggle with the force of nature" (Lincoln 2013, 107-108).



6 | Charles de Bovelles (Carolus Bovillus), *Liber de intellectu*. [...] Paris, Henry Estienne 1510, f. 116v (fonte Gallica).

Ancora nell'eccellente scheda del catalogo "Robin Halwas" la figura in armi viene descritta come un "armed warrior" (Halwas s.d.). Ma proprio in base all'analisi dell'esemplare della collezione Halwas, per i tratti delicati del volto, per il vezzo dei riccioli che fuoriescono dall'elmo e per le stesse movenze, decise ma aggraziate, la figura sembra da leggere non già come un virile guerriero ma come un personaggio femminile in armi. A quanto mi risulta, l'interpretazione della figura in armi come Minerva è avanzata per la prima volta nella scheda relativa all'esemplare conservato al Museo del Bargello e poi ripresa e ampiamente argomentata da Manuela Caciorgna (Toderi, Vannel 2000, 140; Caciorgna 2009).

Delle diverse fonti letterarie e iconografiche che Caciorgna convoca come



7 | Frontespizio del *Trattato di scienza d'arme*, In Venetia. Appresso Antonio Pinargenti, MDLXVIII.

testimoni per ricostruire la tradizione della coppia oppositiva Fortuna/Sapienza, riproduciamo una immagine tratta dal *Liber de sapiente* di Charles de Bovelles (Carolus Bovillus), pubblicato a Parigi nel 1510, particolarmente suggestiva del carattere oppositivo della coppia.

Nell'immagine si affrontano su due troni due figure femminili identificate dai cartigli l'una come Fortuna, l'altra come Sapientia. Fortuna è rappresentata come una figura bendata, vestita di tutto punto, che impugna con la mano sinistra una ruota a cui sono appesi in precario equilibrio quattro personaggi; è appoggiata, più che seduta, su una sfera (Sedes Fortuna Rotunda si legge

sull'inconsueto sedile). Di fronte, saldamente assisa su un sedile squadrato (Sedes Virtutis Quadrata si legge sul parallelepipedo), sta Sapientia: ben vigile, impugna con la mano destra uno Speculum Sapientie (così nel cartiglio che veleggia nell'aria sopra l'oggetto), in cui si riflette il suo volto.

Un confronto più vicino e diretto per l'identificazione dell'"armato" come dea in armatura, è possibile osservando il frontespizio della seconda edizione del *Trattato di scienza d'arme*, pubblicata a Venezia nel 1568. Fra i molti elementi che compongono l'immagine, concentriamo l'attenzione sulle due figure stanti, in armatura, che fiancheggiano il busto dell'autore e poggiano le mani, in gesto protettivo e insieme fiducioso, sulla cornice rotonda che inquadra il ritratto.

La figura armata di sinistra è barbata, l'altra è glabra e i tratti del suo volto sono più dolci e delicati; nella figura di destra, la movenza sinuosa, la modellazione morbida del seno sulla corazza, la sottoveste svolazzante che sbuca dall'armatura e si apre sulle gambe, sono elementi che concorrono a profilare un carattere femminile più che virile. E nel contesto specifico ha bensì senso che le due divinità in armi del pantheon antico,

Marte e Minerva, siano entrambi presenti a doppia tutela del *Trattato* di Camillo, un'opera sulla "scienza d'arme" – ricordiamolo – ma intrisa di sapienza.

Minerva, nome divino della sapienza, si presta bene come figura di questa allegoria e, in generale, a essere adottata come divinità tutelare di una attività intellettuale e pratica che rivendica a sé l'esercizio di:

Mente, Intelletto, & Volontà, cioè Mente è il moto vivo in se medesimo; l'Intelletto è lo stato di tutte l'intelligenze; la Volontà è il conseguirle, & amministrarle; & tutte tre sono una sostanza sola (Agrippa, *La virtù*, 5).

E, in questa luce, un senso più puntuale e preciso acquista la figura in armi di Minerva, la Sapienza che può governare gli eventi afferrando al volo, per il ciuffo, la mutevole Fortuna. "Il navigante", per quanto è in suo potere, deve governare la nave "con discretion", indirizzandone la rotta, in antagonismo con la forza casuale "delli accidenti":

Et con quella discretion potremo dar aiuto al timone, voltandolo secondo che converrà, per mantenerli nel viaggio che vogliamo fare secondo le diversità delle navigationi che vogliamo fare, perché esse navigationi faranno parte in poter del navigante, parte in poter delli accidenti (Agrippa, *Nuove inventioni*, 11).

Nelle parole dello stesso Agrippa, la navigazione è, innanzitutto, un esercizio pratico di "intelligenza" per i sapienti – gli "huomini esperti ch'intendano bene le condicioni delle cose" – i quali, in quanto "spiriti gentili", metteranno in gioco il loro "sottile ingegno" per perfezionare la teoria e la pratica; ma, come vuole "l'ordine di natura", sul piano letterale e metaforico, anche il volgo – gli "huomini triviali" – potrà positivamente recepire la lezione dei sapienti sull'arte del navigare:

Et questa intelligenza, et questo modo di procedere si ha da metter in pratica da huomini esperti, ch'intendano bene le condicioni delle cose, et poi verrà anche osservata et intesa dalli huomini triviali [...]. Però spiriti gentili accetterete quella inventionione con amore, aggiungendovi quel di più, che il vostro sottil ingegno col tempo partorirà: che così vuol l'ordine di natura (Agrippa, *Nuove inventioni*, 29).

Passando all'iscrizione, il gioco si propone già formalmente, prima che concettualmente, come sofisticato: il motto infatti è composto nella forma di un palindromo sillabico Ve-lis No-lis-ve (sul palindromo v. in Engramma, Bartezzaghi 2010). Stando a quanto scrive Aby Warburg in una lettera a Fritz Saxl datata 27 novembre 1923 (Warburg, *Fortuna* 2011) dobbiamo ad Alfred Doren l'identificazione della fonte del motto: il testo di riferimento indicato dallo storico di Lipsia è il cosiddetto *Somnium de Fortuna* contenuto in una lettera di Enea Silvio Piccolomini a Procopio di Rabstein, datata Vienna 6 giugno 1444; il *Somnium* fu estrapolato e pubblicato a sé ed ebbe una certa fortuna editoriale a partire dalla prima edizione a stampa del 1476 (v. Colonna 1989; Nuovo 2007; il testo del *Somnium* è pubblicato in Engramma). In particolare il passaggio che avrebbe dato spunto per la medaglia di Camillo è il brano in cui Enea Silvio descrive la sua visione dell'incontro/scontro tra Alfonso il Magnanimo e Fortuna:

Video parva statura virum, nigro vultu, letis oculis, qui manus in capillos fortune conjecerat arreptaque coma, 'Sta tandem, domina, meque respice', dicebat. 'Quo me fugis jam annis duodecim? Capta es, sive velis sive nolis, ut me respicias oportet, satis mihi adversa fuisti. Nunc alium vultum prebebis reor. Aut mihi blanda eris, aut omnes tibi crines evellam. Cur me fugis magnanimum pusillanimesque sectaris?' (Pio II, *Somnium de Fortuna*, c. 6v).

Vidi un uomo di piccola statura, scuro di faccia e gli occhi vivaci che aveva messo le mani sui capelli di Fortuna, l'aveva afferrata per la chioma e le diceva: 'Fermati, alfine, signora, e guardami: perché sono ormai dodici anni che mi sfuggi? Ora ti ho catturata, che tu lo voglia o no. E ora devi guardarmi: mi sei stata avversa quanto basta. Ora - credo - mi mostrerai un altro tuo volto. O sarai benevola con me o ti strapperò tutti i capelli. Perché sfuggi me, il Magnanimo, e perseguiti i pusillanimi?'

Fortuna, accusata di essere vile con i grandi e prepotente con i piccoli, perché fugge di fronte allo spirito grande di Alfonso e perseguita invece i poveri di animo e di spirito, ora - volente o nolente - dovrà cedere alla forza del Magnanimo. È certo - ed è stato accuratamente argomentato - che per il motivo del "sive velis sive nolis" è possibile rintracciare anche altre fonti antiche e ben presenti nella *institutio* e più in generale etica del tempo, come il *De brevitate vitae* e il *De providentia* di Seneca (Caciorgna 2009, 219-221).

Ma - Warburg insegna - nella tradizione dei testi, delle immagini e, soprattutto, dei concetti e delle allegorie, nel Rinascimento (e forse non solo) quel che più conta non è tanto la fonte originale, il lontano 'archetipo', quanto piuttosto il testo mediatore: nello specifico, il *Somnium* di Enea Silvio Piccolomini nel passaggio che abbiamo riportato più sopra è molto prossimo a quanto si legge nel rovescio della medaglia di Camillo sul doppio versante, sia per la composizione dell'immagine sia nella 'invenzione' del motto. La medaglia, rispetto alla scenetta descritta nel sogno visionario di Enea Silvio, presenta un elemento ulteriore (oltre al Tempio, sullo sfondo) che intercetta un altro motivo e un'altra serie di rappresentazioni di Fortuna: la vela (e di questa complicazione, come diremo tra poco, Warburg dà ben conto nel montaggio della Tavola dedicata a Fortuna nel Mnemosyne Atlas).

Tornando al motto: fra gli studiosi che si sono interessati alla medaglia di Agrippa, è *communis opinio* che il motto (sia esso derivato dal *Somnium* di Piccolomini o elaborato a partire da suggestioni senecane) sia con tutta probabilità opera dell'ingegno di Annibal Caro (v., da ultima Lincoln 2013, 106-109; l'attribuzione dell'invenzione del motto ad Annibal Caro è ribadita e rilanciata nella accurata scheda Halwas s.d.). L'ipotesi si basa su una serie di dati oggettivi: è attestato che fra le molte relazioni che costellano l'intensa vita intellettuale del Caro ci sia anche l'amicizia con Camillo Agrippa; in particolare Annibale compare come interlocutore e amichevole consigliere dell'autore nel dialogo che Agrippa pospone alle due edizioni (Roma 1553; Venezia 1568) del suo *Trattato di scientia d'arme*, un Dialogo che avrà anche fortuna editoriale autonoma. In premessa al Dialogo con Annibal Caro, Camillo motiva l'opportunità della sua pubblicazione chiamando in causa il dotto letterato come indispensabile mediatore che garantisca l'ammissibilità della sua opera nel mondo dei dotti in quanto "L'esser mio non si connumera fra li dotti, ma volonterosi di ragionare d'ogni cosa" (sul rapporto di Annibal Caro con Camillo Agrippa e sulle attività di "inventore di imprese" di Annibal Caro, si veda l'Appendice II, in calce a questo saggio).

Dal 1566 Annibale si ritira dalla vita pubblica e si rifugia nella sua villa a Frascati dove dedicherà gli ultimi anni della sua vita alla traduzione/ riscrittura dell'*Eneide*, fino alla morte avvenuta nel 1566. Ma, come si legge nel suo Epistolario (v. citazioni in Appendice II) già dagli anni '50

(ovvero dal periodo della sua frequentazione con Camillo Agrippa) appare progressivamente infastidito dalla richiesta di motti e di figure per le loro imprese con cui vari suoi corrispondenti continuano a molestarlo. Tra la data della sua morte e la datazione della medaglia di Agrippa passano circa vent'anni. Pertanto, se non si può escludere in assoluto che il motto VELIS NOLISVE risenta di una suggestione dell'intellettuale che certamente negli anni '50 era stato un riferimento in ambito letterario e antiquario per Camillo, pur tuttavia sarà da sottolineare che nell'*Epistolario* pubblicato del Caro, pur molto generoso di notizie di questo genere, manca qualsiasi accenno a un motto o a un'impresa per Agrippa e che il lasso di tempo tra la morte di Annibale e il 1580-1585 rende affatto implausibile una sua collaborazione diretta alla "invenzione" del motto. In sostanza, se si vuol ipotizzare che in VELIS NOLISVE ci possa essere un risentimento dell'erudizione di Annibal Caro non può che trattarsi di un'eco molto flebile, di un'influenza remota, non più di uno spunto che Camillo avrà potuto cogliere dalle conversazioni con il suo dotto sodale di molti anni prima.

Ma, a prescindere da chi sia stato l'inventore del motto, per recuperare il senso completo dell'impresa di Agrippa, sarà il caso di fermare l'attenzione sul sistema complesso che in generale nell'impresa, e in particolare in questa medaglia, lega la parola all'immagine.

L'impresa rinascimentale è segno rappresentativo e comunicativo delle specifiche, soggettive e peculiari, virtù del titolare: diritto e rovescio si corrispondono in quanto al profilo 'oggettivo' – ritratto fisiognomico, nome e titoli – che compare sul diritto, corrisponde sul rovescio il ritratto allegorico, composto di immagini e di parole altamente rappresentative di virtù o di azioni dello stesso soggetto. La chiave della decifrazione dell'impresa sta nella lettura incrociata dell'elemento verbale e dell'elemento iconico ovvero, secondo la definizione data da Paolo Giovio in quegli anni, nella comprensione non già dei singoli elementi, ma del composto dell'"anima" delle parole e del "corpo" delle immagini (Paolo Giovio, *Dialogo sulle imprese*, Roma 1555; e Paolo Giovio, *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*, Venezia 1556).

Come spiegherà magistralmente l'abate milanese Filippo Picinelli nel *Mondo simbolico*, pubblicato in prima edizione a Milano nel 1653 – *summa* teorica di cento e cinquant'anni di trattatistica sulle imprese – figura e parola vanno a costituire, insieme, un “composto” corpo/anima, ovvero un sinolo materia/forma, in cui non si dà gerarchia ma felice concorrenza tra i due componenti. Il fine ultimo della composizione è non soltanto provocare la fuoriuscita di un “concetto” e di un “senso”, ma dar vita a un senso ulteriore che rappresenti il progetto e il disegno – lo specifico “intento” del titolare. Picinelli pone precisamente la questione della relazione necessaria tra figura e parole che, insieme, concorrono alla “perfezione” del messaggio:

L'impresa vuole esser formata di figura, ma non sola; di parole, ma non sole; ma composta e di figure e di parole ancora, ciascuna delle quali partialmente concorrano ad un senso perfetto (Filippo Picinelli, *Mondo simbolico o sia università d'imprese [...]*, Milano 1653, s.i.p. [X]).

Si tratta di un sistema di rappresentazione e di comunicazione che lavora in parallelo sul doppio codice – verbale e figurativo – e, quando l'impresa funziona, i due linguaggi collaborano in sinergia, senza che l'uno sia in funzione ancillare rispetto all'altro, ma entrambi si tengono l'un l'altro in positiva concorrenza per la costruzione di un senso terzo e ulteriore rispetto all'eloquenza parziale dei due elementi.

Al corpo dell'impresa viene sovrapposto il motto, acciòché serva à determinare quel corpo e quella materia, riducendola limitatamente più ad esprimere un concetto che un altro. Sì che là dove il corpo prima era indifferente et indeterminato, con la virtù del motto riceve riduzione particolare, a significare limitatamente alcun pensiero. Il motto dunque, col dare la formalità all'impresa, fa sì che e la figura ivi delineata diviene impresa, et anco si differenzia così dalle altre simboliche immagini e pitture, come da qual si voglia altra impresa che col medesimo corpo fosse rappresentata (Filippo Picinelli, *Mondo simbolico o sia università d'imprese [...]*, Milano 1653, s.i.p. [XII]).



8 | Impresa di Carlo Arciduca D'Austria, in *Le imprese illustri con Esposizioni et Discorsi del S. Ieronimo Ruscelli [...]*, in Venetia, MDLXVI, 92 (particolare).

Così come la forma/anima si infonde nel corpo/materia e le dà vita e senso, il motto è elemento necessario non già per decrittare ma per circoscrivere e declinare precisamente il senso della figura (sulla relazione tra figura e parola nell'impresa rinascimentale, con riferimenti alla trattatistica contemporanea, rimando a Centanni 2017a, 167-176 e a Centanni 2017b, da cui riprendo qui alcune citazioni e spunti argomentativi).

La complicazione di questo sistema di segni prevede come suo limite di rischio e di deriva l'oscurità del significato – e il rischio che il risultato sia “dubbioso”, raccomandano i trattatisti rinascimentali, va accuratamente evitato. L'impresa, infatti, non è né “simbolo”, né “geroglifico” – che sono altre figure del pensiero, altro tipo di segni “schietti”, autonomamente (e univocamente) significanti. Già Andrea Alciato aveva affidato al denso testo *Syntagma De Symbolis stemmatum et schematum ratione quae insignia seu arma gentilitia vulgo nominantur*, premesso all'edizione degli *Emblemata* (prima edizione Augusta 1531), la diversificazione concettuale tra impresa (da lui chiamata “emblemata”) e enigma. L'impresa/emblemata anche nella sua componente verbale (*notae*) dovrà essere aperta e chiara, laddove invece l'enigma è, per natura, “ambiguum et obscurum” (Alciato, *Emblemata*, LXIII).

Emblemata aenigma non est, quamquam interdum cum aenigmate aliquam similitudinem habeat.

L'impresa ha un obiettivo squisitamente rappresentativo e comunicativo: ciò non toglie che, se è ben concepita e costruita, possa e debba sollecitare il gioco di interazione con il suo ‘lettore’, fare sponda con il richiamo, esplicito o meno, alle fonti erudite, provocare la curiosità alla conquista del senso. Ma sarà tanto più riuscita e intelligente, quanto più attiverà un gioco dell'intelligenza, non un quiz a risposte fisse e univoche.

Le coordinate di lettura che i trattatisti rinascimentali, e le stesse letture delle imprese, ci offrono, ci consentono di accostare con la dovuta ponderazione il significato dell'impresa della medaglia di Agrippa. In questo quadro concettuale, per intendere la complessità della sintassi di segni verbali e iconici, è indispensabile operare uno scarto rispetto alla prospettiva logocentrica. Il motto non è la 'soluzione' giustapposta al fine di risolvere, sul piano logico-verbale, la crittografia semantica che l'immagine racchiude. Figure e parole, messe in composizione, richiedono una lettura progressiva, una acquisizione per fasi successive di livelli di senso.

Ricapitolando: a partire dalla lettura dell'elemento figurale, il rovescio della medaglia di Agrippa presenta questi segni. In primo piano, l'immagine della figura femminile con vela che si presenta come allegoria della mutevolezza di Fortuna con una propria autonomia semantica, comprovata dal fatto che già di per sé "fa impresa"; oltre alla serie riportata più sopra (che Warburg monta nella Tavola 48 del *Mnemosyne Atlas*), si veda ad esempio la figura di Fortuna che compare nell'impresa dell'Arciduca d'Austria, così come riprodotta e descritta da Ieronimo Rucelli, corrispondente di Annibal Caro e autore in quel torno d'anni di un importante "catalogo" commentato di imprese di uomini illustri, una Fortuna che, al contrario della sleale Fortuna del *Somnium* di Enea Silvio Piccolomini, nel cartiglio recita AUDACES IUVO.

Anche la figura di Fortuna con ciuffo (pronto a essere afferrato o mancato) di per sé "fa impresa", sia essa declinata iconograficamente e linguisticamente secondo il genere - *Kairos* al maschile, nella lingua e nel repertorio iconografico greco; *Occasio* al femminile, nella lingua e nel repertorio iconografico latino.



9 | Mnemosyne Atlas, Tavola 48.

48. 6 | *Kairos (Occasio)*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Venezia, Torcello, Cattedrale di Santa Maria Assunta.

48.21 | Bottega di Andrea Mantegna, *Occasio et Paenitentia* [secondo Warburg; forse *Occasio e Eruditio* o *Virtus*], affresco, 1500-1505, Mantova, Palazzo Ducale.

48.22 | *Fortuna*, marchio di stampa dell'editore Andreas Cratander, qui in una edizione di *Ciceronis Opera*, Basel, 1528.

48. 27 | Guido Reni, *Fortuna*, dipinto, 1623, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Nella medaglia di Agrippa, le due figure di Fortuna – Fortuna nuda con vela; *Occasio* con ciuffo – sono combinate in una – Fortuna con vela, afferrata per il ciuffo – a configurare un segno iconico complesso, di secondo grado. La combinazione con la figura armata – Minerva/Sapienza – che afferra Fortuna con vela per il ciuffo, aggiunge un grado ulteriore di eloquenza all'immagine, che già al primo impatto visivo pare ricca, complessa ma perspicua, senza necessità di alcuna didascalia. E, infatti, per quanto si è detto sopra, il motto non funziona affatto come chiave didascalica: la parola non serve a spiegare ma semmai a complicare il senso, già in sé tre volte complesso dell'immagine.

La prima lettura del motto parrebbe rimandare a un senso lineare e quasi banale: stando al *Somnium* di Enea Silvia Piccolomini – la probabile fonte dell'invenzione – la locuzione richiama, in una variante leggermente modificata, la battuta che Alfonso rivolge alla scostante Fortuna, finalmente ricondotta di prepotenza a mostrare al Magnanimo il suo volto benevolo (VELIS NOLISVE è l'iscrizione sulla medaglia *pro* “sive velis sive nolis” nel testo).



10 | *Occasio* afferrata da un guerriero, medaglia di Pier Maria Rossi conte di San Secondo, rovescio, Parma, seconda metà del sec. XVI.

Una traduzione della scena del *Somnium* più fedele dal punto di vista iconografico, ma con una variante tutta diversa nel motto è nella medaglia di Pier Maria III conte di San Secondo, in cui attorno a una figura di Uomo in armi (decisamente di genere maschile, stando alla foggia dell'armatura) che afferra da dietro il capo di una Fortuna (decisamente femminile, stando all'aspetto e alla "ventilata veste"), corre il motto AUT TE CAPIAM AUT MORIAR.

I motti sulle due medaglie sembrano a prima vista due varianti che dipendono dall'*ekphrasis* e dalla battuta contenute nel testo del *Somnium*, ma le differenze sono notevoli. Nella medaglia del conte di San Secondo, l'Armato 'parla' a Fortuna, dichiarando la radicalità della sua intenzione: se la cattura di Fortuna non riuscirà, il fallimento comporterà la morte stessa dell'uomo che ai casi di Fortuna sarà destinato a soccombere. Nella medaglia di Agrippa, il motto introduce nella scena una diversa tonalità, con una virata semantica decisa: la Minerva/Sapienza protagonista dell'azione afferma una soggettività ben più libera e *compos sui* e afferma la sua sicurezza sull'esito della cattura che non dipenderà affatto dalle mutevoli intenzioni di Fortuna. La stessa scelta delle particelle disgiuntive, nel repertorio di sfumature che il latino offre nel campo delle congiunzioni, è illuminante sulla diversa tonalità retorica dei due motti: un'alternativa tragicamente secca espressa dalla correlativa *aut aut* per il conte di San Secondo, laddove per Camillo Agrippa la capricciosa volontà di Fortuna è una variante insignificante sulla buona riuscita dell'atto, e perciò l'opzione che Fortuna "voglia o non voglia" è espressa appropriatamente dalla debole disgiunzione *-ve*, particella disgiuntiva dell'indifferenza.

Inoltre, nel caso della medaglia del conte di San Secondo, il motto è una sorta di 'fumetto' (privo di nuvoletta) che non eccede il limite della verbalizzazione dell'azione in atto: "aut te capiam aut moriar" coincide, di fatto, con la battuta che l'Armato rivolge direttamente a Fortuna. Nella medaglia di Agrippa, "velis nolisve" è bensì, anch'essa la battuta che

Minerva rivolge a Fortuna, come indica la coniugazione del verbo alla seconda persona, ma non solo: l'evidenza della vela nel corpo dell'impresa, devia infatti il lettore su una falsa pista, a interpretare la prima parola del motto come ablativo strumentale di *vela*, -ae e quindi, per una sorta di automatismo ermeneutico provocato dal cortocircuito immagine/parola, *velis* si lascia intendere, di primo acchito, come 'con le vele'. Parrebbe insomma una didascalia dell'immagine, una piana soluzione del rebus: ma così come l'immagine-corpo nell'impresa rinascimentale – ci insegnano i trattatisti – non è “simbolo”, ovvero, in questo senso, non si riduce a rebus, il motto-anima potrà contenere soltanto una parziale e comunque fallace, decrittazione del significato dell'immagine.

Nella lettura dell'impresa di Agrippa siamo coinvolti in una mossa dell'intelligenza che, schermisticamente, potremmo definire una vera e propria “finta” (il termine è già nel lessico tecnico del *Trattato*): l'attenzione dell'interlocutore è attratta temporaneamente su un elemento singolo (una postura o una movenza fisica per il duellante antagonista; una sola parola, per il 'lettore' dell'impresa) e la concentrazione sul particolare fa perdere di vista il significato d'insieme. Infatti, il motto *Velis Nolisve* sarebbe di facilissima comprensione per chiunque mastichi un latino anche di base, e le vele non entrerebbero mai a provocare il cortocircuito di significato se il lettore non fosse distratto dall'immagine della vela che interagisce prepotentemente con la chiarezza dell'enunciato verbale. Sarà da notare che il falso movimento al quale l'intelligenza è indotta non porta, banalmente, a un errore, né è un cattivo inganno: così come – ogni manuale di schermo insegna – per essere efficace la finta deve in certo qual modo “dire la verità” ai neuroni specchio dell'antagonista, c'è una verità nell'interferenza tra la vela e la volubile volontà di Fortuna.

È questa la strepitosa energia chiusa nell'apparente *obscuritas* dell'anfibologia, che dopo il primo invito, crea una distanza, gioca di scarto su tutta la gamma delle polivalenze semantiche della parola. E nel caso della nostra impresa non si tratta solo di un gioco di parole che si risolve all'interno dell'orizzonte logico-verbale, ma di un salto di piano che rompe la dimensione logocentrica e mette in scena una felice interferenza tra immagine e parola.

Dalla biografia e dagli scritti di Agrippa, una luce ulteriore sul senso della sua impresa

In una delle sue ultime opere (le *Nuove inventioni*, pubblicata a Roma nel 1595), Camillo Agrippa esplicita e ricapitola un suo progetto che, a quanto l'autore stesso afferma e a quanto riscontriamo nelle ultime pagine delle sue opere a stampa, fu ideato e perseguito tenacemente fin dalla pubblicazione della sua seconda opera, il *Trattato di trasportar la guglia* (Roma, 1583): nel quadro di questo disegno, tutte le sue pubblicazioni successive alle due edizioni del *Trattato della scientia d'arme*, recano in calce all'ultima pagina il nome di un mese dell'anno e sono perciò da considerarsi come tomi di un'opera unica - "L'anno di Agrippa" che andrà a comporre una sorta di zodiaco della conoscenza (Lincoln 2013, 65-73).

La riscoperta dell'ambizioso progetto editoriale di Agrippa (di cui diamo conto, con i dati precisi delle pagine in cui compaiono i nomi dei mesi, in Appendice I), intrecciata alla rilettura di alcuni passaggi delle sue stesse opere - in particolare delle *Nuove inventioni* (Roma 1595) e de *La virtù* (Roma 1598) - hanno consentito di mettere in evidenza il ruolo della figure allegoriche di sapienza, discrezione e intelligenza, chiamate a "dar aiuto al timone, voltandolo secondo che converrà" (Agrippa, *Nuove inventioni*, 11). Sul fronte iconografico, l'analisi del frontespizio dell'edizione veneziana del *Trattato di scientia d'arme* (1568), ha portato a proporre una identificazione come Marte e Minerva della coppia di figure stanti in armi che sorreggono il tondo con il ritratto dell'autore: a dire la virtù guerriera e la virtù sapienziale che, insieme, concorrono a costituire il profilo dell'autore dello stesso *Trattato*. Tutti questi elementi, se non probanti e decisivi, costituiscono però nel loro insieme un paradigma indiziario convincente che porta a confermare l'identificazione con Minerva della figura in armi che appare sul rovescio della medaglia di Agrippa. Un'ulteriore evidenza aggiunge un dato materiale e oggettivo a questa interpretazione: solo ora, grazie alla pubblicazione in formato cartaceo e digitale, di diversi esemplari della medaglia di Agrippa, è stato possibile proporre una lettura puntuale dell'immagine che compare sul rovescio basata sulla serie degli esemplari a oggi noti, per la prima volta posti a confronto. In particolare, la figura in armatura che nella maggior parte degli esemplari (e comunque in quelli analizzati dalla critica fino ad ora), era piuttosto consunta, nel pezzo della collezione Halwas che presenta un ottimo stato di conservazione (ma anche, in qualche misura,

nell'esemplare conservato al Museo Correr di Venezia) mostra con tutta evidenza i dettagli degli accessori della figura armata – i capelli che escono dall'elmo; la sottoveste fluttuante sulle gambe, sotto la cotta metallica – che orientano verso il riconoscimento di una figura di genere femminile. In questo senso, il fatto che ancora nella letteratura più recente, la figura in armatura sia identificata come “un “armed warrior” (Lincoln 2013, 107-108; Halwas s.d.), un “gladiator [...] who uses his muscle” (Lincoln 2013, 107-108), dipende dalla parziale illeggibilità degli esemplari fino ad ora sotto l'occhio della critica. Tutti gli elementi fin qui evidenziati concorrono insomma a confermare che la figura in armi che afferra il ciuffo di Fortuna e pronuncia la battuta Velis Nolisve (di cui consiste il motto dell'impresa) sia da identificare, con scarsi margini di dubbio, con Minerva.

L'elemento chiave per la lettura dell'impresa resta però l'“anima”, ovvero la scritta Velis Nolisve: del motto abbiamo messo in evidenza il carattere anfibologico per cui esso si presenta come il distillato prezioso di un raffinato match combinatorio che include differenti dispositivi ermeneutici, uniti dal flusso curioso dell'intelligenza e attivati da un repentino, ma progressivo, effetto svelamento/sorpresa: il gioco, concettualmente facile ma sempre accattivante, del palindromo; la fallace (ma al fondo vera) decifrazione del rebus della vela; la comprensione/traduzione rispetto al primo segnale che pare sviante; il completamento e l'arricchimento di senso rispetto all'azione sceneggiata dalle immagini, che culmina con il vero e proprio *claim* che è la battuta di Minerva. Una volta di più, nel caso dell'impresa di Agrippa è evidente che il motto non spiega ma, avvalendosi produttivamente della reciproca ingerenza fra codici espressivi diversi, arricchisce il significato, già espresso dalle immagini, dell'alternante volontà volubilmente veleggiante di Fortuna catturata dalla mossa vincente di Minerva/Sapienza. Che si tratti di una ludica schermaglia dell'intelligenza con il “lettore” dell'impresa è confermato dal fatto che il motto è costruito in forma di palindromo sillabico: rispetto al “sive velis sive nolis” del *Somnium*, il Velis Nolisve è formula più diretta e colloquiale ma insieme è un sofisticato e intrigante invito a entrare nel labirinto, sempre almeno bifronte, del significato.

In appendice. La lezione di Warburg

Qualche considerazione, in chiusura, sui materiali warburghiani che ruotano intorno alla medaglia di Agrippa (pubblicati e commentati in Warburg *Fortuna* 2011; Warburg et al, Mnemosyne Atlas, Tavola 48).

Dobbiamo ad Aby Warburg la proposta di lettura e la raccolta di materiali iconografici a oggi più utile per una lettura esauriente e convincente del rovescio della medaglia di Agrippa. Prima di tutto, come si è già visto nel corso di questa analisi, si tratta dei materiali iconografici raccolti in Tavola 48. Il pannello di Mnemosyne, stando agli scarni appunti conservati da Gertrud Bing, è dedicato a:

Fortuna Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen
(Kaufmann).

Al centro la figura dell'“uomo che libera sé stesso” virando in modo positivo il “simbolo conflittuale” di Fortuna. Il “Kaufmann” della Firenze rinascimentale che in positivo antagonismo con Fortuna si gioca sul mare il successo della sua impresa (delle proprie “fortune”, intese anche in senso molto concreto e materiale), come sempre negli scritti di Warburg è controfigura biografica dei nuovi “Mercanti” reincarnati nelle famiglie di banchieri e mecenati, come è la sua stessa famiglia. Così Warburg esplicherà in una lettera a Adolf Goldschmidt del 1929:

Wir beide sind einer Kaufmannsfamilie entsprossen und wissen, was ‘merchant adventurer’ bedeutet. Fortuna mit dem Segel gegen Fortuna mit dem Schopf. Dass die Wendigkeit in der Macht die zur Blüte treibende Kraft innerhalb der Kultur ist, wissen wir, und ihre Früchte hinzunehmen.

Entrambi apparteniamo a una famiglia di mercanti, e sappiamo cosa significa ‘merchant adventurer’. Fortuna con la vela contro Fortuna con il ciuffo. Sappiamo che l’elasticità nella forza è la linfa stessa della civiltà (Lettera ad Adolf Goldschmidt, 11 aprile 1929 [WIA, GC/21048, trascritta e tradotta in Warburg *Fortuna* 2011]).

Le immagini raccolte nel pannello ben raccontano, con eloquenza autonoma, il senso di questa emancipazione (una lettura semantica del montaggio in Seminario Mnemosyne 2011): in particolare si noti come la

Tavola, senza bisogno di un apparato descrittivo o didascalico, inscena puntualmente la transizione dell'Uomo da una posizione di soggezione passiva alla ruota inesorabile del Fato al governo attivo di Fortuna.

Dal punto di vista concettuale, nel montaggio delle tre serie, la medaglia di Agrippa ha un ruolo cruciale in quanto connette la *facies* della Fortuna come *Isis Euploia*, veleggiante a suo arbitrio sulle onde del mare, con la figura di una Fortuna che va piegata e soggiogata, per forza di Virtù.

L'impresa di Camillo serve a Warburg per argomentare icasticamente uno snodo importante nell'articolazione del concetto di Fortuna che intende esporre mediante il dispositivo del montaggio: una figura in armatura che afferra *Occasio* per il ciuffo era già nell'impresa del conte di San Secondo (inclusa in Tavola 48) in una scena di prepotenza della forza che ha la meglio, pena la stessa sua vita, sul capriccio della figura femminile. Anche la figura femminile con vela, solitamente nuda, è presente in varie immagini di Tavola 48, ed è una Fortuna che veleggia autonomamente, a suo arbitrio e capriccio. Nella medaglia di Agrippa il senso delle due iconografie – Fortuna con vela isolata; Uomo in armatura che afferra per il ciuffo una *Occasio fugiens* – viene proficuamente a collidere e a comporre una terza, ulteriore e più ricca, costruzione di senso: l'immagine della Fortuna con vela entra in dialettica – drammaturgicamente, verrebbe da dire – con la figura in armatura, a inscenare un passaggio decisivo nel processo di emancipazione di cui Minerva è il nume tutelare.

Che la medaglia di Agrippa sia importante nel montaggio di Tavola 48, e che Warburg avesse considerato attentamente anche l'importanza del motto, è di tutta evidenza a leggere in particolare un gruppo di lettere conservate nell'Archivio del Warburg Institute di Londra, che sono state già da tempo valorizzate da una studiosa legata al Seminario Mnemosyne di Venezia, poi ripubblicate, e ora accessibili in testo originale e traduzione grazie a una preziosa pagina di Engramma (Squillaro 2002; Stimilli [2004] [2008] 2009; ora in Warburg *Fortuna* 2011).

Come si è visto, nella Tavola 48 del Mnemosyne Atlas sono già presenti tutti gli elementi utili per una interpretazione iconologica a tutto tondo della medaglia di Camillo Agrippa. La lettura delle lettere che Warburg scambia con i suoi corrispondenti sul tema della Fortuna suggerisce però

una chiave di lettura importante per l'intera Tavola; inoltre i documenti ci forniscono dati precisi sulla genesi del pensiero e del concetto che sta dietro al montaggio di Tavola 48 e costituiscono una testimonianza fondamentale per rivendicare il ruolo di Warburg rispetto alle ricerche del gruppo di studiosi attivi presso la Warburg Bibliothek di Amburgo, anche negli anni del ricovero di Kreuzlingen.

A quanto si evince dalla lettera inviata da Warburg in data 31 marzo 1923 all'amico Alfred Doren, la riflessione sul tema prende l'avvio in modo puntuale da una serie di spunti e materiali proposti da una conferenza che Doren stesso, compagno di studi e amico di Aby, aveva tenuto alla Biblioteca Warburg di Amburgo pochi giorni prima, il 24 marzo 1923, sul tema della Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento. Warburg, ricoverato a Bellevue, non poté assistere all'evento ma aveva ricevuto dal fratello Max un "ottimo resoconto" sulla conferenza e da "Fräulein Bing" una serie di 21 immagini che evidentemente erano, in parte o in tutto, il corredo iconografico del relatore. Scrive perciò al 'Lieber Alfresco' (nomignolo spiritoso con cui appella l'amico) una lettera in cui registra che lo studioso ha messo al centro della sua riflessione la figura di Fortuna con ruota, accanto alle figure di Fortuna con timone e cornucopia, ma Warburg chiede a Doren di tenere in maggior considerazione le immagini di Fortuna con vela e timone, e le rappresentazioni di *Kairos/Occasio* con il ciuffo, dato che:

So ist das Steuer einerseits, die Locke des Glücks andererseits die griffliche Handhabe für den, der im Kampf mit den dämonischen Lebensmächten steht. Sie werden durch Greifen begriffen.

Dunque il timone, da un lato, e il ciuffo della fortuna, dall'altro, sono l'appiglio per chi è in lotta con le potenze demoniche della vita. Esse vengono, con l'esser prese, comprese (Lettera di Warburg ad Alfred Doren, 31.3.1924 [WIA, GC/12740, trascritta e tradotta in Warburg *Fortuna* 2011]).

Timone e ciuffo sono gli "appigli" grazie ai quali l'uomo può afferrare e comprendere il "demone" cercando di orientarne la direzione e l'andatura (sul gioco etimologico e il nodo concettuale tra *greifen* e *begreifen* è impostata una delle coordinate del Mnemosyne Atlas, v. Warburg [1929] 2016).

Quanto al motto, nella lettera del 31.3.1923, in cui registra l'arguzia dell'anfibologia, Warburg così lo legge e parafrasa:

Also mit dem velis – mit den Segeln, ob Du nun willst oder nicht, und auch Deine Segel helfen dir nichts.

Warburg interpreta e parafrasa la locuzione *Velis Nolisve* con cui la figura in armi apostrofa Fortuna in questo modo: "con le vele/se vuoi; e se non vuoi le tue vele non ti aiuteranno". Così, recuperando in *velis*, accanto al senso del congiuntivo, anche il significato dell'ablativo strumentale, Warburg propone implicitamente un salto a un livello di complessità semantica ancora superiore a quello che abbiamo più sopra descritto. Le vele rientrano in campo, come attributo di Fortuna, che Fortuna però è costretta a mettere al servizio non più della propria capricciosa volontà ma della sapiente rotta su cui la figura in armi la indirizza.

A quanto si evince dalla corrispondenza, dunque, nell'apparato iconografico che Doren aveva predisposto per la sua conferenza non erano comprese immagini di Fortuna con ciuffo (*Kairos/Occasio*) e, certamente non era compresa l'immagine della medaglia di Camillo Agrippa, dato che Warburg così la descrive presentandola a Doren e promettendo di inviargliela:

Die Renaissance-Medaille, die Du bekommen sollst, von der ich Dir bereits schrieb, zeigt nun in überaus glücklicher Symbolik die "Mentalität" des Renaissance Menschen. Ein Gewappneter packt die Fortuna mit dem Segel am Glücksschopf – mit der Unterschrift: *Velis nolisve*. Also mit dem geistreichen Wortspiel, *velis – mit den Segeln, ob Du nun willst oder nicht, und auch Deine Segel helfen dir nichts*.

La medaglia del Rinascimento che dovresti ricevere, della quale io ti ho già scritto, mostra in un simbolismo particolarmente felice la mentalità dell'uomo rinascimentale. Un uomo armato afferra la Fortuna con la vela per il ciuffo della felicità, con sotto scritto: '*velis nolisve*'; dunque con l'arguto e spiritoso gioco di parole '*velis*' – 'con le vele', oppure: '*che tu voglia o no*', e '*le tue vele non ti servono a nulla*'. [WIA, GC/12740, trascritta e tradotta in Warburg *Fortuna* 2011].

Evidentemente Doren segue il consiglio di studiare la medaglia di Agrippa, se in una lettera di qualche mese dopo, nel novembre dello stesso anno, Fritz Saxl comunica con gioia a Warburg che Doren ha trovato la fonte del motto 'velis nolise' nel *Somnium de Fortuna* di Enea Silvio Piccolomini:

Lieber Herr Professor,

Ich berichte zuerst eine sehr erfreuliche Tatsache: Doren schreibt dass er die Quelle des 'velis nolise' gefunden hat und zwar im Traum des Aeneas Silvio – der dargestellte Held, der Fortuna in die Haare greift, ist König Alfonso von Neapel. Ich habe Doren gebeten, Ihnen darüber Näheres zu schreiben.

Caro Professore,

Le riferisco innanzitutto un fatto che ci rallegra molto: Doren ha scritto di aver trovato la fonte del 'velis nolise', e precisamente nel sogno di Enea Silvio – il guerriero rappresentato, che afferra la Fortuna per i capelli, è il re Alfonso di Napoli. Ho pregato Doren di scriverLe più precisamente in proposito [Lettera di Saxl a Warburg, 24 novembre 1923 [WIA, GC/14586, trascritta e tradotta in Warburg *Fortuna* 2011].

Tafel VI

Darstellungen der Renaissance-Fortuna 1



Abb. 14.
Fortuna mit dem Ruder. Kopenhagener des
Niccolò Machiavelli (?); Florenz, Bibl. Nat.



Abb. 15.
Die Fortuna in einem Peter Drach des
Petersburger.



Abb. 16.
Fortuna mit dem Ruder
(Renaissance-Medaille)



Abb. 17.
Engraving des Agrippa, die Fortuna mit dem Ruder
Fortuna

11 | Alfred Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1922-1923, I Teil, Wiesbaden 1924, 71-144, Taf. VI.

Nell'Archivio del Warburg Institute pare non sia conservato l'originale della lettera in cui Doren comunica a Saxl di aver trovato la fonte del motto della medaglia; è invece conservata la corrispondenza tra Doren e Saxl tra gennaio e giugno del 1924, per la pubblicazione del testo della sua conferenza, che sarà pubblicato da Teubner nel 1924 (WIA GC/12770, 12771, 12772, 12773, 12774, 12775, 12781, 12782, 12783). Il saggio che Doren ricava dal testo della conferenza sarà infatti pubblicato nel volume 1922/1923 dei "Vorträge" della Bibliothek Warburg (insieme ai saggi di: Ernst Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*; Richard Reitzenstein, *Augustin als antiker und als mittelalterlicher Mensch*; Hans Lietzmann,

Der unterirdische Kultraum von Porta Maggiore in Rom; Percy Ernst Schramm, *Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters*): nella versione per la stampa, il saggio avrà uno sviluppo di più di 70 pagine e sarà corredato da 7 Tavole di illustrazioni (Doren 1924).

Nel corpo del testo, Doren accoglie il suggerimento di Warburg di contemplare fra le raffigurazioni antiche anche *Kairos* (Doren 1924, 73), e fra “Die neuen Fortunasympole” anche le immagini rinascimentali di Fortuna con vela (Doren 1924, 133-136), e cita anche la scena di Alfonso e Fortuna nel *Somnium* di Enea Silvio Piccolomini (Doren 1924, 134). Ma come si ricava dal testo dell’articolo e dalla verifica sull’apparato illustrativo, il nucleo concettuale intorno a cui ruota la riflessione di Doren resta, sostanzialmente, l’immagine della Fortuna con ruota. Nelle Tavole poste a corredo del saggio su un totale di 20 immagini, si contano infatti: 4 immagini ellenistico-romane di Fortuna con timone e cornucopia (Abb. 1-4, Tafel I); 11 immagini medievali e tardo-rinascimentali di Fortuna con ruota (Abb. 5-13, Tafeln II, III, IV, V; Abb. 18-19, Tafel VII); soltanto 5 immagini di Fortuna con vela, e/o con ciuffo (Abb. 14-17, Tafel VI; Abb. 20, Tafel VII). Doren accoglie il suggerimento di Warburg di includere nel repertorio anche le immagini della Figura con vela e ciuffo. In Tafel VII Doren include anche l’immagine della medaglia di Camillo Agrippa, genericamente presentata nella didascalia come “Fortuna mit dem Segel (Renaissance-Medaille)”. E nella Nota alla immagine n.16, senza indicare neppure il nome del titolare della “Renaissance-Medaille”, lo stesso studioso dà una scarna spiegazione del motto, collegandolo alla fonte del *Somnium* di cui riporta il testo:

Die Umschrift der Medaille benutzt vielleicht in geistreicher Weise den Doppelsinn des Wortes “velis” “mit den Segeln” und “ob du willst (oder nicht, nolisve)”. Das Motiv ist offenbar einer Stelle aus dem schon oben A. zitierten *Somnium de Fortuna* des Enea Silvio Piccolomini entnommen, wo es heißt (Opera, Basilea s. a. S. 615): *Dum sic famur etc.*

L’iscrizione della medaglia sfrutta brillantemente il doppio significato della parola “velis”, “con le vele”, e “se ti piace (o no nolisve)”. Il motivo pare tratto da un passaggio del *Somnium de Fortuna* di Enea Silvio Piccolomini, citato sopra, dove si dice: *Dum sic famur...* (Doren 1924, 143-144).

Stando dunque alla chiara testimonianza dell'epistolario Warburg-Doren-Saxl, è Warburg che attira l'attenzione di Doren sulla medaglia di Agrippa, la quale medaglia viene inclusa nel saggio a stampa pubblicato nei *Vorträge*, ma resta del tutto a margine dell'argomentazione. Sul tema Alfred Doren dimostra, una volta di più, di muoversi più a suo agio tra le fonti scritte piuttosto che tra quelle iconografiche, ma sarà da sottolineare che la stessa scoperta della fonte testuale del motto – il *Somnium de Fortuna* di Piccolomini – è ispirata e sollecitata da Warburg che lo aveva invitato a considerare anche Fortuna con vela e specificamente la medaglia di Agrippa con il suo “geistreichen Wortspiel”.

A dispetto delle brutte e miopi pagine di Gombrich sulla psicosi di Warburg e sull'impotenza e confusione mentale che avrebbe compromesso le sue facoltà intellettuali a partire dal suo ricovero nella clinica di Binswanger, la ricostruzione della vicenda di questa segnalazione di Warburg e Doren e della conseguente scoperta della fonte del motto sulla medaglia di Agrippa, ci insegna che non si potrà più negare che anche negli anni di Kreuzlingen Warburg non solo interloquiva attivamente con gli eccezionali protagonisti della vita intellettuale della sua Biblioteca, ma era al centro di un fitto e fecondo scambio di materiali, suggestioni, idee. Warburg – una volta di più si conferma – non smette mai di studiare e quel che più gli piace è studiare insieme, anche a distanza, con gli amici che condividono i molti fronti della sua irrequieta, mobile *curiositas*.

Dall'interlocuzione con Doren sul tema della Fortuna nasce l'idea della tavola dedicata alla Fortuna. Così lo stesso Warburg scriverà qualche anno più tardi, nel 1927, all'economista americano Edward Seligman riassumendo in parole quanto precipiterà in immagini nel Mnemosyne Atlas:

Versuchen wir in diesem Sinne einer “energetischen Aesthetik” die Schöpfung der Fortunagestalt auszudeuten, wie sie erstens in der raddrehenden Fortuna, zweitens in der Fortuna mit dem Schopf und drittens in der Fortuna mit dem Steuer und Segel erscheint, so spiegeln sich drei typische Phasen des Menschen im Kampf ums Dasein wieder. [...] die Frührenaissance hat die Göttin mit dem Segel in einer ganz eigenen Weise zu dem Symbol eines aktiv-passiven Schicksalkämpfers gemacht.

Cerchiamo in questo senso di interpretare alla luce di una nuova 'estetica energetica', ad esempio la creazione della figura della Fortuna, come appare in primo luogo nella Fortuna della Ruota che gira, in secondo luogo nella Fortuna con ciuffo e in terzo luogo nella Fortuna con timone e vela; in queste tre figure si rispecchiano tre tipiche fasi dell'uomo in lotta per la propria esistenza. [...] il primo Rinascimento ha trasformato, in modo tutto suo proprio, la dea con la vela nel simbolo di un uomo che ingaggia una lotta attivo-passiva con il destino (Lettera di Aby Warburg a Edwin Seligman, 17 agosto 1927 [WIA, GC/19326, trascritta e tradotta in Engramma, Warburg *Fortuna* 2011]).

In Tavola 48 del Mnemosyne Atlas, questo triplo percorso figurale - Fortuna con ruota; Fortuna con ciuffo; Fortuna con vela - è l'impaginazione che fa da griglia al montaggio (Seminario Mnemosyne 2011). E nella stessa lettera a Seligman, Warburg, nell'inviare al collega americano come lettura propedeutica proprio il saggio di Doren pubblicato "nei nostri Vorträge", propone di fatto la propria candidatura per tenere un corso su Fortuna presso la Columbia University dove l'economista insegna:

Durch eine derartige Interpretatio simpelster Art würde ich eine Reihe von solchen Symbolen aus dem Kreise der mytischen und geschichtlichen mytischen Ueberlieferung in ihrer nicht beachteten Bedeutung als Entwickler der Mitteilungsfähigkeit energetischer Selbstempfindung aufzeigen und die dabei vorzuführenden Dokumente in Bild und Wort gleisam wie Etappen in der Entwicklung der Weltanschaaung des europäischen Menschen vorführen.

Con una tale, semplice interpretazione mostrerei tutta una serie di simboli del genere, tratti dalla cerchia della tradizione mitica e mitico-storica, nel loro inesplorato significato di fattori di sviluppo della capacità comunicativa dell'autopercezione energetica, e mostrerei allo stesso modo i documenti in parole e in immagini che li accompagnano come tappe nello sviluppo della visione del mondo dell'uomo europeo (Lettera di Aby Warburg a Edwin Seligman, 17 agosto 1927 [WIA, GC/19326, trascritta e tradotta in Engramma, Warburg *Fortuna* 2011]).

Warburg si ripropone di raccontare la rivoluzione rinascimentale dell'"uomo che ingaggia la lotta attivo-passiva con il destino", attraverso l'immagine di Fortuna che nella medaglia di Camillo Agrippa ha una sua

raccontata in modo paradigmatico. Si tratta di recuperare il senso alla luce di una nuova "estetica energetica" attivata in un parallelogramma di forze la cui risultante, in diagonale, è la decisione dell'uomo che afferra il ciuffo, tiene saldo il timone, e così si riscatta dalla soggezione al Fato:

Sie steht als Mast, an dem das geschwellte Segel befestigt ist, in der Mitte des Schiffes, Herrin des Schiffes und doch nicht ganz, weil der Mensch am Steuer sitzt und im Parallelogramm der Kräfte [aggiunto a mano: zumindinstens] in der Diagonale den Kurs bestimmt. Von den Elementen getragen, dennoch durch Lenken ein neues Ziel erreichend – diese Prägung darf man wohl als neue energetische Funktion des Gehirnmenschen im Zeitalter der Entdeckung Amerikas ansprechen.

Fortuna sta nel mezzo della nave, come l'albero a cui la vela spiegata è fissata: è padrona della nave ma non completamente, perché al timone siede l'uomo, e nel parallelogramma delle forze concorre quanto meno a determinare il corso nella diagonale. Trasportato dagli elementi, ma in grado di raggiungere una nuova meta grazie alla propria guida, per questa formula espressiva si può certamente parlare di una nuova funzione energetica dell'uomo dotato di ingegno, al tempo della scoperta dell'America (Lettera di Aby Warburg a Edwin Seligman, 17 agosto 1927 [WIA, GC/19326, trascritta e tradotta in Engramma, Warburg *Fortuna* 2011]).

È infatti all'America che Warburg ora guarda – al tempo della scoperta dell'America della fine del XV secolo, ma anche a un suo proprio, nuovo, viaggio. A 32 anni dal suo primo viaggio oltremare pensa infatti di trovare sull'altra sponda dell'Oceano un nuovo impulso per le sue idee:

Ich glaube, dass seit den 32 Jahren, die seit meiner ersten Reise nach Amerika vergangen sind, die Kunstgeschichte sich so weit entwickelt hat, dass es für beide Teile lohnend ist, von ihrer durch mich gepflegten kulturwissenschaftlichen Tendenz in Amerika Kenntnis zu geben, weil ich von dem amerikanischen Positivismus eine wesentliche Förderung meiner Ideengänge erwarte.

Credo che nei 32 anni, trascorsi dal mio primo viaggio in America, la storia dell'arte si sia sviluppata a tal punto che valga la pena per entrambe le sponde di far conoscere in America il nuovo indirizzo della scienza della

cultura che ho da essa sviluppato, poiché mi aspetto dal positivismo americano un impulso fondamentale al procedere delle mie idee (Lettera di Aby Warburg a Edwin Seligman, 17 agosto 1927 [WIA, GC/19326, trascritta e tradotta in Engramma, Warburg *Fortuna* 2011]).

Warburg insisterà fino al suo ultimo giorno per questa sua nuova meta, per inverare il suo progetto di portare la sua nuova scienza oltreoceano, e su questo viaggio investirà desideri, piani e progetti. Ma, come noto, non riuscirà a convincere medici e parenti e morirà nel 1929, senza essere riuscito ad afferrare il ciuffo di *Kairos*, senza convincere Fortuna a far vela verso l'America.

Ma il Tempio della Fama sul fondale della medaglia di Agrippa aveva un senso, Minerva - Sapienza e Fortezza - ha vinto comunque sul demone capriccioso e la lezione di metodo e di "estetica energetica" di Aby Warburg - *velis nolisve* - è arrivata forte e chiara fino a noi.

Appendice I. Dati biografici e produzione editoriale di Camillo Agrippa

Camillo Agrippa, milanese di nascita e di formazione, al suo arrivo a Roma nel 1535 si trova al centro delle discussioni, promosse da Paolo III, sul progetto per il trasporto e l'installazione dell'obelisco in Piazza San Pietro – un dibattito di scienza tecnica e di meccanica che coinvolgeva anche Antonio da Sangallo e Michelangelo. Del progetto rimane il *Trattato di trasportare la guglia in su la piazza di S. Pietro*, pubblicato più tardi a Roma nel 1583, al riaccendersi dell'interesse al progetto da parte di Sisto V che porterà a compimento l'installazione dell'obelisco nel 1586:

Alla venuta mia in Roma, che fu alli 26 d'Ottobre nel 1535, io sentiva ragionare di portar la guglia sicuramente in su la piazza di S. Pietro, et erano all'hora in predicamento per conto di questa impresa Antonio Sangallo degnissimo huomo, et il gran Michel Angelo Bonarota, & infiniti altri: siche sin hora son sati fatti assai modelli da diversi, e poco fa, mi fu parlato da due valent'huomini, ch'io ci pensassi, che si pensava in me, à quali io dissi, ch'io ci haveva già pensato piu di trenta anni, et ch'era in ordine per tale impresa; poi diedi supplica, poi feci il modello, di poi diedi di nuovo supplica, e ottenuto il parlamento, dichiarai un modo facile, col quale s'havea da procedere per portar detta guglia, come qui sotto intenderete à parte à parte (Agrippa, *Trattato di trasportar la guglia*, p. 5).

Sempre sul fronte della sua professione di ingegnere, Agrippa progettò il sistema idraulico dell'Acqua Vergine sul Pincio (Barni 1960). L'opera per la quale ebbe maggior fama è un manuale di scherma, il *Trattato di scientia d'arme, con un Dialogo di Filosofia*, dedicato a Cosimo, Duca di Toscana e pubblicato nel 1553 a Roma, e poi nel 1568 a Venezia, con 55 tavole illustrative di eccezionale pregio artistico e grafico. Nella varietà dei suoi interessi rientrano anche la meteorologia, le pratiche della navigazione, la strategia militare; le sue pubblicazioni comprendono: il *Dialogo sopra la generatione de venti, baleni, tuoni, fulgori, fiumi, laghi, valli et montagne*, 1584; il *Dialogo del modo di mettere in battaglia presto e con facilità il popolo di qual si voglia luogo con ordinanze e battaglie diverse*, 1585; le *Nuove invenzioni sopra il modo di navigare*, 1595.

Il profilo dell'intellettuale milanese si è arricchito di recente grazie al capitolo che a Camillo Agrippa ha dedicato di recente Evelyn Lincoln (Lincoln 2013, 61-114). Illuminanti le note sulla fase della formazione milanese di Camillo (Lincoln 2013, 97-100, che riassume anche i lavori di Nenci 1992; Farango 1997, 14-15; Marr 2011): in particolare, a proposito delle posture e delle sequenze di movimenti descritte e illustrate nel *Trattato* sulla scherma, sono stati rintracciati possibili contatti con le ricerche anatomiche e le restituzioni grafiche e concettuali di Luca Pacioli, Cesare Cesariano e dello stesso Leonardo. Ma più importante, ai fini di questa nostra lettura, è la ricostruzione della personalità intellettuale di Camillo. I primi successi, al suo arrivo a Roma poco più che adolescente nel 1535, sono in ambito ingegneristico (il trasporto dell'obelisco) e la fama maggiore gli viene dal progetto idraulico che rimette in uso l'antico acquedotto sul Pincio: all'opera rimetterà mano, dopo l'acquisto nel 1576 da parte di Ferdinando de' Medici, e darà vita alla meraviglia del sistema delle acque del "Parnaso" nei giardini di Villa Medici che incanterà i visitatori almeno fino alla fine del XVIII secolo. Sul fronte 'tecnico' sono note sue invenzioni per la pesca dei coralli e i nuovi dispositivi che mette a punto per la navigazione.

Ma a Camillo Agrippa questa separazione settoriale tra conoscenze tecniche e cultura umanistica non sarebbe andata a genio. In tutti i suoi scritti fra le sue prime cure è affermare orgogliosamente la necessaria compresenza delle conoscenze tecnico-scientifiche e umanistiche. Lo stesso, fortunatissimo, *Trattato* sulla scherma si propone come una *summa* delle conoscenze filosofiche e tecniche dell'autore. Il *Trattato* si apre con una incisione che si può considerare il manifesto della poetica intellettuale di Agrippa: lo scienziato è impegnato in un seminario affollato di autorevoli accademici e di giovani studenti, a discutere dei temi da lui posti in gioco.



12 | *Trattato di scientia d'arme, con un dialogo di filosofia di Camillo Agrippa Milanese.* Roma, Antonio Blado, 1553, Frontespizio.

Così Evelyn Lincoln:

Agrippa's book is presented as a hybrid work of persuasive theoretical discourse by a mathematically inclined philosopher whose familiarity with universal principles, rather than a pedigree as fencing master, gives him the right to theorize about this and many other things. The right to speak, to participate in the publication of one's own practical knowledge, is clearly at stake in Agrippa's book. In the preface he tells us he is not formally educated, but before the first page of the treatise Agrippa posted an engraving in which we observe him taking part in an animated public disputation with accredited scholars of philosophy. [...] The nature of matter, one of the Aristotelian

principles, [was] one of the subjects of the ensuing philosophical dialogue with Annibale Caro. Here, the university scholars are identified by their togas and academic robes and backed up by a library full of books in which they are agitatedly searching for facts. Agrippa appears as a gentleman scientist whose research tools are, instead, the instruments that aid in knowledge derived from observation and experience. The compass, square, armillary sphere, and sword that occupy the place of books on Agrippa's side of the little seminar room are practical tools. Richly dressed in slashed leggings, fashionable codpiece, and decorative doublet, with his carefully trimmed beard and hair, Agrippa cuts a confident figure as a man of the world as he faces his unkempt academic opponent. His hand rests at the base of the armillary sphere that will reveal the working of the heavens, while his foot steadies the globe of the earth; his instruments seem like natural extensions of his own body (Lincoln 2013, 90).

Un "gentleman scientist" che dialoga alla pari con gli accademici e, forte della lezione aristotelica, non avverte alcuna soggezione gerarchica del sapere tecnico nei confronti del sapere teorico, ma anzi mescola orgogliosamente anche sugli scaffali ai libri i suoi strumenti scientifici. Come nota Lincoln, nella incisione che apre il *Trattato* sulla scherma,

globo sotto i piedi e sfera armillare e compasso tra le mani, sono una sorta di estensione del corpo dello scienziato-umanista, che rivendica una parità di grado e anzi una necessaria interrelazione tra le scienze della natura e le scienze umane. In un dialogo tra l'autore e Annibal Caro, posto in calce allo stesso trattato (e che avrà anche, come più sopra ricordato, fortuna editoriale autonoma) Camillo denuncia apertamente l'opposizione di "certi filosofi" pronti ad assalirlo e a considerarlo "presuntuoso in voler ragionare di materie simili, non havendo io studiato" (*Trattato di scientia d'arme* 1553, c. LXIIIr).

I suoi scritti, dal primo all'ultimo, sono costellati di notazioni che riflettono la sua cura, teorica e metodologica, nel ricongiungere la pratica con la teoria e viceversa:

Poiché convien a ciascuno che desidera honor di qualunque Scientia et arte, dapoi di haverla ben appresa con la Theorica, vivificarla con la pratica (*Trattato di scientia d'arme* 1553, c. Iv).

L'ingegnere-architetto che proprio dalla riscoperta di Vitruvio e dal rilancio della disciplina dovuto a Leon Battista Alberti, rivendica per sé un ruolo di intellettuale a tutto tondo. Il richiamo è, *in primis*, a Vitruvio e alla sua idea dell'architetto come intellettuale totale:

Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus periciuntur opera. Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione. [...] Itaque architecti, qui sine litteris contenderant, ut manibus essent exercitati, non potuerunt efficere, ut haberent pro laboribus auctoritatem; qui autem ratiocinationibus et litteris solis confisi fuerunt, umbram non rem persecuti videntur [...] Quare videtur utraque parte exercitatus esse debere, qui se architectum profiteatur. Itaque eum etiam ingeniosum oportet esse et ad disciplinam docilem; neque enim ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere. Et ut litteratus sit, peritus graphidos, eruditus geometria, historias complures noverit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus, responsa iurisconsultorum noverit, astrologiam caelique rationes cognitatas habeat (Vitruvio, *De architectura* I,1).

Nella prospettiva della costruzione di una figura di intellettuale totale, sulle orme di Leonardo, Camillo Agrippa incarna “the quintessential of Renaissance man” (Lincoln 2013, 112) e perciò l’intera sua attività professionale, e la sua stessa produzione a stampa, vanno ricomprese in un disegno organico che egli stesso definisce come tale. In una delle sue ultime opere, le *Nuove inventioni*, pubblicata nel 1595, nel Dialogo con l’amico Alfonso messo in calce al testo, così lo stesso Camillo ricapitola il suo ambizioso progetto editoriale:

C. Voi sapete ch’io ho composto dodici libri, ciascuno de’ quali ho intitolato col nome de’ mesi, havendo intentione, che tutta l’opera insieme si chiami l’anno dell’Agrippa, si che il primo sia intitolato Gennaro, il secondo Febraro, il terzo Marzo, & così gli altri di mano in mano secondo l’ordine de’ Mesi. Hora di questo dodici ne ho solo mandati tre in luce cioè, Gennaro, Febraro & Marzo, si che questo viene ad esser il quarto chiamato Aprile, & così credo habbiate inteso l’ordine.

A. Perche non ci havete messo il trattato dell’arme, & quello della sfera?

C. Perche, quando io feci quelli, io non haveva quello pensiero.

A. Havetene altri delli libri?

C. Si, si, parte fatti, & parte nell’intelletto, sopra il che non mi bisogna tentar più oltre perche col tempo adiranno. Dopo la pubblicazione del primo (Agrippa, *Nuove inventioni*, 40-41).

Nell’idea dell’autore, dunque, tutte le pubblicazioni successive alle due edizioni del *Trattato della scientia d’arme* e all’estrpolazione da quel libro del *Dialogo della sfera* sono da considerarsi come tomi di un’opera unica “L’anno di Agrippa” che andrà a comporre una sorta di “zodiaco della conoscenza” (Lincoln 2013, 65-73). Nello specifico, pur essendo pubblicati tutti a Roma ma presso editori diversi e nel corso di circa una quindicina d’anni, i diversi libri rispetteranno puntualmente il progetto del “libro zodiacale” che Camillo esporrà esplicitamente soltanto nella sua penultima opera a stampa: il *Trattato di trasportar la guglia* sarà siglato in chiusura con il nome GENARO (Francesco Zanetti, Roma 1583, p. 47); il *Dialogo sopra la generatione de venti* riporta in chiusura FEBBARO (Bartolomeo Bonfadino e Tito Diani, Roma 1584, p. 47); il *Dialogo del modo di metter battaglia* riporta (forse non casualmente, considerata la congruenza tematica rispetto al riferimento planetario) MARZO (Roma, Bartolomeo Bonfadino, Roma 1585, p. 48); le *Nuove inventioni*, come esplicitato nella

citazione sopra, sono siglate dal nome APRILE (Roma, Domenico Gigliotti, 1595, p. 52); *La virtù* porterà la scritta MAGGIO (Roma, Stefano Paolini 1598, p. 22). Camillo si propone insomma come l'autore di una vera e propria enciclopedia della conoscenza.

Appendice II. Camillo Agrippa e Annibal Caro

Al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 5130 S è conservato un disegno attribuito a Carlo Urbino, che è lo studio preparatorio per l'incisione preposta alla prima edizione del *Trattato di scientia d'arme* (Roma, Antonio Blado 1553). Nel repertorio del Gabinetto fiorentino, la didascalia del disegno recita: "Camillo Agrippa conversa con Annibal Caro e altri sapienti". Evidentemente la figura dell'anziano erudito in primo piano a sinistra era ed è correttamente identificata come il noto intellettuale amico di Agrippa.



13 | A sin. Carlo Urbino, *Camillo Agrippa conversa con Annibal Caro e altri sapienti*, 1552-1553, matita nera su carta bianca; 23,7x 20,4 cm; 20,1x17,2 cm (il solo disegno), Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 5130 S.
A dex: Frontespizio del *Trattato di scientia d'arme*, con un dialogo di filosofia di Camillo Agrippa Milanese. Roma, Antonio Blado, 1553.

Ai fini della nostra indagine, per verificare l'ipotesi di una possibile interazione di Annibal Caro nell'ideazione della medaglia di Agrippa, pare utile ripercorrere le tappe principali della sua carriera intellettuale, soprattutto sul fronte degli interessi numismatici e antiquari e del suo ruolo di 'iconologo'. Annibal Caro è, come noto, una figura di spicco nella cultura del XVI secolo, ben al di là della fama della sua traduzione dell'*Eneide* che perdura fino ai nostri giorni (si veda, in generale, Mutini 1977, Pedrazzini s.d.): traduttore e commentatore di Teocrito, di Longo Sofista, di Aristotele; drammaturgo; protagonista di violente polemiche politico-letterarie che animano la vita culturale del suo tempo (epocale quella con Ludovico Castelvetro), Caro attiva una rete di relazioni con i più importanti intellettuali contemporanei, da Giorgio Vasari (di cui fu consulente per l'edizione delle *Vite*) a Pier Vettori, da Camillo Tolomei a Bernardo Tasso e Bernardino Telesio. Dal 1547 al 1563, all'epoca della relazione con Camillo Agrippa, è a Roma al servizio di Alessandro Farnese: a quanto si evince anche dal suo ricco e interessantissimo *Epistolario*, pubblicato postumo su pressione di Paolo Manuzio (ma curato in vita dallo stesso Annibale: v. Garavelli 2016), destinato a diventare un best seller fino a tutto il XVII secolo, Caro fu l'ideatore del progetto iconografico degli affreschi per la Villa Farnese a Caprarola, realizzati tra il 1561 e il 1563 da Taddeo Zuccari; non comprovata ma probabile una sua collaborazione al progetto per il "Sacro Bosco" di Bomarzo (Calvesi 2000; Castelletti 2009).

Molti i dati sugli interessi iconografici di Annibal Caro che si ricavano indirettamente dalla sua opera letteraria e direttamente dalle esplicite affermazioni contenute nel ricco *Epistolario* (v. Casini 2009; Gareffi 2009; in particolare su Caro "iconografo" v. Robertson 1982). In particolare, numerosissime sono le testimonianze sulla passione sul fronte della numismatica antica e delle imprese, da riprodurre su medaglie o su altri supporti per imprese ispirate alle "allegorie" rinvenute sul rovescio delle monete greche, ellenistiche e romane. Da un inventario della biblioteca di casa stilato dopo la sua morte, si evince che lo stesso Caro tra il 1564 e il 1565 avrebbe composto cinque "libri scritti a mano di cose di medaglie" ai quali se ne aggiunse un sesto, scritto dal nipote Giambattista: i manoscritti sarebbero andati perduti in un naufragio (Greco 1950, 133; Davis 2012, 6-7, 25-26 nn. 7-8). I dati che si ricavano soprattutto dall'*Epistolario* testimoniano non solo la passione, ma la competenza, lo scrupolo e la cura metodologica di Annibal Caro che propone un prima impostazione

scientifico per lo studio della numismatica antica, anche in vista del riutilizzo e della rivisitazione delle allegorie classiche per le 'invenzioni' che gli vengono richieste dai suoi interlocutori per le loro imprese (su due, importantissime lettere, una a Silvio Antoniano e una a Fulvio Orsini, richiama opportunamente l'attenzione Davis 2012 che le riproduce dalla prima edizione veneziana dell'epistolario, le valorizza e le commenta accuratamente).

Tutto l'*Epistolario* è per altro costellato di riferimenti a monete antiche, che Annibale recupera, compra, scambia da tutti gli amici, corrispondenti, trafficanti di anticaglie del tempo. Per fare un solo esempio: in data 29 giugno 1556 scrivendo a Cesare Facchinetti a Bologna di non poter accettare le monete antiche che il "Sig. Gozzarino" gli offre in dono, Annibale afferma di essere entrato in possesso di un numero consistente di monete che facevano parte della collezione di Giulio Romano: "Quanto al pagarle, mi risolvo di non potere adesso; ed anco a dire il vero non ho bisogno di tante, massimamente che jeri n'ebbi una rimessa da Mantova di molte, che furono di Giulio Romano" (*Lettere del Commendatore Annibal Caro, distribuite ne' loro varj argomenti*, vol. II, Milano 1807, 373). Sempre dall'*Epistolario* si ricava che Annibale è interpellato dai più vari corrispondenti per la sua competenza sulla lettura dei rovesci delle monete antiche e, per quanto più ci interessa, anche per l'"invenzione" di nuove imprese. Su questo fronte, Annibale a volte si presta all'ufficio che amici e corrispondenti gli impongono, più spesso denuncia l'eccesso di impegno che gli viene richiesto, un impegno che via via con il passare degli anni sembra pesargli sempre di più. A titolo di esempio, si vedano questi stralci, tratti dalle lettere.

In una lettera a Jeronimo Soperchio datata 15 maggio 1551, Annibale così scrive:

Se sapeste gli affanni miei, non mi richiedereste d'Imprese, le quali vogliono tempo e pensieri scarichi. [...] Fatevi cercatori di gioje, incantatori di spiriti, una Rapina di Proserpina, il congiungimento d'Enea con Didone, un Ulisse che ciechi Polifemo, un serraglio di Circe, che trasformi gli uomini in bestie di ogni sorte; e questo mi parrebbe meglio di tutti. Se non vi volete figure, empietelo di grottesche, di verdure, di biscie, di pipistrelli, di barbajanni; che so io che mi dire, o che voi vogliate? Che non veggio il luogo, e non so quello

che più vi si convenga; e non ho (come ho detto) nè tempo, nè capo per queste cose. Però, se v'ho detto delle fole, scusatemi (*Lettere*, vol. III, n. 25, 46).

Serve tempo e mente libera per pensare alle imprese e Annibale, proponendo un repertorio generico tratto dagli episodi mitografici più noti, afferma di non avere “né tempo, né capo per queste cose”. In un'altra epistola a Niccolò Spinelli, datata 13 agosto 1554, Annibale scrive:

Vorrei che mi specificaste meglio la commessione che mi date in nome di S. Eccellenza [Ersilia de' Monti]. Perché richiedermi così asciuttamente ch'io le trovi una impresa appropriata a lei, è come voler che si faccia una veste a suo dosso, e non mandarne la misura nè la foggia d'essa. Il desiderio ch'io ho di servirla (come ben credete) è grandissimo: ma ci bisognerebbe anco l'arte dell'indovinare; la quale io non imparai mai. Oltre che mi trovo qui senza libri e con un capo bagnato da sessanta docciature: pensate voi se può uscire altro concetto che molle. Se io avessi qualche lume di più dell'intenzion sua, spererei di soddisfarle meglio; il che desidero infinitamente. E quando pur vogliate ch'io sia indovino, ajutatemi almeno a riscontrare se mi riesce (*Lettere*, vol. III, n. 33, 59).

Evidentemente la richiesta rivoltagli dallo Spinelli era del tutto generica; ma l'impresa – ci insegna il Caro – deve essere fatta non a casaccio ma tagliata sul titolare “a suo dosso”, tenendo conto, come se fosse un vestito di sartoria, della sua “misura” e della “foggia” desiderata. Il consulente non può ricorrere all'“arte di indovinare” e deve avere a disposizione un'adeguata strumentazione bibliografica (“qui mi trovo senza libri”) ed essere in buona salute, e di spirito alto, per mettere a segno una invenzione appropriata.

Il senso di insofferenza per le richieste continue di consulenze per imprese pare crescere con il passare del tempo e con l'avanzare dell'età. In una lettera alla Duchessa di Urbino inviata da Roma il 6 giugno 1562, Annibale scrive:

E se intorno alle sue imprese ho tanto indugiato a mandarle gli ultimi motti, non è proceduto né da negligenza, né da dimenticanza, ma si bene da desiderio da trovar detti che mi sodisfaccino, perché queste non sono cose

che si trovino a posta, come l'altre sentenze delle dottrine. Bisogna scorrer gli autori, ed applicare i loro detti ai propositi, ed averne molti per farne scelta dei migliori, il che ricerca tempo (*Lettere*, vol. II, n. 54, 235).

Per la scelta del motto, in particolare, il Caro rivendica qui tutto per il lavoro di ricerca e l'impegno di intelligenza che gli viene quasi imposto dai suoi esigenti interlocutori che sembrano sottovalutare il tempo e l'applicazione necessari a "trovar detti che mi soddisfaccino" - ovvero che siano all'altezza non tanto dei gusti del titolare dell'impresa quanto dell'esigente senso di responsabilità dello studioso che è stato interpellato sul tema.

Bibliografia

Opere di Camillo Agrippa

Agrippa, *Trattato di scientia d'arme* 1553

Trattato di scientia d'arme, con un dialogo di filosofia di Camillo Agrippa Milanese.

Roma, Antonio Blado, 1553; il dialogo in appendice al testo fu ripubblicato come Il modo di comporre il moto della sfera, Roma Antonio Blado (eredi) 1575.

Agrippa, *Trattato di scienza d'arme* 1568

Di M. Camillo Agrippa, Trattato di scienza d'arme et un dialogo in detta materia.

Venezia, Antonio Pinargenti, 1568.

Agrippa, *Trattato di trasportar la guglia* 1583

Trattato di Camillo Agrippa Milanese di trasportar la guglia in su la piazza di San Pietro. Roma, Francesco Zanetti, 1583.

Agrippa, *Dialogo sopra la generatione de venti* 1584

Dialogo di Camillo Agrippa Milanese sopra la generatione de venti, baleni, tuoni, fiumi, laghi, valli, & montagne. Roma, Bartolomeo Bonfadino e Tito Diani, 1584.

Agrippa, *Dialogo del modo di metter battaglia* 1585

Dialogo di Camillo Agrippa Milanese del modo di mettere in battaglia presto & con facilità il popolo di qual si voglia luogo con ordinanze & battaglie diverse. Roma, Bartolomeo Bonfadino, 1585.

Agrippa, *Nuove inventioni* 1595

Nuove invenzioni di Camillo Agrippa sopra il modo di navigare. Roma, Domenico Gigliotti, 1595.

Agrippa, *La virtù* 1598

La virtù, dialogo di Camillo Agrippa Milanese sopra la dichiarazione de la causa de' Moti, tolti de la parole scritte nel Dialogo de' Venti. Roma, Stefano Paolini, 1598.

Altre fonti

Charles de Bovelles (Carolus Bovillus), *Liber de intellectu ...* 1510.

Charles de Bovelles (Carolus Bovillus), *Liber de intellectu. Liber de sensibus. Liber de generatione. Libellus de nihilo. Ars oppositorum. Liber de sapiente. Liber de duodecim numeris. Philosophicae epistulae. Liber de perfectis numeris. Libellus de mathematicis rosis. Liber de mathematicis corporibus. Libellus de mathematicis supplementis*, Paris, Henry Estienne 1510.

Annibal Caro, *Epistolario* 1572

De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro, Volume Primo. col Privilegio di N. S. PP. Pio V & dell'illustriss. Signoria in Venetia. In Venetia, appresso Aldo Manutio, MDLXXII.

Annibal Caro, *Epistolario* 1581

De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro, Volume Primo. col Privilegio

di Nostro Sig. Papa Pio V et dell'illustrissima Signoria di Venetia. In Venetia, appresso Bernardo Giunti, MDLXXXI.

Annibal Caro, Epistolario 1807a

Delle lettere del commendatore Annibal Caro, Distribuite ne' loro varj argomenti, colla vita dell'autore scritta da Antonio Federico Seghezzi, volume primo, Milano 1807.

Annibal Caro, Epistolario 1807b

Delle lettere del commendatore Annibal Caro. Distribuite ne' loro varj argomenti, colla vita dell'autore scritta da Antonio Federico Seghezzi, volume secondo, Milano 1807.

Annibal Caro, Epistolario 1807c

Delle lettere del commendatore Annibal Caro. Distribuite ne' loro varj argomenti, colla vita dell'autore scritta da Antonio Federico Seghezzi, volume terzo, Milano 1807.

Riferimenti bibliografici

Armand 1883-1887

A. Armand, *Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*, Paris 1883-1887.

Atwood 2003

P. Atwood, *Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections*, London, 2003.

Barni 1960

G.L. Barni, *Camillo Agrippa*, in "Dizionario biografico degli italiani", vol. 1 (1960).

Bartezzaghi 2010

S. Bartezzaghi, *'In girum imus nocte et consumimur igni': intermittenze di un palindromo*, "La Rivista di Engramma" 84 (ottobre 2010).

Birali, Morachiello 1985

A. Birali, P. Morachiello, *Immagini dell'ingegnere tra Quattro e Settecento: Filosofo, soldato, politecnico*, Milano 1985.

Börner 1997

L. Börner, *Die italienische Medallien der Renaissance und des Barock (1450 bis 1750)*, Berlin 1997.

Bulgari 1958

C. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, Parte I, Roma 1958.

Caciorgna 2009

M. Caciorgna, *Minerva e la Fortuna. Virtus e Voluptas. Fonti, modelli e tradizione classica da Seneca a Pio II ad Aby Warburg*, in *Pio II Piccolomini: il papa del Rinascimento a Siena*, Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 5-7 maggio 2005), Siena 2009, 197-226.

Calvesi 2000

M. Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano 2000.

Casini 2009

T. Casini, *Tra lessico pittorico e iconografia: Annibal Caro e la fortuna della traduzione dell'Eneide*, in G. Venturi e F. Cappelletti (a cura di), *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze 2009, 115-134.

Castelletti 2009

P. Castelletti, *Bomarzo dopo Bomarzo: Storia, ricezione e fortuna critica del Sacro Bosco dal 500 agli anni '50 del Novecento*, in S. Frommel e A. Alessi (a cura di), *Bomarzo: Il Sacro Bosco: Fortuna critica e documenti*, Roma 2009, 11-27.

Centanni 2017a

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Centanni 2017b

M. Centanni, *Fulgor ille. Costruzione di un'impresa*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017).

Colonna 1989

S. Colonna, *Variazioni sul tema della fortuna da Enea Silvio Piccolomini a Francesco Colonna*, "Storia dell'arte" 66 (1989), 127-142.

Davis 2012

M. Davis, *Il rovescio della medaglia, no. 1: Two letters by Annibale Caro: Numismatic methods and ancient coin reverses in: Annibale Caro, De le lettere familiari del Commendatore Annibal Caro, Volume Secondo. Venezia: Aldo Manuzio, 1575, "Fontes. Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750", n. 72.*

Doren 1924

A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1922-1923, I Teil, Wiesbaden 1924, 71-144.

Eidlitz 1927

R.J. Eidlitz, *Medals and Medallions relating to Architects*, New York 1927.

Farago 1997

C. Farago, *The Defense of Art and the Art of Defense*, "Achademia Leonardi Vinci" 10 (1997), 13-22.

Gaetani 1761

P.A. Gaetani, *Museum Mazzuchellianum*, Venezia 1761.

Garavelli 2016

E. Garavelli, *Per il carteggio di Annibal Caro. In margine a un inventario degli Autografi*, in *Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Verona 2016, 125-144.

Gareffi 2009

A. Gareffi, *L'antico nelle lettere del Caro*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Atti del Convegno di Studi (Macerata, 16-17 giugno 2007), a cura di D. Poli, L. Melosi, A. Bianchi, Macerata 2009, 45-72.

Greco 1950

A. Greco, *Annibal Caro: cultura e poesia*, Roma 1950.

Halwas s.d.

Scheda della medaglia "Bonini (Giovanni Battista), active 1557-1585. Portrait medal of the engineer Camillo Agrippa" in "Robin Halwas, Booksellers, Agent and Dealers in Fine Arts".

Lincoln 2013

E. Lincoln, *Brilliant Discourse. Pictures and Readers in Early Modern Rome*, New Haven and London 2013.

Marr 2011

A. Marr, *Between Raphael and Galileo: Mutio Oddi and the Mathematical Culture of Late Renaissance*, Chicago 2011.

Mutini 1977

C. Mutini, *Annibal Caro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XX, Roma 1977.

Nenci 1992

E. Nenci, *Camillo Agrippa: Un ingegnere rinascimentale di fronte ai problemi della filosofia naturale*, "Physis" 29 (1992), 71-119.

Nuovo 2007

I. Nuovo, *Il "Somnium de fortuna" di Enea Silvio Piccolomini*, in: *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 18-21 luglio 2005), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2007, 515-47.

Pedrazzini s.d.

A.C. Pedrazzini, *Annibal Caro*, in "Liber Liber".

Pollard 1984-1985

J.G. Pollard, *Italian Renaissance Medals in the Museo Nazionale of Bargello*, vol. 3, 1513-1640, Firenze 1984-1985.

Robertson 1982

C. Robertson, *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 45 (1982), 160-181.

Seminario Mnemosyne 2011

G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini (a cura di), *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 92 (agosto 2011).

Stimilli [2004] [2008] 2009

D. Stimilli, *Lettera ad Alfred Doren (31 marzo 1923)*, in "Aut aut" 321-322 (2004), pp. 13-15; ora in D. Stimilli-C. Wedepohl, *Per monstra ad Sphaeram*. Vortrag in

Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925, München 2008, tr. it. *Per monstra ad Sphaeram. La conferenza in memoria di Franz Boll e altri scritti (1923-1925)*, Milano 2009, 13-15.

Squillaro 2002

L. Squillaro, *Dall'allegoria antica all'impresa rinascimentale. Il viaggio di Fortuna, secondo la rotta di Aby Warburg (Atlante della Memoria, tavola 48)*, tesi di laurea specialistica, relatore prof. M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2001/2002.

Toderi, Vannel 2000

G. Toderi, F. Vannel, *Le Medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000.

Warburg [1929] 2016

Aby Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929)*, nuova edizione critica e traduzione di Maurizio Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

Warburg *Fortuna* 2011

A. Warburg et al., a cura di A. Barale e L. Squillaro, *Regesto di testi inediti e rari dal Warburg Institute Archive sul tema della Fortuna*, "La Rivista di Engramma" 92 (agosto 2011).

Warburg, Mnemosyne Atlas 48

A. Warburg et al., *Mnemosyne Atlas, Tavola 48, Materiali e letture*, edizione a cura del Seminario Mnemosyne, "La Rivista di Engramma" 100 (ottobre 2012).

English abstract

The essay presents an analysis and interpretation, iconographic and iconological, of the medal of Camillo Agrippa (1585 ca.), represented on the obverse. Renowned for his engineering theories and works (debates on transporting the obelisk to San Pietro's square; the restoration of Aqua Vergine, the Villa Medici aqueduct), and for his treatises, the most famous of which is the *Trattato di scientia d'arme* (Rome 1553, Venice 1568), a beautifully illustrated treatise on fencing, he moved from Milan to Rome in 1534.

The reconstruction of the biographical profile and intellectual activities of Camillo Agrippa, described as "sapiens architectus" in his funeral inscription, allows a better understanding of the meaning of his device on the reverse of the medal: a Minerva (not a warrior as it is currently assumed) grabs Fortuna with sail by her forelock.

An intentionally ambiguous motto is inscribed around it: Velis Nolisve (whether you wish it or not). By positioning it at a crucial junction in the montage of Plate 48 in his Mnemosyne Atlas, Aby Warburg underlined the relevance of this medal as a paradigmatic sign of Renaissance man who emancipates himself from medieval subjection to the wheel of Fate, and seizes his opportunity to govern the course of Fortuna.

Warburg's letters on this subject, preserved at the Warburg Archive in London, provide inspiring observations on the medal, and are vital to interpreting its significance, and also to re-establishing Warburg's crucial role as an active consultant and director of research at the Bibliothek Warburg even in the years of his hospitalisation at Kreuzlingen. Furthermore, we see that the figure of Fortuna accompanies Warburg until the last months of his life. Indeed, in a letter of 1929 to the economist Eric Seligman, Warburg proposed that he himself should hold a course on Fortuna at Columbia University, as he was making plans to export his new methodology of studying and researching overseas.

*Un ringraziamento particolare a Cristina Crisafulli che mi ha procurato la riproduzione dell'esemplare veneziano @Collezioni Numismatiche del Museo Correr.

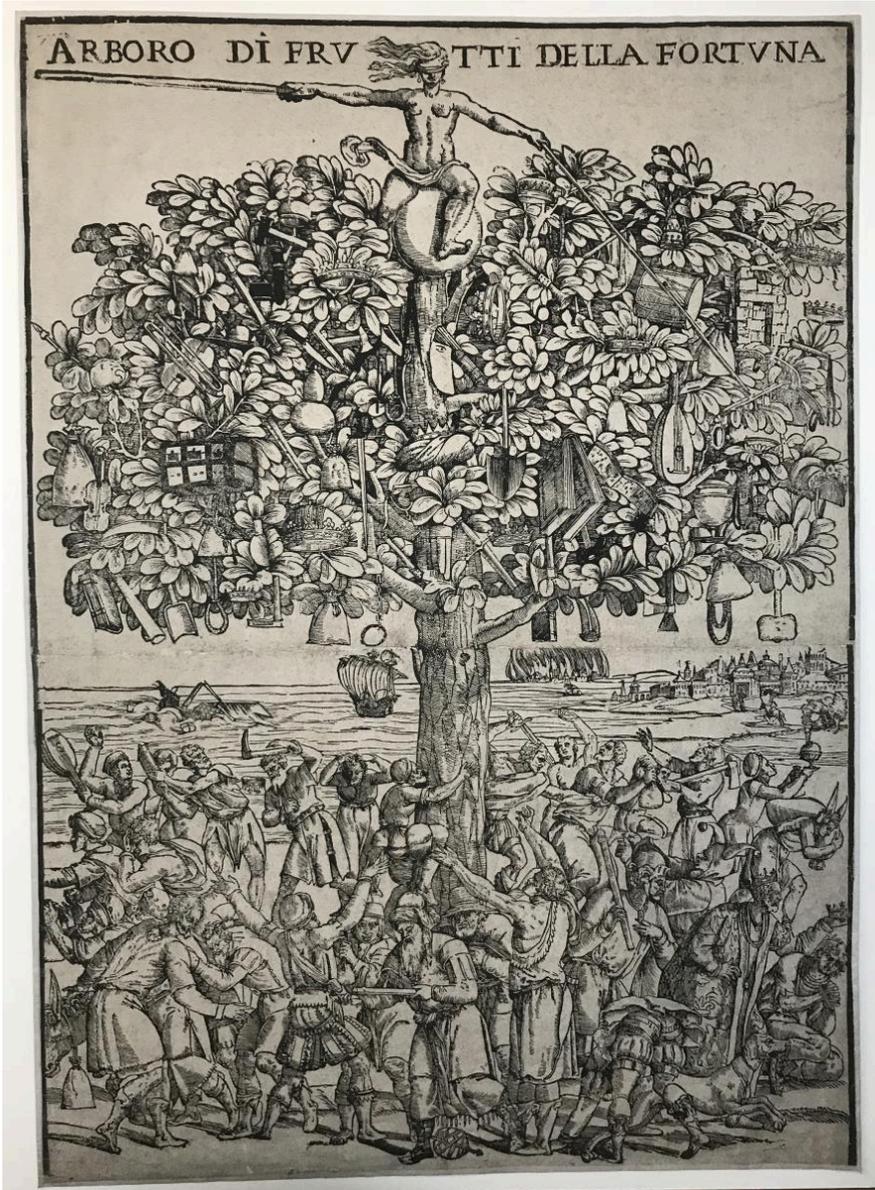
Fortuna in Laguna. Xilografie, letterati, editori e attori

A proposito dell'Arboro di frutti della Fortuna

Silvia Urbini

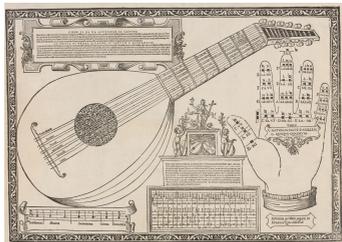
Stiamo osservando una xilografia italiana del XVI secolo [Fig. 1]. È ricavata dall'intaglio di due matrici di legno che sono sopravvissute – un'eventualità piuttosto rara – e sono conservate alla Galleria Estense di Modena: a questo indirizzo è visibile la parte inferiore e a questo la parte superiore. Si tratta di un'opera di notevoli dimensioni, 72,5 per 51 cm (come quelle di un quadro da cavalletto), che rappresenta un soggetto davvero bizzarro: la Fortuna seduta su un albero che dispensa “frutti” a un'umanità inferocita, soggetto che però difficilmente potremmo vedere raffigurato in un dipinto italiano del Rinascimento.

L'intento di questa breve indagine è quello di individuare una delle possibili fonti a cui la xilografia è ispirata, intrecciando il racconto iconografico con quello che riguarda la storia materiale di questa tipologia di opere. Sullo sfondo, lo straordinario ruolo che il *medium* xilografico rivestì nella produzione artistica, editoriale e, secondo una mia ipotesi, anche teatrale veneziana.



1 | Anonimo xilografo veneto, *Arboro di Frutti della Fortuna*, London, British Museum, inv. 1860, 0414.157.

L'Arbore di frutti della Fortuna e l'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento della Fondazione Giorgio Cini



2 | Matteo Pagano, *Istruzioni per suonare il liuto*, Stockholm, Kungliga biblioteket, Sveriges nationalbibliotek.



3 | Padovano, *Carta da gioco: quattro di denari*, Paris, Musée du Petit Palais.

L'Arbore di frutti della Fortuna – con le altre xilografie citate in questo articolo – è una delle opere catalogate nell'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento, un progetto della Fondazione Giorgio Cini a cura di chi scrive, di Laura Aldovini e David Landau, che ha come obiettivo la creazione di un database dove sono schedate le matrici lignee e le stampe xilografiche su fogli sciolti prodotte in Italia dai primi esemplari noti quattrocenteschi fino al 1550 circa*. Il database, che sarà on line nel 2019 e accessibile dal sito della Fondazione Giorgio Cini, rappresenterà un catalogo ragionato della xilografia italiana del Rinascimento, una sorta di meta-museo dove saranno schedate opere provenienti dai principali musei del mondo che possiedono questi materiali.

Questi fogli, per le motivazioni che vedremo, fino ad ora praticamente invisibili, contengono patrimoni preziosi di informazioni che arricchiscono la conoscenza dell'arte e della cultura rinascimentale. Innanzitutto dal punto di vista della storia e dell'evoluzione dello stile: è noto infatti che durante il primo Rinascimento nelle botteghe vigeva il principio di unità delle arti e i grandi

maestri operavano contemporaneamente nell'ambito di differenti pratiche artistiche, fornendo disegni anche per la nuova arte dell'incisione, in tutte le sue declinazioni (di recente, ad esempio, è ricomparsa una grande xilografia di Amico Aspertini: v. Urbini 2018). Un catalogo di immagini confrontabili, inoltre, permette di costruire famiglie stilistiche, creando

nuove identità artistiche o arricchendo il catalogo di maestri e di monogrammisti già noti.

La xilografia – che è spesso stampa di invenzione e non di riproduzione, e questo è uno dei fattori che la rende così significativa – è un luogo di libertà iconografica, come nel caso del nostro *Arboro della Fortuna*. Fornisce preziose informazioni per la conoscenza del costume religioso e laico, vi si compenetrano la cultura alta e popolare e, di frequente, è corredata e resa ibrida da testi: più in generale, i temi e le funzioni che ne motivavano la produzione sono quelli che accompagnavano nei suoi diversi aspetti – il lavoro, la spiritualità, la storie lette e raccontate, la scienza, i viaggi, la magia, il gioco – la vita dell'uomo del Rinascimento.

L'immagine dell'*Arboro della Fortuna*, ad esempio, doveva essere presente nei momenti di svago. Quando, non senza occasioni di riflessione e complici altre xilografie, si faceva musica, ad esempio guardando le istruzioni per suonare il liuto del tipografo veneziano Matteo Pagano (Aldovini, Landau, Urbini 2018, 15-16 [Fig. 2]); quando si giocava a carte, avendo magari fra le mani il mazzo del Padovano, il cartaiolo amico di Pietro Aretino con cui dialoga ne *Le carte parlanti* (Depaulis 2017, [Fig. 3]); quando si ascoltava la recita di un saltimbanco, come vedremo nel prossimo paragrafo.

Xilografie e palcoscenici

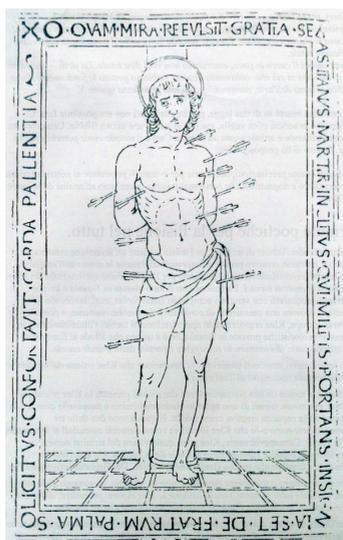
La xilografia dell'*Arboro della Fortuna* è una stampa molto rara, della quale sono sopravvissuti solo due esemplari integri del primo stato, che è privo di firme: sono conservati a Londra e a Cambridge (British Museum inv. 1860,0414.157; Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum, inv. 3.1989). Ispirerà un'altra grande xilografia, che a differenza di questa è caratterizzata da una fitta presenza di testi [Fig. 4]; ricopiata quasi letteralmente in un'acquaforte da Giuseppe Maria Mitelli nel 1687); qui il palazzo di Fortuna è niente meno che Castel Sant'Angelo: sulla sua sommità è conficcato l'albero presieduto da Fortuna, mentre i modelli figurativi del papa sul globo e della dea con la vela derivano dal frontespizio su disegno di Baldassarre Peruzzi e dalle illustrazioni del *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti (Urbini 2011), un celebre libro di sorte pubblicato a Venezia in quel 1527 del Sacco di Roma, ovvero sempre

nel giro d'anni in cui le tipografie cittadine stampavano l'*Arbore della Fortuna*.



4 | Anonimo xilografo, *Allegoria di Fortuna in Castel Sant'Angelo*, London British Museum, inv. 1860,0414.156, cm. 65x50,5; firmata CFB: Nagler, *Die Monogrammisten*, n. 29.

Da cosa è motivata la rarità di questi fogli? Esistono due spiegazioni principali. Nella maggior parte dei casi si tratta di opere anonime, o, per meglio dire, in cerca d'autore: per questo non sono rientrate negli interessi degli amatori e dei collezionisti e ritenute abbastanza importanti per essere conservate e musealizzate. A comprovare questo fatto, solo nei casi in cui la paternità della xilografia sia nota e nobile – ad esempio quando Tiziano è *inventor* – ne sono giunti fino a noi un bel numero di esemplari (sebbene spesso tardi e stanchi).



5 | Anonimo xilografo veneziano, *San Sebastiano*, tiratura moderna dalla matrice conservata al Fogg Art Museum di Cambridge, inv. G8365.

Oltre a questo argomento, e forse prima di questo, il fatto che siano sopravvissute poche xilografie italiane del Rinascimento riguarda la loro funzione di oggetti d'uso. Temi sacri o profani che fossero – dalle Madonne col Bambino, alle carte geografiche, ai lunghi fregi storici ecc. – stampate agilmente e a basso costo in centinaia di copie, spesso finivano inchiodate alle porte delle case e delle botteghe. Il nostro *Arboro della Fortuna* e molte altre xilografie del genere, di grandi dimensioni, erano quasi sempre incollate ai muri, con il degrado che inevitabilmente ne è derivato.

Oppure venivano tenute in mano, in tasca, nelle bisacce e incollate dentro ai libri: si pensi alle carte da gioco che abbiamo citato, o ai 'santini' che le chiese e le confraternite distribuivano durante le feste dei loro patroni, come un San Sebastiano, di cui rimane la matrice al Fogg Art Museum di Cambridge [Fig. 5]. Il valente disegnatore ha derivato il santo da quello dipinto da Giovanni Bellini nel *Trittico di San Sebastiano* per la chiesa di Santa Maria della Carità a Venezia, ora alle Gallerie dell'Accademia. L'iscrizione che corre lungo la cornice – O QVAM MIRA REFVLVSIT GRATIA SEBASTIANVS MARTIR INCLITVS QUI MILITIS PORTANS INSIGNIA SED DE FRATRVM PALMA SOLICITVS CONFORTAVIT CORDA PALLENTIA ("O, di quale mirabile grazia rifulse il glorioso martire Sebastiano che, portando le insegne di soldato ma preoccupato

della vittoria dei fratelli, confortò i loro cuori tremanti”) – è tratta dal mottetto *O Sancte Sebastiane* del compositore fiammingo del Quattrocento Guillaume Du Fay.

Ed è proprio nella dimensione della situazione festiva – sebbene sul versante laico – che forse avremmo potuto vedere esposto l’*Arboro della Fortuna* e altre xilografie che, come questa, sono trasposizioni figurative di testi letterari che possiamo supporre destinati anche alla recitazione o al canto nelle piazze, nei mercati, nei teatri e nelle mille occasioni celebrative pubbliche e private (su questo si veda, in Engramma, Bortoletti, Gobbo, Elli, *et all.* 2018).

Gli stessi editori che pubblicavano i testi da recitare erano anche i tipografi che stampavano le xilografie che ne erano trasposizione visiva, o a loro erano vicinissimi: e in alcuni casi speciali, come quelli veneziani di Paolo Danza e di Nicolò Zoppino, gli editori erano anche attori. Va ricordato infatti che fra gli ‘specialisti dell’intrattenimento’ c’erano anche gli editori, e non solo perché pubblicavano testi che potevano essere recitati, ma perché alcune volte ne erano loro stessi gli interpreti. Uno di questi era Nicolò di Aristotile Zoppino, dai cui torchi uscì una delle due edizioni veneziane del *Dialogo di Fortuna* di Antonio Fileremo Fregoso: un testo che, come si dirà più avanti, forse conosceva l’inventore dell’*Arboro della Fortuna*, la xilografia intorno alla quale ruotano queste riflessioni.

A qualcuno questa professione ‘parallela’ fu cagione di soddisfazioni ma anche di guai. Teofilo Folengo nel *Baldus* ci racconta che Zoppino guadagnava assai bene suonando la sua lira presso le colonne di San Marco (Folengo, Chiesa 1997, XI, 7-12); Aretino nel primo giorno del suo *Dialogo* cita “quel Zoppino che quando canta in banco tutto il mondo corre a udirlo” (Aretino, *Dialogo*: Procaccioli 1984, 233). Però nel 1510, l’anno dopo la Battaglia di Agnadello, lo stesso Zoppino fu incarcerato a Venezia per aver recitato a Ferrara – la sua città di origine – con il socio Vincenzo di Paolo, una frottola diffamatoria contro la Serenissima e venduto il *pamphlet* dove l’aveva pubblicata. Come ha scritto Massimo Rospoche, che ha scoperto i documenti relativi a quest’ultima vicenda e raccolto le fonti di Zoppino cantastorie, “in this instance of singing and selling, the interaction between orality, public performance and print is immediately evident” (Rospoche 2014, 349).

Le pubblicazioni a poco prezzo, le barzellette, le frottole, i *pamphlet* devono quindi essere tenuti presenti fra i testi che potevano essere recitati: “a short lyric genre that lent itself to being performed, with bodily gesture, jokes, and exclamations, to the accompaniment of a stringed instrument (usually a *lira da braccio*) playing a familiar and repetitive tunes” (Rospocher 2014, 351).



6 | Anonimo xilografo, *L'assedio crudel fatto da sorzi coleg [...] cani contra i gatti*, London, British Museum, inv.1947, 0319.54..

La mia ipotesi è quindi che quando esistono corrispettivi figurativi di questi testi – e spesso si tratta di xilografie – essi fossero destinati anche a essere supporto alla parola declamata o cantata, una sorta di “protoscenografie” ad uso dei cantastorie e degli allestimenti.

Vediamone qualche esempio.

Uno degli illustratori di Zoppino era Giovanni Andrea Vavassore. Egli era, oltre che xilografo, anche editore, e fra le sue

pubblicazioni c'erano testi perfetti per i saltimbanchi come la *Historia de le buffonarie del Gonella* e *La Grande battaglia delli gatti e de li sorci* (unici esemplari noti alla Biblioteca Nazionale Marciana). Del secondo testo esiste anche una trasposizione visiva in una xilografia conservata al British Museum [Fig. 6].



7 | Giovanni Andrea Vavassore, *Battaglia di Marignano*, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung und Fotoarchiv, Zentralbibliothek Zürich, inv. 307 (unico esemplare).

E del resto anche l'enorme e splendida xilografia con la *Battaglia di Marignano* possiamo ben immaginarla raccontata da un saltimbanco, come fosse un cartellone nell'Opera dei Pupi [Fig. 7].



8 | Anonimo xilografo veneziano, *Ritratto del conte Orlando*, London British Museum, inv. 1876,0708.45.

Spesso in queste xilografie – che possiamo considerare paratesti, ovvero complementari ai testi a stampa – sono presenti titoli, didascalie, brevi narrazioni, come nel caso di una magnifica serie veneziana dedicata all'*Orlando furioso* (esemplari in varie raccolte) della quale fa parte anche un grande foglio conservato al British Museum con il fiero 'ritratto' di Orlando [Fig. 8].

È sempre attingendo alla produzione xilografica tra illustrazione libraria e fogli sciolti, che possiamo recuperare alcune rare immagini di maschere della commedia, da aggiungere a quella nota di Zuan Polo, rappresentato mentre dice allo sconsolato Caravia – “gioielliere di professione, poeta per diletto ed eretico per vocazione” – che gli ricorda la *Melancholia* di Dürer (“Voi mi parete la Melancholia/Dipinta da buon maestro dipintore”: *Il sogno di Caravia*, Venezia, Giovannantonio Nicolini da Sabbio, 1541; Benini Clementi 2000, 20-22; Fara 2015, 81).



9 | *Tiffanio di Comacchio, Abain di Poveglia, Fiapolin Nicoloto*, London British Museum: inv. 1854,1113.169; inv. 1854,1113.170; inv. 1854,1113.171.

Si tratta di tre personaggi protagonisti di chissà quale commedia: Tiffanio di Comacchio, Abain di Poveglia, Fiapolin Nicoloto, ovvero della parrocchia di san Nicolò a Venezia [Fig. 9]: in un'epoca in cui erano assai permeabili i confini tra cultura alta e popolare, poteva capitare di incontrare sui palcoscenici veneziani, nelle vesti di commedianti, anche delle maschere grottesche alla maniera di Leonardo da Vinci (di due xilografie esiste la versione a bulino attribuita al milanese Ambrogio Brambilla, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, cat. 252).

Una precoce fonte per l'iconografia dell'*Arboro di frutti della Fortuna*

La Fortuna bendata, vestita solo di un drappo, svolazzante come i suoi capelli, siede su un globo conficcato nella cima di un albero rigoglioso [Fig. 1]. Nelle mani stringe un bastone e un rastrello con i quali fa cadere i "frutti" dolci e amari del destino, dei quali l'albero è carico: corone, zappe, elmi, falci, sacchi pieni di denaro, libri, spade, strumenti musicali, cappi e catene e fruste e gioghi, coppe e zucche, tiare papali e cappelli cardinalizi. Ai piedi dell'albero una variegata umanità fa i conti con la sorte che ha avuto in dono: c'è chi prende al volo ciò che cade dall'albero, chi se ne va col suo bottino, chi si accapiglia per sottrarre ad un altro qualcosa di più interessante. Una specie di discendente del buffone Gonnella (le cui storie, come detto, furono ripubblicate a Venezia da Giovanni Andrea Vavassore proprio in questi anni) ci guarda e ride, mentre poco più in là un giullare 'fa le fiche' alla Fortuna. Un tipo, non pago del sacco già assicurato alla cintura, sale sull'albero come fosse quello di Cuccagna, il paese fantastico che visitò il celebre commediografo e attore veneziano - contemporaneo di questa xilografia - Andrea Calmo, e di cui racconta in una celebre lettera (n. 34, libro II, edizione a cura di Vittorio Rossi - Calmo *Lettere*, II.34 138-143: Rossi 1888, 138-143).

L'anonimo *inventor* di quest'opera a ben vedere ha voluto rendere l'aspetto bestiale dell'umanità che confida in Fortuna. Non solo mettendo in scena figure dai modi sguaiati e poco dignitosi, ma soprattutto (ed è una delle chiavi di lettura per individuare una possibile fonte dell'opera), rappresentando uomini che si stanno trasformando in animali o che già lo sono diventati: a quello in secondo piano sulla destra, curvo sotto un grande sacco, sono spuntate due lunghe orecchie asinine; alcuni, come quello a sinistra dell'albero, sono ancora in uno stato precedente, con sembianze umane ma gestualità scimmiesche; altri, già completamente trasformati, se ne vanno inconsapevoli della mostruosa metamorfosi, come il cane in primo piano che esce di scena con una corona in bocca o l'asino sulla sinistra con un sacco al collo.

Oltre al tema della metamorfosi, la particolarità di questa rappresentazione di Fortuna è la sua associazione a un albero che, nella stampa popolare, veniva rappresentato in molteplici declinazioni allegoriche (ad esempio Hind 1978 [1938-1948], 76-77; Milano 2014, Figg. 25-33), ma raramente associato alla dea bendata (come, alla fine del Cinquecento, un bulino attribuito ad Ambrogio Brambilla, British Museum, inv.1868,0612.1160). Fosse magari l'albero di una nave, allora rientrerebbe fra le iconografie di Fortuna note, come quella con la vela, una delle varianti presenti nella Tavola 48 del Mnemosyne Atlas (Warburg, Mnemosyne Atlas 48, studiata in Engramma: Seminario Mnemosyne 2011; Seminario Mnemosyne 2016, con ampia trattazione e bibliografia specifica; inoltre Albani Liberali 1981). Nella xilografia in questione, gli unici attributi canonici dei quali Fortuna è dotata sono la benda sugli occhi e il globo sul quale è in equilibrio instabile: per le altre stranezze è necessario rintracciare una sua particolare declinazione, magari in ambito lagunare, che abbia ispirato l'anonimo *inventor* della xilografia.

Venezia nel Cinquecento doveva essere particolarmente sensibile nei confronti di questo tema – studiato in alcune sue varianti da Augusto Gentili (ad esempio Gentili 2005, 57) – anche a cagione dei rovesci di fortuna patiti dalla città lungo quasi un decennio per le conseguenze della Lega di Cambrai. Nel 1517 finalmente, con l'ingresso delle truppe veneziane a Verona, la guerra si conclude, gli imperiali sono sconfitti, ma Venezia è stremata. L'anno dopo gli eredi di Manuzio pubblicarono l'*opera omnia* di Giovanni Pontano. Fra i testi è presente il suo *De Fortuna*, che fu

giudicato trasgressivo perché afferma che Fortuna “opera [...] con assoluta indifferenza rispetto alle nostre attese, al nostro impegno, alla nostra capacità e soprattutto alla ragione morale e alla giustizia”. Viene tolto spazio alla Provvidenza “la cui certezza era pur sempre assimilabile alla volontà divina [...] la Fortuna tornava ad essere un mito, nel senso di una figura, di una entità reale come nella cultura pagana” (Pontano, *Fortuna*: Tateo 2012, 42). Le sue azioni, secondo Pontano, dipendono raramente e solo per caso dal comportamento retto degli uomini o dalla Provvidenza, con il conseguente capovolgimento della visione cristiana del mondo (Pontano, *Fortuna*: Tateo 2012, 50-51).

La scrittura di questo trattato da parte dell'umanista partenopeo coincide con gli anni della caduta del Regno aragonese e dell'insediamento degli spagnoli a Napoli, tra il 1500 e il 1501. Anche un altro umanista – sebbene di diversa caratura – Antonio Fileremo Fregoso, in quegli stessi anni e a causa della stessa guerra, doveva fare i conti con i passaggi di potere che segnano anche il destino di un poeta di corte. Nel 1499 il re di Francia Luigi XII entra a Milano mettendo in fuga Ludovico il Moro. Il mite Fregoso riesce a non essere in viso a nessuno ma, defilato e amareggiato, si ritira nella campagna di Lodi. Durante quel primo decennio del Cinquecento scrisse alcuni poemi visionari: il *Riso di Democrito e pianto di Eraclito* e – anche lui – un trattatello sulla Fortuna (Santoro 1978, 187-233).

Il *Dialogo de Fortuna* fu pubblicato per la prima volta a Milano ma sembra che sia divenuto un *best seller* a Venezia, con due edizioni nel 1521 (Zoppino e Bindoni), e altre nel 1523, nel 1525, nel 1531 (Zoppino) e nel 1547 (Bindoni). Fra le molte teorizzazioni del tema di Fortuna da parte degli umanisti rinascimentali, questa, come quella di Pontano, si segnala per il tono di sostanziale pessimismo.

Vediamone brevemente i contenuti, perché potrebbe darsi che leggendo o sentendo recitare, magari dal suo editore Zoppino, il *Dialogo di Fortuna* di Fregoso, un artista veneto o veneziano del terzo decennio del Cinquecento abbia ricavato alcuni elementi e bizzarrie iconografiche per la xilografia oggetto di queste pagine. Come vedremo nel paragrafo conclusivo, dopo gli anni Trenta del Cinquecento alcuni pittori e amici letterati ci hanno lasciato pagine che testimoniano la conoscenza e l'interesse nei confronti di questo tema.



10 | "Verità mostra a Fregoso, Simonetta e Curti la città di Fortuna", *Dialogo De Fortuna Del Magnifico Cavalliero Antonio Philereus*, Venezia, Alessandro e Benedetto Bindoni 1521.

In apertura del *Dialogo di Fortuna* di Fregoso, all'ombra di un olmo – albero dei luoghi profetici secondo Virgilio, che lo pone all'ingresso dell'antro della Sibilla Cumana – Fregoso racconta sconsolato le sue pene mentre gli amici Cicco Simonetta e Lancino Curti espongono le loro divergenti concezioni del mondo e di Fortuna; il primo, neostoico, ritiene che l'uomo abbia il potere di esercitare il libero arbitrio vivendo nella moderazione e nel distacco dai beni mondani; il secondo, neoplatonico, crede invece in un totale determinismo astrologico.

Ed ecco che i tre amici hanno la prima visione: da una fonte emerge una donna nuda, che si presenta come Verità.

Inizieranno, condotti da lei, un viaggio che li porterà sulla cima di un monte, nella città-fortezza di Fortuna (si veda, nel frontespizio dell'edizione Bindoni, la Verità che mostra la città di Fortuna ai tre protagonisti, [Fig. 10]), un luogo all'apparenza magnifico ma che i tre uomini, grazie alla guida virtuosa, saranno in grado di vedere nella sua orribile realtà.

E accio vediate come la Fortuna
 Trastulla di noi miseri mortali
 Et quanto sia fallace, e importuna
 Darovi puoi duoi miei lucidi occhiali
 Che ingannati non restan gli occhi vostri.

La dimora di Fortuna "è un gran palagio di materia e arte", la cui corte è dominata da un maestoso albero carico di frutti, il centro focale dell'azione.

Così tutti e tre noi aparo aparo
 Intenti stando a l'edificio grande
 Che agli occhi humani par tanto preclaro

Vedemmo una arbor che i bei rami spande
Sopra il castel piantata ne la corte
Che frondi de smeraldo havea ammirande
[...]

Et sono i pomi di bellezza tanta,
De l'arbore superba, e tale in vista
Come quei che restar ferno Atalanta.
A questa la mortal gente egra e trista
Per coglierne con tanto desio viene
Che par che in quelli ogni suo ben consista.
Et nondimeno assai più grave pene
Che volupta nei frutti dolci e amari,
Certo si trovan ch'il considera bene (capitolo XIII).

Grazie agli occhiali – veri o simbolici – di Verità, i tre uomini esterrefatti sono in grado di vedere la trasformazione del palazzo di Fortuna in fango e dei suoi adepti, accorsi a cogliere i doni dall'albero, in animali.

L'aurea rocca...
Il cui splendor vincea de gli occhi il senso
... di terra e di fango era
Et di fumo e di nebbie gli ornamenti (capitolo XVI).

Un'altra Metamorphose fu mai
Maggior di questa,alcun havea capo asinino,
Alcuno di leon superbo, e fiero,
Chi di lupo rapace, e chi di porcino... (capitolo XVII).

E dopo la fine del libro, in un "capitolo di Fortuna aggiunto" che compare nell'edizione di Zoppino del 1523, vengono evocate, come sullo sfondo della xilografia, navi "in ciel" e navi "in fondo"

Come una nave in mar spenta dal vento
Che per favor de l'onde e di tempesta
In ciel si trova in fondo in un momento.

Al motto dell'emblema di Andrea Alciato che ispira il titolo di questo numero di Engramma – Fortuna Virtutis Comes – Antonio Fileremo Fregoso

e l'anonimo xilografo rispondono che no, la condotta virtuosa non è un sufficiente viatico per una vita felice. A monte è necessario che gli uomini, guidati da Verità, non distolgano lo sguardo dalla realtà, ovvero dai palazzi di fango e dagli incantamenti di Fortuna-Circe che trasforma gli uomini in avido bestie.

Altre citazioni cinquecentesche dell'Albero della Fortuna

Il poema di Fregoso contiene quindi una precoce narrazione del nostro tema: la prima edizione certa, come si è detto, fu stampata nel 1519, ma ne è segnalata una addirittura del 1507 (Dilemmi 1976, XLIII). È possibile poi rintracciare, a partire dal quarto decennio del Cinquecento, altre citazioni dell'*Albero della Fortuna*. Esse però appartengono a un altro ordine testuale: si tratta di descrizioni di opere d'arte e di istruzioni iconografiche.

Nel 1532 Giorgio Vasari, convalescente da una lunga malattia, scrive una lettera all'amico Paolo Giovio a cui allega un disegno – perduto – da consegnare al cardinale Ippolito de' Medici. Descrive sia per parole che per immagini, “Il capriccio della invenzione è d'un gentilomo, amico mio”, amico di cui non menziona il nome. Si tratta di una particolare versione dell'*Albero della Fortuna* in cui i frutti sono rappresentati esclusivamente da copricapi:

mitrie di papi, corone imperiali e reali, cappelli da cardinali, mitrie da vescovi, berrette ducali e marchesali e di conti...quelle da preti, così i cappucci da frati, cuffie e veli da monache, come anche celate di soldati e portature diverse per il capo di persone secolari, maschi come femmine.

e ai piedi dell'albero non ci sono uomini ma solo animali

lupi, serpenti, orsi, asini, buoi, pecore, volpe, muli, porci, gatte, civette, allocchi, barbagianni, pappagalli, picchi, cuculi, frusoni, cutrettole, gazzuole, cornacchie, merle, cicale, grilli, farfalle [...].

(Barocchi 1973, III, 2415-2417; il testo completo in memofonte.it. A proposito di alcune perplessità dei critici sulla redazione della lettera: Minozio 2013, 511).

Ritorniamo ora a Venezia, nel 1551, quando, presso un editore assai compromesso con le arti visive come Francesco Marcolini, viene pubblicata *La Zucca* di Anton Francesco Doni. Nel capitolo intitolato *Chiachiera ultima*, l'autore descrive l'*Albero della Fortuna* così come si vede dipinta in un 'tondo' che fu donato 'Vivente il Cardinale de Medici', quindi verosimilmente a Ippolito de' Medici, che morì nel 1535. Ci aspetteremmo quindi di trovare una trasposizione in pittura del disegno che gli donò Vasari e invece, nella sua descrizione, Doni, sembra avere davanti agli occhi un'opera più simile alla nostra xilografia:

Vivente il Cardinale de Medici, gli fu donato un tondo, nel quale era dipinto un'arbore, le foglie sue erano grandissime & diverse & i frutti variati et nuovi al vedere: percioche produceva (in cambio di pere, o pesche) libri, mitere, spade, funi, capucci da frati, berrettoni da Duchi, Corone da Re, Capegli da Reverendissimi, Bastoni, sacchi di Ducati, forche, & di tutte le sorte di frutti che l'huomo gusta in queflo mondo: così di dolore come d'allegrezza. Sotto a quest'arbore d'ogni qualità di bestie & di persone. Nella Vetta di questo frutto era una femina cieca, la quale con una lunga pertica batteva questi frutti, così nel cadere voi vedevi una berretta adosso a un porco, un libro in capo a un villano, una spada da sopra d'un Principe, una macine adosso a un povero, un sacco di ducati a traverso alla schiena d'un Cane, vn paio di forche in cima della capellina d'vno sgratiato, & va discorrendo. Anchora sopra molti huomini virtuosi vi cadevon capelli da Cardinali, mitre, corone & altre cose degne. Così dicevano essere questa Pittura l'Ignoranza, la quale non sapeva quello che la si facesse, perché dispensava male i doni di questo mondo, ma io l'havrei piu tosto battezzata la Fortuna: perche l'ignoranza non fa questi effetti boni.

Riproponendo la descrizione dell'*Albero della Fortuna* nelle *Pitture* del 1564 – testo per la prima volta messo in relazione con la xilografia da Maria Goldoni (Goldoni 2001, 61-62) – Doni eliminerà il riferimento all'opera posseduta dal cardinale fiorentino (le *Pitture* saranno inserite l'anno dopo in una nuova edizione veneziana della *Zucca*).

È ora necessario introdurre in questo segmento della storia quello che potremmo considerare il 'convitato di pietra', un autorevole personaggio conosciuto da Vasari e da Doni che sicuramente ebbe un ruolo nell'elaborazione dell'iconografia in questione: Giulio Camillo Delminio.

Ripercorriamo brevemente i passaggi salienti di una vicenda complicata e affascinante a partire dalla questione che ci riguarda: come ha rivelato Lina Bolzoni, l'*Albero della Fortuna* del Doni è un plagio da un manoscritto perduto di Giulio Camillo (Bolzoni 1984, 57-76). Camillo dettò l'*Idea del Theatro* all'amico Muzio in pochi giorni, alla fine della sua vita: è solo una breve summa di quel 'megatesto' che, dalle notizie disponibili sui suoi scritti inediti, avrebbe dovuto essere. Del resto nel 1544, alla morte di Camillo, le sue opere giacevano in gran parte manoscritte (Stabile, 1974).

In che cosa consisteva questo libro di 'inventioni'? Era una "costruzione di immagini (compiuta attraverso la descrizione di pitture, sculture, imprese, e la citazione di motti, iscrizioni, passi poetici) che tende a rappresentare in modo esaustivo il campo tematico di volta in volta individuato [...] una galleria ideale di tutte le invenzioni possibili, egualmente disponibili e utilizzabili per il poeta, l'oratore e l'inventore' di quadri, statue, imprese, emblemi, apparati, scenografie teatrali" (Bolzoni 1978, 64-65).

Una fonte fondamentale che ha permesso di rintracciare alcuni suoi materiali perduti è un libro di Orazio Toscanella intitolato *le Bellezze del Furioso*, stampato a Venezia da Pietro dei Franceschi nel 1574, dove sono riportati vari brani da un testo di Giulio Camillo che risulta più ampio e articolato rispetto a quello pubblicato nell'*Idea del Theatro*.

Toscanella era un precettore e maestro di scuola che per arrotondare i magri compensi lavorava su commissione per gli editori veneziani scrivendo libri di grammatica italiana e latina, dizionari ecc. Legato all'Accademia della Fama di Federico Badoer, nelle *Bellezze del Furioso*, il commento al poema è il pretesto per sviscerare, in nota ai versi, gli argomenti più vari, intrecciando esegesi e divulgazione enciclopedica. A proposito delle possibili iconografie di Fortuna il Toscanella scrive:

Fa fede Giulio Camillo di haver veduto in mano del Re Francesco la fortuna diligentemente scolpita in questo modo. Una femina senz'occhi in cima d'un albero, la qual con una lunga pertica batteva i suoi frutti, come si fanno le noci; i quali non erano peri, ò pomi: ma libri, corone gioghi, lacci, scarselle traboccanti d'oro, e borse piene di danari, e gioie; pietre di gran valuta in anelli, e di quelle da pochi soldi. Sotto all'albero stavano all'ombra un branco di bestie, e di persone, a cui davano adosso tali frutti; e bene spesso a un

villano cadeva un libro in capo; a un letterato un giogo su le spalle, à un nobile una mannaia sul collo, a un porco una ricca gioia in gola, e auna simo, Scettro Signorile. Lo stesso autore nel primo luoco del suo teatro, ò per dirlo più chiaramente nel libro delle sue nuove inventioni, diviso in dieci trattati; dove parla DELLA CAMERA DELLA FORTUNA (in maiuscolo nel testo n.d.a.) così lasciò scritto

(Orazio Toscanella, *Bellezze del Furioso*, Venezia 1574, Canto Ottavo, 89).

Il brano dimostra innanzitutto che Doni, nella *Zucca*, plagìò Camillo. Veniamo poi a sapere che anche il re di Francia, oltre a Ippolito de' Medici, possedeva una rappresentazione dell'*Albero della Fortuna*. Potrebbe essere stato proprio Camillo l'*inventor* del tema.

Egli infatti soggiornò alla corte di Parigi varie volte nel quarto decennio; sappiamo da Giorgio Vasari che tra un viaggio in Francia e l'altro Delminio dovette commissionare a Francesco Salviati l'illustrazione di un manoscritto 'di sue composizioni' destinato a Francesco I:

Avendo ne' medesimi tempi Giulio Camillo, che allora si trovava in Roma, fatto un libro di sue composizioni per mandarlo al re Francesco di Francia, lo fece tutto storiare a Francesco Salviati, che vi mise quanta più diligenza è possibile mettere in simile opera (Vasari, *Vite*, V).

Lo stesso Salviati, che a sua volta si recò in Francia nel 1555 al servizio del Cardinale di Lorena, si trovò a dover dipingere una Fortuna. Cercando nuovi spunti iconografici, in quell'anno chiese consiglio a Remigio Nannini, priore dei san Giovanni e Paolo a Venezia e autore molto attivo per l'editore Giolito: egli scrisse una lunga lettera elencando fra le possibili rappresentazioni di Fortuna anche quella sull'albero. Il testo è in gran parte derivato da Doni, e cioè quindi da Camillo, ma il dato interessante è che questa volta chi scrive dice aver visto il soggetto stampato su carta, riferendosi quindi sicuramente a una incisione (Nannini 1582, 119). Salviati dovette rimanere deluso perché questa 'inventione' probabilmente già la conosceva e magari l'aveva in prima persona illustrata nel manoscritto di Camillo per Francesco I.

Queste notizie, saldate fra loro, formano un mosaico del quale però ci manca il tassello fondamentale per la comprensione della storia. Il manoscritto, o meglio i manoscritti, di Giulio Camillo: quello illustrato da

Salviati portato in Francia da Giulio Camillo; quello che lesse e copiò Doni senza citare la fonte; quello che copiò l'onesto Toscanella, che forse faceva parte della sua biblioteca veneziana, e grazie al quale conosciamo il contributo di Giulio Camillo all'iconografia dell'*Albero della Fortuna*.

Bibliografia

Fonti

Aretino, *Dialogo*

Pietro Aretino, *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*, Torino 1536, edizione critica a cura di P. Procaccioli, Milano 1984.

Calmo, *Lettere*

Andrea Calmo, *Le Lettere di Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, a cura di V. Rossi, Torino 1888.

Caravia, *Il sogno di Caravia*

Alessandro Caravia, *Il sogno di Caravia*, Venezia, Giovannantonio Nicolini da Sabbio, 1541.

Doni, *Zucca*

Anton Francesco Doni, *La Zucca del Doni*, Venezia, Francesco Marcolini, 1551.

Doni 1564

Anton Francesco Doni, *Pitture del Doni*, Padova, Gratoso Perchachino, 1564.

Fanti, *Triumpho di Fortuna*

Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1527.

Folengo, *Chiesa* 1997

Teofilo Folengo, *Baldus*, edizione critica a cura M. Chiesa, Torino 1997.

Fileremo Fregoso, *Dialogo de Fortuna*

Antonio Fileremo Fregoso, *Dialogo de Fortuna*, edizioni veneziane Zoppino e Bindoni, 1521, 1523, 1525, 1531, 1547.

Historia de le buffonarie del Gonella

Historia de le buffonarie del Gonella, Venezia, Giovanni Andrea Vavassore, s.d.

La Grande battaglia delli gatti e de li sorci

La Grande battaglia delli gatti e de li sorci, Venezia, Giovanni Andrea Vavassore, s.d.

Pontano, *Opera omnia*

Giovanni Pontano, *Opera omnia*, eredi di Manuzio, Venezia 1518.

Pontano Fortuna (Tateo 2012)

Giovanni Pontano, *La fortuna*, edizione critica a cura di F. Tateo, Napoli 2012.

Remigio Fiorentino (Remigio Nannini), *Considerationi civili*

Remigio Fiorentino (Remigio Nannini), *Considerationi civili sopra l'Historie di M. Francesco Guicciardini e d'altri Historici. Con alcune lettere familiari*, Venezia, Damiano Zenaro 1582.

Toscanella, *Bellezze del Furioso*

Orazio Toscanella, *Bellezze del Furioso*, Venezia, Pietro dei Franceschi 1574.

Vasari, *Vite*

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Vol. V, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1987.

Riferimenti bibliografici

Albani Liberali 1981

C. Albani Liberali, *Una tarsia del coro di S. Maria Maggiore a Bergamo: il tema della fortuna e Lorenzo Lotto*, "Artibus et historiae" 3 (1981), 77-83.

Alberici 1995

C. Alberici, Scheda *Albero della Fortuna*, in A. Rigoli, A. Amitrano Savarese (a cura di), *Fuoco, acqua, cielo, terra: stampe popolari profane della Civica Raccolta Achille Bertarelli*, Vigevano 1995, 69-71, n. 753.

Aldovini, Landau, Urbini 2016

L. Aldovini, D. Landau, S. Urbini, *Rinascimento di carta e di legno. Artisti forme e funzioni della xilografia italiana fra Quattrocento e Cinquecento*, "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 40 (2016), 6-27.

Atzeni 2013

G. Atzeni, *Gli incisori alla corte di Zoppino*, "Archeoarte", 2 (2013), 299-328.

Baldacchini 2002

L. Baldacchini, *Chi ha paura di Niccolò Zoppino? Ovvero la bibliologia è una "coraggiosa disciplina"*, "Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici", I (2002), 187-199.

Baldacchini 2011

L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Manziana 2011, n. 116, n. 140, n. 185, n. 284.

Barocchi 1973

P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, III, Milano-Napoli 1973, 2415-2417.

Benini Clementi 2000

E. Benini Clementi, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000.

Bolzoni 1978

L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984.

Bortoletti, Gobbo, Elli, et all. 2018

F. Bortoletti, B. Gobbo, T. Elli, et all., *Venezia, la 'festa mobile': per un atlante in fieri. Luoghi, figure e forme della favola antica nel primo Rinascimento*, "La Rivista di Engramma" 160 (novembre 2018).

Depaulis 2017

T. Depaulis, *Hidden Treasures in the Musée du Petit-Palais, "The Playing-Card"*, 45 n. 3 (gennaio-marzo 2017), 176-182.

Dilemmi 1976

G. Dilemmi (a cura di), *Antonio Filermo Fregoso, Opere*, Bologna 1976.

Fara 2015

G.M. Fara, *Melanconia I di Albrecht Dürer nell'arte e nella letteratura italiana tra XVI e XVII secolo*, "Schifanoia", vol. 48-49 (2015), 77-85.

Gentili 2005

A. Gentili, *Ester, che Fortuna!*, "Venezia Cinquecento", XV/29 (2005), 41-62.

Goldoni [1989] 1992

M. Goldoni, *Considerazioni sulla continuità tra "stampe popolari" e figurine alla luce di una ricerca sulla cosiddetta raccolta Soliani di Modena*, in E. Manenti (a cura di), *La figurina d'epoca. Contributi allo studio*, atti del convegno Milano [1989] 1992, 19-44.

Goldoni 2001

M. Goldoni, *Note in margine a "Bertarelli e Trieste"*, "Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Archivio fotografico, Raccolte d'Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali, Rassegna di studi e di notizie", XXV (2001), 35-82.

Heitz 1935

P. Heitz, *Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts*, Strasburg 1935, v. 83, n. 89.

Hind 1978 [1938-1948]

A.M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Print Described*, 7 voll, London 1938-1948, Kress reprint 1978, part I, vol. II, A. I. 76-77.

Landau 1984

D. Landau, *Printmaking in Venice and the Veneto*, in *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 25 November 1983 - 11 March 11 1984), a cura di J. Martineu e C. Hoper, New York 1984, 303-354.

Landau 1986

D. Landau, *Scheda Arbore di frutti della Fortuna*, in Soprintendenza beni artistici e storici (a cura di), *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, Modena 1986, 184-185.

Landau, Parhall 1994

D. Landau, P. Parhall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven/London 1994.

Lussey 2017

N. Lussey, *Staying Afloat: The Vavassore Workshop and the Role of the Minor Publisher in Sixteenth Century Venice*, in *Minor Publisher in the Renaissance*, a cura di A. Dressen, S. Gramatzki, B. Knoblich, in *kunsttexte.de.*, 2017, 2, 1-28.

Milano 2014

A. Milano, *Le delizie del matrimonio. Trecento anni di una storia d'amore*, Milano 2014, figg. 25-33.

Minonzio 2013

F. Minonzio, "Poi che altro non c'è che campare dopo la morte". *Dalla Fortuna alla Fama, tra le asimmetriche reliquiae della corrispondenza Giovio-Vasari*, in *Firenze negli anni di Cosimo: politica, letteratura e storia. Studi in onore di Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Manziana 2013, 491-522.

Nodari 2000

F. Nodari, Scheda *Albero della Fortuna*, in *Achille Bertarelli a Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca*, Trieste 2000, n. 25.

Procaccioli 1984

P. Procaccioli (a cura di), *Pietro Aretino, Ragionamento - Dialogo*, edizione critica, Milano 1984.

Rospocher 2014

M. Rospocher, "In vituperium status Veneti": the case of Niccolò Zoppino, "The Italianist", XXXIV (2014), 349-361.

Rossi 1888

V. Rossi (a cura di), *Le Lettere di Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, Torino 1888.

Salzberg 2011

R. Salzberg, *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento*, Milano 2011.

Santoro [1967] 1978

M. Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli [1967] 1978.

Seminario Mnemosyne 2011

G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini, a cura di, *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 92 (agosto 2011).

Seminario Mnemosyne 2016

G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini, E. Thomson, eds, *Fortuna during the Renaissance. A Reading of Plate 48 of Aby Warburg's Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 137 (agosto 2016).

Stabile 1974

G. Stabile (a cura di), *Giulio Camillo detto Delminio*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 17, Roma 1974.

Tateo 2012

F. Tateo (a cura di), *Giovanni Pontano, La fortuna*, edizione critica, Napoli 2012.

Urbini 2001

S. Urbini, *1508-1516, circa. Ugo, Tiziano e gli intagliatori di hystorie a Venezia, saggio e scheda sull'Arboro di frutti della Fortuna in Ugo da Carpi*, in *L'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo dei Pio, 12 settembre - 15 novembre 2009) a cura di M. Rossi, Carpi 2009, 51-59.

Urbini 2011

S. Urbini, *Abacadabra. Una lettura di tavola 23a di Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 92 (agosto 2011).

Urbini 2018

S. Urbini, *A Newly Identified Woodcut by Amico Aspertini*, "Print Quarterly", XXXV, 2 (2018), 183-188.

Warburg, Mnemosyne Atlas 48

A. Warburg et al., *Mnemosyne Atlas, Tavola 48, Materiali e letture*, edizione a cura del Seminario Mnemosyne, "La Rivista di Engramma" 100 (2012).

English abstract

The *Arboro di frutti della Fortuna* (Tree of Fortune) is a large and rare woodcut, probably made in Venice between 1520 and 1530. It is described in the *Census of Italian Renaissance Woodcuts*, a database currently being prepared by the Fondazione Giorgio Cini and briefly mentioned in this article. The author focusses on the extraordinary role played by woodcuts in Venetian artistic and publishing production, and puts forward original connections between some of these woodcuts with the world of theatre and acting. In particular, she identifies a possible literary source for the bizarre subject of the *Arboro - Fortuna* seated above the canopy, beneath which men are engaged in grasping the goods hanging from it, and depicted as they are transformed into animals - as the *Dialogo de Fortuna* by Antonio Filermo Fregoso, a book that since 1521 enjoyed several publications in Venice.

*Al progetto lavorano inoltre Maria Ludovica Piazzi (schedatura), Matteo Giro (archivio iconografico) e hanno collaborato, nell'ambito dell'attività sostitutiva di tirocinio, Andrea Meggiato e Laura Fiore dell'Università Ca' Foscari. I musei che hanno sposato la politica di condivisione in rete di immagini in regime di *Creative Commons*, il British Museum *in primis*, hanno contribuito in modo decisivo alla realizzazione del database. In riferimento a questo articolo, desidero ringraziare in particolare modo Elisa Bastianello, David Landau e Maria Ludovica Piazzi.

In forma d'azzardo. Una nota su 'Bisca Vascellari'

Antonella Sbrilli

"In città a quell'epoca c'erano piccoli gruppi in cui si giocava a faraone [...]

 Mi diedi quindi al piccolo gioco d'azzardo".

 Giacomo Casanova, *Storia della mia vita*, III, XIII 355.

Si entrava con una certa apprensione nello spazio che ospitava la *Bisca Vascellari*: installazione, happening, performance, mostra, evento messo in azione dall'artista veneto Nico Vascellari a Roma nell'inverno del 2018 e che, nel 2019, sarà ripetuto in diverse sedi non ancora precisate, come una sorta di format itinerante. La sede scelta per la prima apertura della *Bisca Vascellari* è stata una galleria no-profit, *Cura Basement*, gestita da Ilaria Marotta e Andrea Baccin, e situata nella zona Prati, in un locale leggermente al di sotto della soglia stradale. Bisognava dunque scendere qualche gradino per accedervi, e questo *descensus* era già una prima tappa del gioco che attendeva il visitatore all'interno del seminterrato, interamente trasformato. Pareti nere, neon rossi, fumo, rendevano gli spazi, di solito bianchi, simili a un club privato, a una sala d'azzardo, a una piccola discoteca, a una stanza segreta, tutti ambienti condensati e racchiusi nell'idea di bisca evocata nel titolo. Il via vai dei presenti, che apparivano come sagome scure, spostandosi da un punto all'altro, e il sottofondo sonoro di voci, musica, brusio, e di improvvisi silenzi, contribuivano alla metamorfosi del luogo.

Per quattro sere, una trentina di partecipanti sono stati ammessi in questa *Bisca Vascellari*, previo pagamento dell'ingresso e acquisto di un certo numero di *fiches*, che sarebbero servite a puntare ai vari 'tavoli' di gioco allestiti dall'artista. Un quinto incontro - in chiusura del progetto - era aperto a un numero maggiore di visitatori non paganti, che hanno potuto esplorare l'ambiente, documentarlo e partecipare ad alcuni giochi finali.

Era lo stesso Vascellari, insieme ai suoi aiutanti vestiti da *croupier*, a fare da cerimoniere e regista della performance collettiva che andava in scena, e che rovesciava e intrecciava continuamente, e a più livelli, i meccanismi del gioco d'azzardo e della creatività, del mercato e del valore dell'opera come manufatto, feticcio, oggetto firmato.



1 | *Bisca Vascellari*, Roma, Cura Basement, 2018.

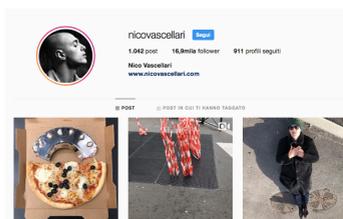
In questa bisca d'autore, infatti, il banco è destinato a perdere sempre, poiché tutti i giocatori, con un esborso anche minimo, hanno la chance di acquisire e portare a casa un'opera di Vascellari, vinta grazie alla fortuna o guadagnata con qualche abilità nelle diverse sessioni dei giochi. Si tratta di giochi inventati dall'artista stesso, modificando regole di giochi esistenti in modo da trasformarli in situazioni creative (vedi sotto), che richiedono l'abbandono al *flow*, e l'adesione alle regole di scambio che vigono nei confini del seminterrato. Impossibilitati a comunicare con l'esterno via cellulare, i giocatori delle quattro serate non possono riprendere quello che accade né fotografare gli ambienti;

possono invece scambiarsi impressioni, anticipazioni, racconti, passando, nel buio rossastro, da una sala all'altra. Un aspetto, questo, che collega *Bisca Vascellari* alla sintassi dei primi happening a compartimenti, strutture ipertestuali, senza inizio né fine, incompletabili ma auto-consistenti nelle loro varie componenti.

La Bisca è poi un'opera di relazione, che risulta - come ha avuto modo di dire lo stesso Vascellari a proposito di molte sue opere - dall'insieme delle energie arcaiche e profonde delle persone che condividono un tempo e un dinamismo. È una performance, che coinvolge il corpo del *croupier* e la titubanza o l'ardire dei giocatori. È una riflessione sulle modalità di acquisire - da parte dei partecipanti - opere d'autore, investendo una cifra limitata, aumentata però dalla scommessa, dal rischio, dalla buona sorte e - da parte dell'artista - di cedere opere firmate con leggerezza liberale,

con ironia, anche. E dunque è un'opera che coinvolge anche la dimensione della negoziazione.

Nato a Vittorio Veneto nel 1976, Nico Vascellari ha al suo attivo il viatico di Marina Abramović (che gli assegnò nel 2005 il Premio Internazionale della Performance, promosso dalla Galleria Civica di Trento, per la performance *Nico and the Vascellaris*) e il Premio per la Giovane Arte Italiana alla Biennale 2007, ottenuto con l'opera *Revenge* (un'impressionante parete lignea combusta incastonata di amplificatori da cui escono suoni, voci distorte e rumore cupo), riproposta e riattivata con varianti al MAXXI di Roma nel giugno del 2018 (Vascellari 2018). Performer, cantante, aggregatore di esperienze indipendenti, giocatore con le parole, assemblatore di suoni, oggetti e immagini: il suo sito web si apre con la discesa resiliente, e potenzialmente senza fine, di un tamburo che rotola lungo un bosco; un ritratto della sua attività, in forma di tassonomia immaginaria, si trova nel primo numero della rivista *Cujo*; mentre la sua pagina Instagram è un catalogo di incontri e relazioni, in cui si possono seguire tracce sonore, percorsi installativi, anteprima e backstage anche privati, hashtag misteriosi eppure eloquenti come #telepathy.



2 | Pagina Instagram di Nico Vascellari (2019).

La passione per i numeri, per la prestidigitazione e per il mentalismo – che lo mette su una linea di discendenza che dal veneto Casanova arriva ai surrealisti eretici – si manifesta anche nelle tipologie di giochi della Bisca. Eccone alcune:

Il distributore automatico di palline, *chewing-gum*, pupazzetti, sfere trasparenti, è adattato da Vascellari a distribuire - dopo aver inserito le *fiches* richieste - foglietti con domande a cui il giocatore deve rispondere, e le frasi raccolte servono di ispirazione per opere future dell'artista. La slot-machine come macchina (e architettura) produttrice di poesia potenziale, di oracoli creativi e autonomi, è stata una delle grandi presenze del surrealismo anomalo di Joseph Cornell, ridotto da Vascellari all'osso della struttura e soprattutto reso partecipativo e co-attivo.

La pesca a sorpresa di opere nascoste in sacchetti neri della spazzatura appesi alla parete: in cambio di una *fiche*, al momento stabilito, si può correre verso i sacchetti per accaparrarsene uno. Dolcetti (e scherzetti), biglietti, Zettel, cd, collage sono il bottino più o meno apprezzato dai partecipanti. Un classico dell'intrattenimento popolare, ma anche una forma di marketing alternativa, se si pensa al *fukubukuro* giapponese. Da *fuku* che significa 'fortuna' e *bukuro* che vuol dire 'borsa', il termine indica i sacchetti che negozi e aziende mettono in vendita 'al buio' all'inizio dell'anno. Dentro ci si può trovare merce dal valore inferiore, ma talvolta anche superiore, al prezzo pagato e molti clienti accettano la scommessa (Il Post 2019). In cerca di forme di scambio sperimentali e parallele rispetto al circuito mercantile delle gallerie, Vascellari condensa l'aspettativa e la fortuna nella dinamica del sorteggio e l'agonismo nella corsa al sacchetto 'vincente' in termini di sorpresa e consistenza linguistica.

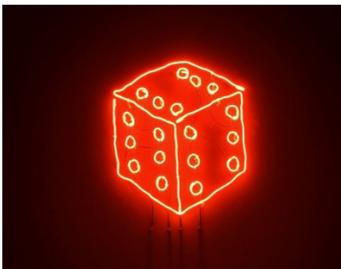
Un altro gioco allestito nella Bisca riprende, variandola, la 'righea', una competizione tradizionale che si fa nel periodo della Pasqua a Vittorio Veneto, usando uova sode, al posto di palle o bocce, da lanciare su catini di argilla. La 'righea' della Bisca si svolge in una stanza semibuia, occupata quasi completamente da un ripiano in argilla e tufo, dove è posizionato un uovo in bronzo realizzato dall'artista. Al costo di una *fiche* per ogni tentativo, si può lanciare un uovo sodo e cercare di avvicinarsi il più possibile all'esemplare bronzeo, per vincerlo come trofeo, ricordo e opera di valore.

Non c'entra la fortuna, ma la creatività dei presenti, nell'invito a completare con segni e disegni a piacere le lettere SC, le due consonanti comuni alle parole 'Bisca' e 'Vascellari': l'invenzione migliore vince la tela su cui le lettere sono tracciate dall'artista, che coglie nella sequenza - come un monogramma antico - una ripetizione che emerge come un marchio. Non stupisce che Vascellari abbia riversato le proprie intuizioni verbo-visive nella campagna della *maison* Fendi, con anagrammi (Fendi/Fiend) palindromi (Roma/Amor) e ossimori cromatici.

Nella *Bisca*, i tavoli in legno, che ricordano - in contrasto dinamico con il resto dell'ambientazione - quelli delle sagre di paese, ospitano in tempi contigui i giocatori intenti a disegnare, giri di tombola diretti dall'artista e

anche la cena a base di pizze (anch'esse oggetto di trasformazioni creative, con i pezzi residui che fanno da modello e matrice per future sculture).

In questa bisca d'autore, il rischio non riguarda la perdita di denaro né l'ossessione a ripetere, ma l'accettare regole diagonali, equivoche, inaspettate, travestite. Il lancio dei dadi, per esempio, è indirizzato alla creazione cooperativa di un'opera plastica e insieme all'individuazione del suo prezzo: il giocatore lancia tre dadi, la somma dei punti corrisponde (in proporzione) alla cifra da spendere per comprare gli stessi tre dadi, fissati su un ripiano nella posizione in cui sono caduti, e firmato dall'artista. Un loop concettuale fra caso, valore, denaro, autorialità.



3 | Nico Vascellari, il dado di *Bisca Vascellari*, Roma, Cura Basement 2018.

“Fu l'umanista ferrarese Celio Calcagnini a chiarire, nel suo *De talorum, tesserarum, et calculorum ludis* (1544), come per la lingua romana *alea* identificasse il dado a sei lati, puntato dal numero uno al numero sei” (Dotti 2013, 35). Nella *Bisca Vascellari* il dado è dappertutto, compare sin dalla maniglia della porta del locale; ma è un dado strano, in cui il numero sei è ripetuto demonicamente su tutte e tre le facce visibili in prospettiva. Il suo profilo è

proiettato rosso sulle pareti, sagomato con il tubo al neon e tatuato in diretta gratuitamente sui visitatori e sulle visitatrici che hanno scelto di portare su sé stessi questa immagine (in cambio, concorrono all'estrazione di un viaggio in un luogo da definirsi, non necessariamente ameno).

Qualche gioco prosegue poi anche oltre la chiusura della *Bisca*, per esempio quello della chat telefonica che alcuni visitatori accettano di intrattenere con sconosciuti per un periodo di tempo deciso dall'artista, consentendo alla cieca a una relazione a distanza, chissà se fortunata o meno.

Nella *Bisca*, 'fortuna' è una disposizione d'animo, un campo intermedio fra l'inventore Nico Vascellari e i suoi ospiti giocanti. E la *Bisca* è il luogo dove convergono le origini di questo artista, che racconta spesso dell'attrazione

precoce per le situazioni rischiose, per la dimensione clandestina, per l'azione che incrina la superficie quotidiana interpolandovi nuove regole.

Rispondono a questi criteri anche la creazione, nel 2012, del gruppo Ninos Du Brasil: "Chi li ha visti narra di esperienze memorabili in grado di condensare in meno di mezz'ora le parate carnevalesche di Bahia, la fisicità dei concerti hardcore, la coralità delle tifoserie della curva e la techno primordiale" (fonte rockit.it) e, anni prima, intorno al 2005, lo sviluppo del progetto Codalunga, volto ad aggregare artisti e a far accadere situazioni creative al di fuori di pratiche curatoriali e produttive consuete. Sulle origini, i contesti partecipativi e le metamorfosi dell'esperienza musicale di Vascellari, si può leggere il fitto dialogo con Andrea Lissoni (Vascellari 2018, 30-72).

Infine, fra le diverse elaborazioni possibili del monogramma SC, una è un anagramma di Nico Vascellari: le quattordici lettere del suo nome e cognome si trasformano nella frase "Scrivi con l'alea", dove SC segna l'incipit e le altre lettere rimettono in gioco inaspettatamente l'*alea*. Questa parola dall'origine incerta indica il dado, il gioco con i dadi e anche il rischio, il caso, l'incognita, oscillando – nella sua storia millenaria – fra il pericolo dell'azzardo e il calcolo delle combinazioni.

Lucia Amara racconta come il termine abbia in sé "qualcosa che non tutte le parole possiedono e che certi linguisti chiamano le condizioni anatomiche e fisiologiche della genesi di una parola, o la 'vita pulsante' delle parole, tutto ciò che è impossibile racchiudere in un lemmario" (Amara 2013, 99-107; Amara 2016). Nel caso di *alea* questo sovrappiù riguarderebbe "i gesti e le voci che si trattengono attorno al *getto*, nel momento della puntata".

Questa rievocazione fisio-filologica, vertiginosamente distante nel tempo dal sotterraneo della *Bisca* di Nico Vascellari, ne attraversa gli spazi come una ventata che rimescola le carte (e i dadi) in tavola, e fa rabbrivire i presenti che offrono – divertendosi – nuova materia a un'antica cerimonia, officiata dall'artista sciamano, 'happener', catalizzatore e croupier al contempo.

Riferimenti bibliografici

Amara 2013

Lucia Amara, *Postfazione*, in Marco Dotti, *Il calcolo dei dadi. Azzardo e vita quotidiana*, Milano 2013.

Amara 2016

Lucia Amara, *Breve catalogo della parola alea*, "La Rivista di Engramma" 137 (agosto 2016).

Giacomo Casanova, *Storia della mia vita*

G. Casanova, *Histoire de ma vie*, ed. it. *Storia della mia vita*, a cura di Piero Chiara e Federico Roncoroni, vol. III (1764-1774), Milano 1989.

Dotti 2013

Marco Dotti, *Il calcolo dei dadi. Azzardo e vita quotidiana*, Milano 2013.

Il Post 2019

Fukubukuro, gli strani saldi giapponesi, "Il Post", 12 gennaio 2019.

Vascellari 2018

Nico Vascellari Revenge, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 8 giugno - 9 settembre 2018) a cura di B. Pietromarchi, Imola 2018.

Sull'artista si veda anche:

<http://www.nicovascellari.com>

NV Nico Vascellari, catalogo della mostra (Bolzano, Museion, 5 giugno - 29 agosto 2010) a cura di L. Ragaglia, Milano 2010.

English abstract

The essay is a review of the exhibition 'Bisca Vascalleri', by the Italian artist Nico Vascellari, held in Rome during Winter 2018 that will be re-launched in an itinerant format in 2019. A Roman project space run by Iaria Marotta and Andrea Baccin (Cura Basement) has been transformed for a month into a gambling house, where people can participate in games invented by the artist, testing one's skills, imagination, willing to take risks and, generally, try one's luck. With a few chips and limited expenditure, all gamblers have a chance to win a work by Vascellari. The 'Bisca' has triggered both amusement and reflections on the topics of gambling, participatory creativity, alternative art markets and the value of original artwork.

Il talento e la sorte

La liaison Edimburgo-Venezia dell'Italian Connection di Richard Demarco

Laura Leuzzi

A partire dagli anni '60, l'artista, educatore, gallerista italo-scozzese Richard Demarco (Edimburgo, 1930) è stato tra gli indiscussi protagonisti della promozione e dello sviluppo dell'avanguardia artistica e teatrale europea in Scozia, invitando alcuni dei maggiori artisti a esporre, presentare e realizzare performance presso gallerie e spazi espositivi scozzesi e organizzando mostre e produzioni teatrali all'interno del Festival di Edimburgo e del Fringe Festival.

Oggetto di studi e di progetti espositivi che hanno messo in luce molteplici aspetti della sua lunga e sfaccettata carriera – ad esempio ricostruendo le relazioni con Marina Abramović, Joseph Beuys e Tadeusz Kantor (Watson & MacArthur 2010) – Demarco non è ancora noto come merita in Italia, il paese delle sue origini e che ha segnato alcune delle sue scelte culturali più rilevanti e dense di esiti internazionali. Nel 1963 è tra i co-fondatori a Edimburgo del Traverse Theatre di cui cura lo spazio dedicato alle arti visive e nel '66 co-fonda la Richard Demarco Gallery (RDG) a Edimburgo, di cui diviene direttore. Negli anni seguenti Demarco promuove scambi internazionali con artisti, cineasti, compagnie teatrali e musicisti, nello spirito di una cooperazione europea, e l'Italia – viste le sue radici – non può che essere al centro di questa rete.



1 | Richard Demarco mentre disegna, Edinburgh Arts, Venezia, 1976.

Appassionato educatore, Demarco ha inoltre dato vita tra il 1972 e il 1980 all'Edinburgh Arts Summer School, un complesso programma educativo a livello universitario che ha coinvolto partecipanti di diverse discipline da tutto il mondo e ha visto lo sviluppo di seminari, workshop e scambi culturali in Europa, con particolare attenzione proprio all'Italia, a Malta, alla Polonia, alla Romania, ai Paesi dell'ex Jugoslavia e naturalmente alla Scozia.

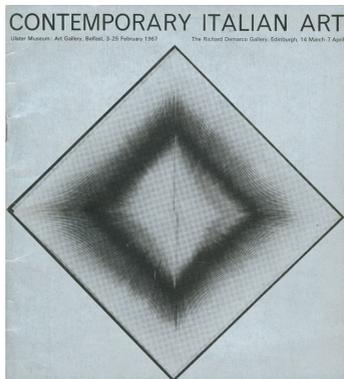
Fortemente ispirato dalle sue origini italiane – la mamma era toscana di Barga e il padre di Picinisco (Frosinone), due tra i maggiori luoghi di emigrazione italiana verso la Scozia – Demarco ha perseguito e promosso nel corso della sua carriera “a mutual dialogue to be cultivated between Scotland and Italy”(Demarco 1989), un mutuo dialogo costellato di scambi culturali tra i due Paesi.

Il nesso profondo che, attraverso Demarco, si stabilisce fra la cultura italiana e quella scozzese a partire dagli anni Sessanta, è per questo al centro di un progetto di ricerca di ampio respiro, che questo articolo intende presentare nelle sue linee essenziali, con un affaccio in particolare sul rapporto con la città di Venezia.

Il titolo del progetto è *Richard Demarco. The Italian Connection*: finanziato dall'Arts and Humanities Research Council, è stato avviato nel 2018 e si svolge presso il Duncan of Jordanstone College of Art and Design, University of Dundee (Scozia), sotto la direzione di Elaine Shemilt, docente ed artista; il team di ricerca è formato da Stephen Partridge e da chi scrive, in qualità di Co-Investigators e dall'archivista Adam Lockhart. Si tratta di un progetto complesso, che si avvale in primis di una ricerca archivistica presso l'imponente archivio di Demarco, diviso tra la Demarco European Foundation e l'Archivio della Scottish Gallery of Modern Art di Edimburgo, con un ricco apparato fotografico e documentario e della testimonianza diretta di Demarco stesso e dei tanti artisti, curatori, critici e galleristi che hanno partecipato agli scambi tra Italia e Scozia, al fine di restituire ad

entrambi i paesi un pezzo significativo della loro storia culturale del Novecento.

Verso l'Italia



2 | *Contemporary Italian Art*, 1967, catalogo della mostra, copertina.

Tra i primi eventi della RDG si distingue infatti - nel 1967 - la mostra *Contemporary Italian Art* (*Contemporary Italian Art 1967*), organizzata in collaborazione con la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, grazie all'interessamento dell'allora ispettore Giorgio De Marchis.

Nella selezione, composta da opere di trentasette artisti italiani, spiccano i nomi di Enrico Baj, Alberto Burri, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Giuseppe Capogrossi, Piero Manzoni e Lucio Del

Pezzo. Come spiega la direttrice Palma Bucarelli nella sua introduzione al catalogo, l'esposizione mirava a rappresentare alcune nuove tendenze, accanto a nomi di artisti più affermati (cioè già passati in Biennale), senza volere per questo fornire una vera e propria panoramica della complessa scena delle arti visive italiane (*Contemporary Italian Art 1967*). Grazie ai buoni auspici di Demarco, la mostra fece una tappa anche a Belfast, nell'Ulster Museum e, dopo Edimburgo, nel 'giovane' Museum of Modern Art di Oxford.

Edimburgo-Venezia

Fra le numerose occasioni di scambio con l'Italia, che vedono protagonista la Richard Demarco Gallery, una in particolare lascia il segno. Siamo alla fine degli anni Sessanta, quando Demarco incontra Paolo e Gabriella Cardazzo, al tempo direttori della Galleria del Cavallino di Venezia e figli dello storico gallerista veneziano Carlo, che della celebre galleria era stato il fondatore. Il primo incontro fra i due, sinora ricordato da Richard e da Gabriella in molte interviste ma difficilmente databile con precisione, è però collocabile al 1968, grazie a uno scambio epistolare emerso durante le ricerche sull'Italian Connection. In una lettera di Paolo Cardazzo a Richard Demarco (che se pur datata 7 gennaio 1968 è forse più

probabilmente del 1969 – GMA A37/1/0174) si racconta di un incontro avvenuto nell'estate precedente (probabilmente quindi l'estate del '68) e si esprime la volontà di interessare una collaborazione tra le due gallerie.



3 | Da sinistra Wieslaw Borowski, Tadeusz Kantor, Martita Hyams, Gabriella Cardazzo e Anselmo Anselmi all'Edinburgh College of Art durante la produzione de *La classe morta*, 1976.

Negli scambi successivi si assiste a una vivace condivisione di materiali, scelte artistiche e proposte espositive. Bisognerà però attendere il 1973 perché questa collaborazione abbia il suo primo esito nella mostra *4 Venetian Artists*: una selezione di opere di Romano Perusini, Franco Costalonga, Paolo Patelli e Anselmo Anselmi viene esposta a Edimburgo e i quattro artisti, insieme alla co-direttrice del Cavallino, Gabriella Cardazzo, sono introdotti da Demarco nella scena scozzese (Leuzzi 2017b).

Il rapporto di amicizia, di stima e di scambio culturale fra Gabriella Cardazzo e Demarco – ancora intenso – si concretizza in numerose iniziative negli anni, ed è proprio tramite Demarco che la gallerista veneziana ebbe modo di conoscere Tadeusz Kantor, sul quale realizzò un importante film documentario, in collaborazione con Duncan Ward (1987; Leuzzi 2017b).



4 | Da sinistra Paolo Patelli, Gabriella Cardazzo, Igino Legnagli, Giorgio Teardo sulla scalinata del Royal College of Physicians a Edimburgo, 1974.

Nel 1974 Demarco organizza poi *7 Galleria del Cavallino* al Royal College of Physicians con gli italiani Anselmo Anselmi, Igino Legnani, Paolo Patelli e Giorgio Teardo insieme ad artisti croati come il pittore di Nuove Tendenze Miroslav Sutej (1936-2005) e Bojam Bem (1936 –). Con spirito di reciprocità nello stesso anno il Cavallino ospita *Three Scottish Artists* (Demarco 1974), dove il pubblico veneziano ha la possibilità di conoscere opere degli scozzesi John Knox,

Iain Patterson e Ainslie Yule; la mostra viene poi ospitata anche in gallerie partner del Cavallino a Padova e alla Spezia.

La lista degli scambi tra le due gallerie è molto lunga e negli anni numerose sono le attività: al 1975 risale una mostra con lavori di Jimmy Boyle, Patricia Martin Bates, Paul Neagu, Jim Sajovic e Tom Ockerse; al 1983 la mostra *Six Scottish Artists* che include Liz Murray, Will Maclean, Jacki Parry, Dawson Murray, John Taylor e Demarco stesso. Demarco ospita opere e mostre degli artisti Cavallino in molte occasioni: tra le tante possiamo nominare un'installazione di Remo Bianco, con performance per le strade di Edimburgo, alla mostra *Edinburgh Arts* del '75, e poi ancora opere di Gian Carlo Venuto alla mostra *Demarcation 84*.

Dalle interviste a Demarco e alla Cardazzo (Leuzzi 2017b), e dai numerosi elementi documentari, emerge un legame profondo tra le due gallerie, una spinta propulsiva e soprattutto una consonanza di intenti nel promuovere forme d'arte che scarsamente trovavano spazio in gallerie commerciali.



5 | Mostra *Three Scottish Artists*, Galleria del Cavallino, Venice, 26 settembre -25 ottobre 1974. Nella sala al centro, Živa Kraus, all'epoca assistente di galleria, e sulle pareti dipinti di Iain Patterson e al centro una scultura di Ainslie Yule.

Un'altra piattaforma fondamentale per gli scambi italo-scozzesi promossi da Demarco è rappresentata dalle già menzionate *Edinburgh Arts Summer Schools*, organizzate per stimolare conversazioni culturali, filosofiche e artistiche attraverso seminari, workshop, viaggi, piccole conferenze, incontri, visite a musei, gallerie e spazi espositivi pubblici e privati via via più complessi dapprima in Scozia e poi in diversi luoghi d'Europa (Laks 2018, 4-5). Tra i partecipanti si annoverano numerosi artisti, galleristi, intellettuali e architetti italiani come quelli affiliati al Cavallino.

Diversi artisti del Cavallino, insieme a Gabriella, partecipano nel 1975 alla prima edizione dell'*Edinburgh Arts Summer School* che vede lo sviluppo di un vero e proprio viaggio in Europa: *To Callanish from Hagar Qim* consiste in un percorso che collega concettualmente, idealmente e fisicamente il

Mar Mediterraneo alla Scozia attraverso l'esplorazione di una serie di siti preistorici e archeologici, ma anche di monumenti, gallerie d'arte, luoghi della cultura e naturali, tracciando suggestivi collegamenti ideali, spirituali e storici tra un passato ancestrale e l'attualità presente, tra piani temporali vicini e lontani, tra spazi e luoghi che risuonano e rispondono e ispirano i partecipanti alla Summer School provenienti da diversi paesi, che vengono in contatto con il mondo della cultura cattolica e mediterranea e soprattutto di quella celtica.

La prima parte del viaggio del '75 si svolge a Malta, con una esposizione presso il Museo Nazionale. Uno degli artisti veneziani coinvolti, Guido Sartorelli (1936-2016), realizza *Malta Rational Thinking* e molti anni dopo ricorderà l'importanza di questo viaggio nel suo interesse "ossessivo" per il paesaggio urbano (Sartorelli 1998, 26-27). Il viaggio continua con una piccola mostra tenutasi a Roma agli "Incontri Internazionali d'arte", dove erano inclusi lavori di Jimmy Boyle, Roland Henssler, Paul Neagu, Tom Ockerse e Jim Sajovic, mostra accompagnata da una conversazione con gli artisti e con Achille Bonito Oliva.

In quel viaggio, Demarco organizza una visita a Firenze, al Centro Di e ad art/tapes/22, dove Bill Viola tiene un piccolo seminario sul video ai partecipanti. Come ricorda anche la fondatrice dello storico centro di videoarte, Maria Gloria Biccocchi (Leuzzi 2017a) e come mostrano i documenti d'archivio, Demarco provò a ospitare una esposizione di video di art/tapes/22 nel Festival di quell'anno ma senza successo (GMA A37/4/03/13). La mostra dell'*Edinburgh Arts 75* racconta quell'esperienza e include diverse opere di artisti italiani tra cui Giuseppe Chiari (1926-2007), Cioni Carpi, e gli artisti del Cavallino Piccolo Sillani (Mario Sillani Djerrahian), Guido Sartorelli, Peggy Stufi e Paolo Patelli.



6 | Visita a Stonypath, Lanarkshire, Edinburgh Arts, 25 agosto 1975 (da sinistra: David Brown, Conte Panza di Biumo, Ian Hamilton Finlay, Contessa Panza di Biumo, Sue Finlay, Gabriella Cardazzo, at Finlay nella casa e giardino di Stonypath, poi Little Sparta).

I veneziani partecipano numerose volte alle Edinburgh Arts Summer School che vedono tra le tappe fisse ad esempio la Villa Foscari Rossi a Stra del collezionista Luigino Rossi (Demarco Digital Archive, A.5A.058), la Fattoria di Celle del collezionista Giuliano Gori, la Villa Menafoglio Litta Panza del collezionista Conte Panza di Biumo (1923-2010) e ovviamente la Biennale di Venezia.

Sempre nel '75 Demarco organizza un simposio internazionale all'Università di Edimburgo invitando in Scozia Gabriella Cardazzo, e il Conte Panza di Biumo, a cui

lo lega un lungo rapporto di stima e amicizia: Demarco inviterà Panza nuovamente a Edimburgo in diverse occasioni, tra cui nel 1983 per la conferenza alla University of Edinburgh e al Craigcrook Castle, a cui viene invitato anche il collezionista Giuliano Gori. In occasione del simposio viene organizzata una piccola mostra con alcuni capolavori dalla collezione Panza (*The Varese Engagement with Modern Art, The Collection of Count Panza in the Villa Biumo in Varese*).

Gabriella Cardazzo ricorda proprio che Demarco fu il tramite con Panza (Leuzzi 2017b), e tante fotografie nell'archivio fotografico di Demarco raccontano di questo rapporto di amicizia e professionale, come ad esempio l'escursione nel 1975 a Stonypath (poi Little Sparta), il giardino-opera d'arte concettuale creato dall'artista e noto esponente della poesia concreta scozzese Ian Hamilton Finlay (1925-2006) (EA.75.128).

Ma c'è una *liaison* fra Venezia e Demarco che non può essere tralasciata, ed è la Biennale di Venezia, che Demarco non solo visita sin dal 1968, ma fissa spesso come una delle tappe dei viaggi delle Edinburgh Arts Summer School.

Nel 1989, inoltre, è stato tra i promotori e organizzatori del primo padiglione scozzese alla Biennale intitolato *3 Scottish Sculptors*, con opere di Arthur Watson, Kate Whiteford, e David Mach e posizionato all'entrata

dei Giardini, non lontano dal Padiglione del Regno Unito. Come artista, Demarco ha partecipato a una mostra per il centocinquantesimo dell'Unità d'Italia organizzato dalla Biennale di Venezia nel 2011 dal titolo *Biennale di Venezia nel Mondo. Italian Scottish Artists*, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Edimburgo.

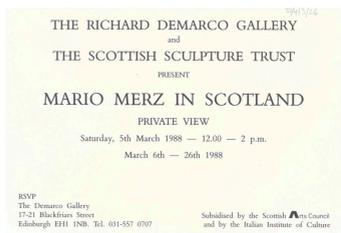
In un'intervista condotta per questa presentazione, Demarco ha dichiarato:

The Venice Biennale is what I have always imagined the Edinburgh festival to be, in the way it attracts a completely international audience and the International pavilions are paid for by every country imaginable in the world. I have always thought the Edinburgh Festival could do with such an international network, making manifest the cultural identity of any imaginable country through the whole world. Also, the Venice Biennale is now identified with countless manifestations of the performing arts involving music theatre, dance and film. The Venice Biennale also has a fringe but it is spread in the whole city and you can find it everywhere throughout the city, on the islands and the lagoon. It is not like Edinburgh located in one small part of the cityscape. I have endeavoured ever since I have visited the Venice Biennale in 1968 to establish cultural links between Venice and Edinburgh because I feel that the future of the Edinburgh Festival could benefit from the ways in which the Venice Biennale has developed as a cultural equivalent of Santiago di Compostela. Visitors are attracted to the Venice Biennale for 100 days sadly the Edinburgh Festival is restricted to all too short three week period.

All'età di 88 anni, Richard Demarco sta pianificando per la prossima edizione della Biennale di Venezia una mostra e un simposio, dal titolo 'Padiglione Demarco'. Questo progetto è frutto della collaborazione con l'artista polacca Sonia Rolak, che va ad aggiungere un'ulteriore dimensione culturale, dalla patria di Kantor a lui particolarmente cara, a quel dialogo anglo-italiano che Demarco personifica con le sue stesse origini.

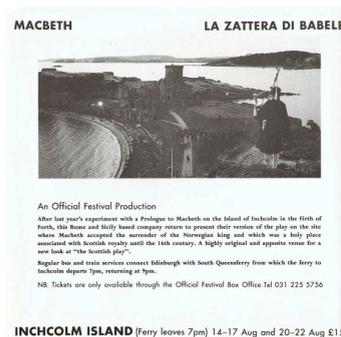
Per concludere

Tante sono le mostre e le produzioni teatrali significative organizzate dalla Richard Demarco Gallery che vedono l'Italia protagonista e che sono al centro del progetto di ricerca *Richard Demarco. The Italian Connection*.



7 | *Mario Merz in Scotland*, 1988, cartolina di invito.

Tra le maggiori e non sempre ricordate dalle ricostruzioni storiche, non si può tralasciare la prima personale di Mario Merz in Scozia nel 1988: dalle foto emerge la particolare forza dell'incontro tra l'artista torinese e il paesaggio scozzese.



8 | *La Zattera di Babele, Macbeth*, 1989, programma della performance, in seguito cancellata.

Nello stesso 1988, Demarco invita anche per la prima volta in Scozia la compagnia teatrale La Zattera di Babele - diretta da Carlo Quartucci - e l'attrice Carla Tatò per realizzare al Festival una complessa produzione in inglese e italiano di *Towards MacBeth. A Prologue*, con opere di Giulio Paolini, utilizzando per la prima volta come set la piccola isola di Inchcolm, nell'estuario del Firth of Forth, vicino a Edimburgo.

Nel 1990 la Richard Demarco Gallery ospita una mostra di Mimmo Rotella che realizza tre dei suoi famosi décollage, uno acquisito dalla Galleria Nazionale d'arte moderna di Scozia e uno da Demarco stesso.

Esplorando l'archivio fotografico di Demarco, digitalizzato durante un progetto di ricerca precedente dell'Università di Dundee (The Demarco Digital Archive Project, 2004-2008), emergono rapporti con diversi artisti, collezionisti, galleristi, attori, registi, curatori e critici attivi in Italia dagli anni '60 a oggi tra cui il gallerista Lucio Amelio (1931-1994), la gallerista e curatrice Lucrezia De Domizio Durini, il gallerista Mario Pieroni, il critico e curatore Pierre Restany (1930-2003), Rudi Fuchs, il collezionista Egizio Marzona, l'artista Fausto Melotti (1901-1986) e molti altri personaggi e patroni della cultura che hanno promosso l'arte italiana nel Regno Unito, tra cui Michael Spens, editore capo di *Studio International*, e il collezionista e filantropo Arthur Sackler, la cui fondazione sotto l'egida della Richard

Demarco Gallery organizzò una grande mostra dei disegni e le stampe di Piranesi per l'Edinburgh Festival nel 1982, al City Art Centre.



9 | Mimmo Rotella mentre realizza un décollage, 1990, Richard Demarco Gallery, Edimburgo.

Richard Demarco si definisce un “Romano-celtic European” e ritiene che “la sua carriera potrebbe essere considerata un antidoto alla Brexit” (Leuzzi 2018). Nel suo ruolo di professore onorario alla Kingston University, fa spesso riferimento al fatto che un tempo la Scozia definiva il confine nord occidentale dell’Impero romano.

Ispirandosi allo spirito di Demarco, il progetto *Richard Demarco. The Italian Connection* si propone di mappare le connessioni con l’Italia e di esplorare l’importanza di questi scambi a beneficio dell’accademia e di un pubblico più ampio con l’obiettivo di promuovere quello spirito europeo di cui Demarco è stato profondo sostenitore da molti anni e restituire una rinnovata comprensione

dell’importanza degli scambi internazionali, nello sviluppo delle arti nel secondo Novecento.

Le immagini sono *courtesy* della Demarco European Art Foundation e del Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Si ringrazia il Prof. Richard Demarco, Terry-Ann Newman, e la Demarco European Art Foundation; Gabriella Cardazzo; la Fondazione Giorgio Cini, Venezia; La Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Roma; lo Scottish National Archive of Modern Art Archive, Edimburgo; tutto il gruppo di ricerca *Richard Demarco. The Italian Connection*: Elaine Shemilt, Stephen Partridge, Adam Lockhart.

Bibliografia

Fonti

Lettere tra la Richard Demarco Gallery e Bill Viola, Scottish National Gallery of Modern Art Archive, GMA A37/4/03/13.

Lettera da Paolo Cardazzo a Richard, Scottish National Gallery of Modern Art Archive, Edinburgh, GMA A37/1/0174.

1975. Visit to Ian Hamilton Finlay. Stonypath. Edinburgh Arts 1975, Demarco Digital Archive, EA.75.128.

1975. Jane Chisholm at Villa Foscari Rossi, Stra, near Venice, Italy, Edinburgh Arts 1975, Demarco Digital Archive, A.5A.058.

Riferimenti bibliografici

Contemporary Italian art 1967

Contemporary Italian art, Oxford: Museum of Modern Art, 1967.

Demarco 1989

R. Demarco, *Foreword to "Roma Punto Uno" Exhibition by Richard Demarco*, in Roma Punto Uno, exhibition catalogue, Perugia 1989.

Demarco 1995

R. Demarco, *Richard Demarco: A life in pictures*, Castlemaine 1995.

Laks 2018

D. Laks, *Edinburgh Arts. Walking on the Celtic Trail*, "Switch", 11 ottobre 2018, 1-9.

Leuzzi 2017a

Intervista a Maria Gloria Bilocchi, a cura di L. Leuzzi, 2017 (inedita).

Leuzzi 2017b

Intervista a Gabriella Cardazzo, a cura di L. Leuzzi, 2017.

Leuzzi 2019

Intervista a Richard Demarco, a cura di L. Leuzzi, 2019 (inedita).

Sartorelli 1998

G. Sartorelli, *Punto di vista. Cronache e riflessioni attorno a un'esperienza artistica*, Venezia 1998, 26-27.

To Callanish from Hagar Qim 1989

To Callanish from Hagar Qim – An exhibition documenting a journey involving 100 artists, Edinburgh Arts Festival Catalogue 1975, Edinburgh 1989.

MacArthur, Watson 2010

E. McArthur, A. Watson, *10 dialogues: Richard Demarco, Scotland & the European avant garde*, published on the occasion of the exhibition held at the Royal Scottish Academy of Art and Architecture (Edinburgh, 27 November 2010 – 9 January 2011)], Edinburgh 2010.

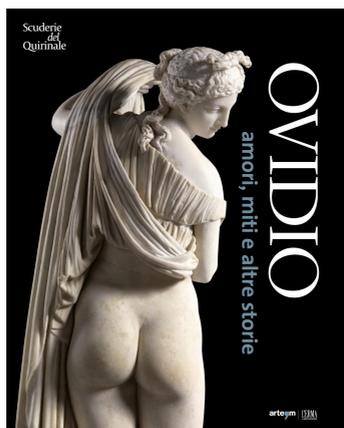
English abstract

This article aims to give an overview of the Arts and Humanities Research Council funded research project, Richard Demarco's *The Italian Connection*, based at Duncan of Jordanstone College of Art and Design at the University of Dundee, and to explore – albeit briefly – one of the most significant cultural relationships established by the Italo-Scottish artist, gallerist, educator, cultural entrepreneur Richard Demarco during his career – his relationship with the city of Venice. In particular, the article highlights his germinal collaboration with the historic Venetian Galleria del Cavallino, and examines using archival documents the early stage of this partnership. The most relevant events that promoted Italian contemporary visual art and theatre in Scotland through the Richard Demarco Gallery also include: *Contemporary Italian Art*, in 1967, in collaboration with the National Gallery of Modern and Contemporary Art in Rome; the first solo exhibition of Mario Merz in Scotland in 1988, and of Mimmo Rotella in 1990. The project started in 2018 aims to investigate and retrace Demarco's most relevant Italian connections from a multi-disciplinary perspective to the benefit of academia and the general public.

La Fortuna bimillenaria del mito di Ovidio

Introduzione al catalogo e ragioni di una mostra*

Francesca Ghedini



In una data imprecisata, fra il 17 e il 18 d.C., moriva solo e dimenticato da tutti uno dei più illustri rappresentanti della latinità, Publio Ovidio Nasone, raffinato interprete del mito greco e romano. Il poeta, nato a Sulmona nel 43 a.C., era vissuto a Roma fra aristocratici e intellettuali, fino a che nell'8 d.C. per una colpa di cui ancora ignoriamo l'esatto contenuto un duro editto lo aveva condannato a una *relegatio* senza ritorno in una sperduta località della nebbiosa Scizia, ai confini del mondo conosciuto

(Ov. *Pont.* II 7, 66: "ultima me tellus, ultimus orbis habet"). Tomi era il nome di questa località: un nome che doveva suonare come un sinistro presagio alle orecchie dell'elegante "cantore di teneri amori", come egli amava definirsi (Ov. *Trist.* 4, 10, 1), poiché la sua radice, la medesima del verbo *temno* (in greco tagliare), evocava le drammatiche vicende della saga di Medea, che proprio in quel luogo avrebbe fatto a pezzi il fratello per sfuggire all'inseguimento del padre (Ov. *Trist.* 3, 9, 5-6; vedi anche Ov. *Ib.* 433-434). Sono passati duemila anni da allora e Ovidio è ancora fra noi: l'anno che si è appena concluso ha visto un fiorire di eventi (incontri, seminari, convegni, letture, mostre tematiche...) tesi a lumeggiare le diverse sfaccettature della sua personalità, della sua poetica, del mondo in cui visse e della sua fortuna in età moderna. E di ciò non ci possiamo meravigliare perché fra i grandi della latinità a Ovidio spetta un posto di particolare riguardo, per l'ampiezza della produzione, per la varietà degli argomenti trattati e per la capacità di fissare indelebilmente nella memoria

collettiva le complesse vicende di dèi, eroi, giovinetti e ninfe che avevano popolato l'immaginario antico, facendosi anche interprete talvolta creatore di personaggi indelebili come l'Ermafrodito dalla doppia natura, l'ambiguo Narciso, l'arrogante Niobe, l'irruente Fetonte...

Ma Ovidio non è solo questo: la sua vasta produzione poetica offre al lettore la chiave per aprire tante porte, per entrare in mondi diversi, per comunicare emozioni, suggerire nuove prospettive. Ovidio, ad esempio, è fonte preziosa per conoscere la Roma del suo tempo: Roma come città (di cui il poeta cita luoghi e percorsi); Roma come società (la Roma gaudente degli spettacoli teatrali, dei banchetti, delle donne imbellettate, degli amanti focosi); Roma come luogo del potere, un potere impersonato da un *princeps* tanto astuto quanto spregiudicato (un vero politico, insomma), che era stato capace di mettere in atto un cambiamento epocale trasformando una costituzione di tipo repubblicano in un regime monarchico, un *princeps* che aveva una visione del futuro della sua città e del suo popolo, basata sul recupero del rigore morale e su un'organizzazione statale che doveva segnare, almeno all'apparenza, un ritorno alla grande tradizione repubblicana. Ovidio invece, frequentatore dei salotti 'buoni', dove gli intellettuali - allora come oggi - si esercitavano nell'antico gioco della contestazione, era acceso sostenitore delle gioie dell'amore e vagheggiava un impero di tipo orientale, allineandosi al progetto che era stato del rivale di Augusto, Marco Antonio.

Un'altra prospettiva che Ovidio apre è, ovviamente, quella della poesia del tempo, di cui fu sofisticato protagonista e abile innovatore, capace di inaugurare nuove forme letterarie, come quando scelse il genere epistolare per creare dolenti storie di eroine tradite (Ov. *Ars* 3, 346: "ignotum hoc aliis ille novavit opus") o quando applicò i principi della didattica all'arte di amare, offrendo al suo pubblico un vero e proprio manuale in cui indica i luoghi propizi agli incontri, svela i trucchi e gli inganni del gioco più antico del mondo, suggerisce menzogne e stratagemmi per sedurre, conquistare, perfino per abbandonare senza conseguenze l'oggetto di un desiderio ormai appagato. Innovatore fu anche nei poemi della maturità in cui trattò temi epici, cosmogonici e religiosi, confluiti in quella storia del mondo dalla prospettiva del cambiamento che ha donato a contemporanei e posteri il più grande compendio della mitologia classica. Anche dal disperato esilio di Tomi seppe creare nuove formule narrative in cui si

possono cogliere i primi spunti di quel romanzo autobiografico che di tanta fortuna godrà in età moderna. E tale era la forza della sua musa che egli fu in grado di poetare anche in lingua getica (Ov. *Pont.* 4, 13, 19-21).

Ma Ovidio ci aiuta anche a conoscere e comprendere la cultura figurativa del suo tempo, quella cultura di cui egli, esperto conoscitore di luoghi e monumenti, era profondamente compenetrato e che la sua prolifica Musa ha fissato in immagini vividissime, che sono arrivate fino a noi grazie anche al paziente lavoro degli amanuensi: nel chiuso dei cenobi, di cui l'indimenticabile Umberto Eco ci ha fornito un affascinante se pur romanzato spaccato, le sue opere furono pazientemente trascritte da monaci colti e raffinati che ci hanno preservato anche i suoi versi più audaci. Dal Medio Evo al Rinascimento la fama del poeta continuò a crescere grazie anche al fatto che aristocratici e nuovi ricchi scoprirono il valore emblematico della classicità e scelsero di ornare le proprie dimore con immagini ispirate a quel mondo fantastico e crudele che era sopravvissuto anche in virtù della forza dei versi del poeta di Sulmona.

Ovidio è tutto questo e molto di più e il bimillenario è stata l'occasione e non la ragione della mostra. La scelta di parlare di lui a duemila anni dalla sua scomparsa è stata dettata dal desiderio di comunicare frammenti di questo grande personaggio, nell'auspicio che ogni visitatore possa portare con sé un'informazione, un'immagine, uno scorcio della società del tempo a seconda della sua sensibilità e della sua cultura: qualcuno, mi auguro, avrà più chiari i motivi del conflitto con Augusto; altri comprenderanno meglio l'importanza che il paziente lavoro degli abili copisti e illustratori ha avuto per formare la cultura occidentale; qualcuno uscirà riesumando vecchie memorie scolastiche sulle eroine dell'epos e del mito, altri si chiederanno perché certi racconti, crudeli e sanguinari, ornavano i cassoni che contenevano il corredo che le giovani spose portavano in dote; alcuni, infine, saranno incuriositi, attirati, affascinati da uno o più degli straordinari oggetti esposti in mostra, dalla loro storia, dal loro significato e dal valore che essi rivestono per ricostruire un'epoca o un mito.

Il nostro auspicio è che ciascuno possa provare un'emozione, trovare uno spunto e portare con sé almeno un frammento del nostro progetto.

La mostra: temi e manufatti



1 | Lastra Campana, terracotta con tracce di coloritura, 42-36 a.C., Roma, Parco Archeologico del Colosseo (proveniente dagli scavi del Palatino).

I temi trattati nella mostra sono sostanzialmente tre con diverso peso nella sequenza delle sale: l'amore; il contrasto con Augusto; il mito. Per illustrarli sono esposti più di duecento manufatti, della più diversa specie e cronologia (le opere esposte, alcune delle quali mai viste in Italia, sono state prestate da una cinquantina di Musei italiani e stranieri): dagli oggetti di età augustea, che il poeta può aver visto con i suoi stessi occhi come la panoplia della bellezza femminile, le gemme che inanellavano le dita delle ricche matrone dell'epoca, le monete che illustravano le scelte ideologiche del

princeps, gli affreschi che ornavano le case e le ville degli aristocratici che egli frequentava, le sculture esposte nei giardini, e anche le metope della Casa di Ottaviano sul Palatino [Fig. 1], a una selezione di opere della piena età imperiale, che mostrano come la parola di Ovidio si era fatta immagine e aveva saputo condizionare anche il repertorio a lui successivo. Non mancano alcuni straordinari vasi greci e magnogreci, utili per far comprendere che Ovidio nella maggior parte dei casi non è il creatore ma l'interprete di un mondo mitico formatosi prima di lui, a cui la forza immaginifica della sua parola seppe dare una forma che si fissò indelebilmente nell'immaginario collettivo. Un ruolo di primo piano nel percorso espositivo assumono i codici, mediatori e protagonisti a un tempo: mediatori in quanto nella versione latina riproducono integralmente i suoi versi, protagonisti perché a partire dal XIII-XIV secolo i suoi poemi, e soprattutto le *Metamorfosi*, iniziarono a diffondersi anche in traduzioni nelle nuove lingue 'volgari' e in rielaborazioni moralizzate che presentavano i testi ora depurati da certi eccessi, ora reinterpretati in chiave cristiana, ora anche romanzzati attraverso l'attualizzazione dei personaggi. Non meno importanti sono le versioni a stampa, prima forma di democratizzazione della cultura, che contribuirono a diffondere anche fra la ricca borghesia la parola del poeta, fino ad allora appannaggio di chierici e monaci e di pochi intellettuali aristocratici che potevano permettersi di commissionare i costosi manoscritti miniati (Toniolo 2018).

I codici fungono da filo conduttore e da collegamento fra antico e moderno, un moderno che si è concentrato sulle grandi stagioni di Rinascimento e Barocco, quando non c'era personaggio di spicco che non desiderasse possedere opere ispirate alla classicità rivisitata attraverso lo specchio del mito: cicli di affreschi e opere di grande formato da esporre nelle sale da ricevimento, a cui affidare un messaggio di auto rappresentazione sociale e culturale, o deliziosi piccoli quadri per i boudoir o le camere da letto. Ma l'influenza di Ovidio non si è fermata al Rinascimento e al Barocco: le sue storie hanno continuato a fornire ispirazione a pittori, scultori, incisori, che spesso hanno messo in scena episodi e personaggi che in antico non avevano avuto fortuna iconografica: ne sono esempi straordinari Filemone e Bauci, la coppia di dolcissimi coniugi che chiedono e ottengono di cessare la loro vita umana nello stesso momento, Deucalione e Pirra, a cui si deve il ripopolamento del mondo dopo il diluvio, e l'ovidianissimo Pigmalione, che si innamora della sua creazione, una scultura in avorio che egli vezzeggia come una vera fanciulla e che vera fanciulla diviene per grazia di Venere (Schiesaro 2018 e Farinella 2018).

Raccontare un poeta attraverso le immagini

Nella prima sala il visitatore incontra il poeta: certo la sua complessa vicenda umana, la sua spregiudicatezza nella gioventù, la sua piaggeria cortigiana negli anni dell'esilio non possono essere illustrati, ma Ovidio è presente con le sue opere, tramandateci nei preziosi codici, spesso elegantemente miniati, e nelle prime edizioni a stampa, che hanno preservato quella poesia a cui aveva dedicato tutta la vita e a cui aveva affidato il suo riscatto. E immagini idealizzate del poeta stesso si trovano talvolta sui frontespizi, dove i miniatori lo hanno raffigurato intento alla scrittura dei suoi versi oppure nell'atto di mostrare con orgoglio la sua opera. Non mancano profili di uomini imberbi, coronati d'alloro, che cercano di cogliere l'ombra del suo volto perduto. E pensare che quel volto, che noi possiamo solo immaginare, ornava l'anello con cui egli sigillava le sue lettere (Ghedini, Salvo c.s.).

Ma per far comprendere quanto la complessa personalità di questo poeta abbia suscitato l'interesse dei posteri accanto ai manoscritti sarà presente in mostra un fantasioso e assorto ritratto cinquecentesco del poeta

abbigliato in una sontuosa veste orientale, che, attraverso un improbabile turbante moresco, evoca l'esilio nella lontana Tomi.

Maestro d'amore

L'Eros con l'arco, di cui Ovidio ci fornisce una fulminea quanto efficace descrizione ("piegato il ginocchio, curvò il flessibile corno / e colse Dite nel cuore col missile alato": Ov. *Met.* 5, 383-384), può essere considerato il simbolo della poesia giovanile del poeta illustrata nella prima parte della sala 2; una poesia che nella sua primissima produzione si allinea al gusto del tempo e, non diversamente da Tibullo o Propertio, canta l'amore verso una sconosciuta Corinna, che invano la critica si è sforzata di identificare. Suggestiva, ma indimostrabile, l'ipotesi di Lorenzo Braccisi (Braccisi 2012, 110) di riconoscere nella donna amata dal poeta Giulia, la figlia dell'imperatore (sul mistero di Corinna vedi Ov. *Am.* 2, 18, 29: "conosco una che dice di essere Corinna"; Ov. *Ars* 3, 538: "tutti vogliono sapere chi ella sia"). Nei tre libri degli *Amores* il poeta indaga i patimenti d'amore, i tradimenti, gli inganni, i sotterfugi, ma anche le gioie che gli amanti colgono nella penombra delle loro alcove. E i gesti che Ovidio descrive, i baci appassionati (Ov. *Am.* 2, 5, 22; III, 7, 9), le mille posizioni dell'amore (Ov. *Am.* 3, 15, 23-4) trovano riscontro nelle sculture, nei rilievi, negli affreschi, nelle gemme che parlano di una società libertina di cui il poeta si era fatto interprete e maestro.

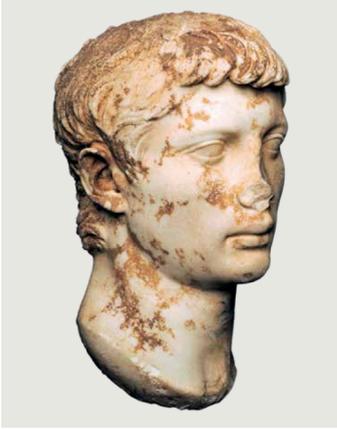
E nello scrivere d'amore, in chiave sia personale che didattica (come fa nell'*Ars amatoria*), Ovidio sbircia da porte semiaperte interni domestici, dove indolenti matrone e indaffarate servette si muovono preparandosi a incontri clandestini; il poeta descrive le acconciature delle donne (Ov. *Ars* 2, 304-5: "se avrà i capelli con la riga in mezzo, loda la riga in mezzo; se si è fatta i ricci con il ferro, viva i capelli ricci"), la cura quotidiana con i belletti (Ov. *Ars* 3, 199 sgg.: "se qualcuna ha il colorito esangue, c'è il rosso artificiale... e non avete vergogna di segnare gli occhi con cenere sottile oppure con il croco"), le vesti sontuose, i gioielli...

A questo argomento, fondamentale per la seduzione, Ovidio dedica un manualletto: *Medicamina faciei femineae*. "C'è un mio libretto in cui esponi per voi le cure di bellezza" (Ov. *Ars* 3, 205). Oggetti d'uso quotidiano che ci sono pervenuti in gran numero, come le splendide retine d'oro entro cui le matrone imprigionavano le loro lunghe chiome, i pettini d'avorio e

d'osso finemente decorati, gli specchi d'argento o di bronzo dorato, su cui dare un'ultima occhiata al proprio volto prima di incontrare il corteggiatore del momento, e poi le pissidi e i piccoli vasi di vetro che contenevano trucchi, unguenti e profumi, e i gioielli per ornare le dita, il collo, le caviglie e apparire ancora più belle. Bellezza, seduzione, erotismo, sono le cifre distintive del messaggio che il poeta trasmette con i suoi scritti, un erotismo gioioso, libero, ironico che informava di sé una società che invano il *princeps* tentava di moralizzare.

Il conflitto con Augusto

Ma questa visione dell'amore come libero piacere della carne che non conosce limiti o confini, che il poeta propugnava con forza, non poteva piacere al reggitore dell'Impero, quell'Ottaviano che divenuto Augusto si era premurato di promulgare a più riprese leggi per la moralizzazione dei costumi (Raditsa 1980); e non si può parlare di Ovidio senza parlare di Augusto e della sua famiglia perché è nella contrapposizione fra due visioni del mondo e del futuro di Roma che si consuma il destino del poeta ed è a questa contrapposizione che è dedicata la seconda parte della sala 2. La politica interna di Augusto poggiava sui due pilastri della moralità che il dissacrante poeta aveva così sbeffeggiato con la sua 'didattica' erotica (ha un bel ripetere il poeta che i suoi scritti non sono per le matrone: Ov. *Ars* 1, 31 "lontane di qui le bende sottili"; 2, 600 "nei nostri scherzi non c'è nessuna veste di matrona"): tutti i suoi 'precetti' sono un inno all'infedeltà coniugale, con la sua vita e le sue libere frequentazioni, e avversi alla religione tradizionale, di cui il princeps si era eretto garante e custode da quando, nel 12 a.C., aveva assunto anche la carica di *pontifex maximus*. E nelle vesti sacerdotali con il capo velato Augusto è ritratto nella bellissima statua da Aquileia. Il rigore morale e la *pietas erga deorum* erano stati fatti propri anche dalla moglie Livia, che soprattutto nelle statue postume è effigiata con il manto che sale a coprirle il capo. Ma se la prima signora dell'Impero, che discendeva da una delle più illustri casate dell'aristocrazia romana, aveva saputo diventare emblema e simbolo della politica augustea (che ella non solo aveva condiviso ma probabilmente anche incentivato), non fu così per altri membri della famiglia, che si trovarono spesso in celato o aperto contrasto con la coppia imperiale.



2 | Ritratto di Marcello, marmo pario, 25-20 a.C., Roma, Fondazione Sorgente Group.

Fra questi spicca l'unica figlia dell'imperatore, quella Giulia nata dalla breve unione di Ottaviano con Scribonia, che era stata fin dall'adolescenza costretta a contrarre matrimoni politici con uomini che non amava: prima Marcello [Fig. 2], nipote di Augusto, poi Agrippa, il fedele compagno di tante battaglie, e infine Tiberio, figlio di Livia e futuro imperatore.

Fu forse questa la molla che spinse la donna a ribellarsi al padre, praticando liberi costumi in aperta violazione alle leggi del *princeps* facendosi interprete di una diversa concezione della società e dello Stato, che la rendeva pericolosa e invisa ai vertici dell'Impero; nel 2 a.C. ella incorse in una condanna di adulterio e fu relegata nell'isola di *Pandataris*, oggi Ventotene (cfr. Braccesi 2012).



3 | Ritratto di Giulia Minore, marmo, fine I sec. a.C. - inizi I sec. d.C., Roma, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Roma, la provincia di Viterbo e l'Etruria meridionale.

Stessa sorte toccò a Giulia Minore [Fig. 3], figlia di Giulia Maggiore e di Agrippa, degna erede della madre per le scelte personali e politiche che nell'8 d.C. la portarono a subire la medesima condanna. Delle due scandalose Giulie (un nome, un destino), i cui ritratti sono esposti assieme a quelli dei numerosi mariti della figlia del *princeps* (Marcello, Agrippa, Tiberio), Ovidio era non solo amico ma anche assiduo frequentatore; e furono le due donne a introdurlo in quel circolo di dissidenti che avevano riunito attorno a loro. Anche questa fu una colpa che Augusto non poteva perdonare. A essa si aggiunsero i versi irridenti con cui il poeta tratteggiò un *pantheon* popolato di dèi meschini, bugiardi, vendicativi, portatori

di tutti i difetti della debole umanità, senza i pregi di una grandezza di ideali e prospettive. Ovidio, forte della sua agile penna e delle sue influenti amicizie, arrivò a mettere alla berlina anche le divinità più care al *princeps*: non solo quella Venere, che era la capostipite della *gens Iulia*, a cui Augusto apparteneva per adozione, non solo quell'Apollo, sotto la cui protezione l'imperatore si era posto, ma anche il sommo Giove che dall'alto del Campidoglio vegliava sulla città. La scelta dei miti per illustrare lo scontro con Augusto e per le sale dedicate alle *Metamorfosi* è stata dettata anzitutto dalla coerenza fra repertorio figurativo e le parole di Ovidio e in secondo luogo dalla possibilità di illustrare, attraverso le immagini che ci sono pervenute, la lunga vita delle iconografie ovidiane; ma non sono stati ininfluenti ragioni esterne, come la disponibilità dei prestiti.

Gli dèi di Ovidio contro gli dèi di Augusto

Lo scontro è esplicitato a partire dalla sala 3, dominata dall'immagine di Venere, una Venere ben diversa dalla austera e matronale progenitrice della stirpe giulia, una Venere che nei poemi ovidiani è non solo responsabile della corruzione a Roma (Ov. *Ars* 1, 60: "la madre di Enea ha posto la sua sede nella città del figlio"), ma è anche protagonista di una illecita passione con Marte (sembra quasi che Ovidio suggerisca che fosse colpa della dea la mancanza di moralità della città), il padre di Romolo, il fondatore della città; una passione che il Sole denuncia al marito Vulcano che per vendicarsi li imprigiona nel talamo con catene quasi invisibili, esponendoli nudi allo scherno degli dèi: in tal modo i due capostipiti della città e della casata vengono sbeffeggiati e umiliati. La licenziosa storia degli amori adulterini fra il dio della guerra e la progenitrice dei Giulii, fu di ispirazione ai pittori rinascimentali per le ampie possibilità narrative offerte dalla presenza degli dèi irridenti e da quella rete sottile con cui Vulcano imprigiona gli amanti. Da questa sala in avanti la commistione antico/moderno diventa un Leit-Motiv che accompagnerà il visitatore per tutta la mostra. Un trattamento non migliore Ovidio riserva alla triade apollinea sotto la cui protezione si era posto l'imperatore (sala 4): dal tempio del Palatino i simulacri dei due divini fratelli, "splendidi ornamenti del cielo", come li chiama Orazio nel più politico dei suoi carmi (Ov. *Carm. saec.* 2), vegliavano su Roma, garantendole un futuro sereno. Ma i miti di cui sono protagonisti i figli di Latona nel *carmen perpetuum* del poeta di Sulmona ne forniscono una ben diversa immagine, non solo perché essi

sono gli artefici del feroce massacro dei 14 figli dell'arrogante Niobe, che aveva osato deridere Latona per aver partorito solo due gemelli (Ov. *Met.* 6, 204-312), ma anche perché vengono sempre presentati come crudeli, vendicativi e incapaci di perdono.



4 | Maestro di Rambuers, *Ovide moralisé en vers*, 1480 ca., Copenaghen, Det Kgl. Bibliotek, Royal Danish Library.

Così Diana, la signora delle selve che vive libera con il corteggio delle sue ninfe votate come lei alla castità, è pronta a compiere azioni inutilmente efferate e più spietate del giusto (Ov. *Met.* 3, 252), come quando trafigge con la sua freccia la lingua di Chione che si era vantata di essere più bella di lei (Ov. *Met.* 11, 320-329), oppure fa dilaniare dai suoi stessi cani il cacciatore Atteone che involontariamente l'aveva sorpresa durante il bagno (Ov. *Met.* 3, 173-191). L'episodio ebbe vasta eco nel repertorio rinascimentale grazie anche alla

mediazione dei codici che a partire da questa sala costituiscono il filo conduttore che lega antico e moderno [Fig. 4].

Anche Apollo è crudele giustiziere che non perdona il silenzio di Marsia, reo di averlo sfidato in una gara musicale, e lo punisce con la sanguinaria pratica dello scuoiamento (Ov. *Met.* VI, 381-400). Il poeta, lungi dall'esaltare la luminosa figura del figlio di Latona e il suo ruolo di protettore dell'imperatore e della città, sembra invece compiacersi nell'illustrare i suoi fallimenti, soprattutto nelle cose d'amore. L'Apollo di Ovidio è amante sfortunato che invano insegue ninfe e fanciulle: ora è gabbato, come nell'episodio che lo vede possedere la incantevole Chione dopo che Mercurio ne aveva colto la verginità (Ov. *Met.* 11, 306-311), ora rifiutato, come accade con la bella Dafne che, piuttosto che darsi a lui, chiede e ottiene di essere trasformata in alloro (Ov. *Met.* 1, 540-552).

Non poteva sfuggire a questa demolizione delle immagini divine il padre degli dèi, l'onnipotente Giove, il signore del cielo, garante dell'ordine cosmico e protettore della città eterna, che nei poemi ovidiani è presentato come amante insaziabile, predatore sessuale, protagonista di abusi e

stupri, capace di ogni sotterfugio, inganno, travestimento per possedere l'oggetto del suo momentaneo desiderio (sala 5). Nella mitologia classica le avventure del padre degli dèi si sprecano e Ovidio non si fa mancare l'occasione di raccontarle nel dettaglio con una sottile e dissacrante malizia. Nessuno sfugge alle sue voglie, non le ninfe di Diana, come Callisto, che egli violenta dopo aver proditoriamente assunto le sembianze della dea (Ov. *Met.* 2, 425-433), non la figlia di Acrisio, la bella Danae, che pur rinchiusa in un'alta torre viene raggiunta dal dio sotto forma di pioggia d'oro (Ov. *Met.* 6, 625; 6, 113), non l'irreprensibile Alcmena a cui si presenta nelle vesti del marito Anfitrione (Ov. *Met.* VI, 112), non il giovinetto Ganimede rapito dall'aquila, emblema e simbolo della sua maestà (Ov. *Met.* 10, 155-161). Fra le innumerevoli vittime della esasperata sessualità del padre degli dèi saranno protagoniste in mostra Leda, Europa, Io. Alla bella figlia di Nemese e madre dei Dioscuri e della fatale Elena, Ovidio dedica pochi versi pervasi da intenso erotismo (Ov. *Met.* 6, 109: "fece Leda giacere sotto le ali del cigno"; vedi anche Ov. *Am.* 1, 10, 2-3); più ampio il passo in cui racconta di Europa strappata alla patria, al padre, alle compagne dal dio sotto forma di un bianco e mansueto toro. Ma sono soprattutto le avventure della ninfa Io, figlia del fiume Inaco, ad attirare l'attenzione del poeta (Ov. *Met.* 1, 568-746): la fanciulla, dopo aver invano cercato di sottrarsi alle insistenti profferte amorose dell'Onnipotente, viene da lui trasformata in una bianca e bellissima giovenca che però la gelosa Giunone reclama per sé. A questo punto inizia per la povera e incolpevole Io, vittima dell'abuso divino (il tema delle colpe involontarie, di cui il più noto protagonista è Atteone, ritorna spesso soprattutto nei carmi dell'esilio, quando il poeta stesso si dichiarerà vittima di un castigo immeritato, si vedano ad esempio, Ov. *Tris.* II, 103-105; *Tris.* III, 5, 49; 6, 27-28), un vero calvario, che termina solo con l'arrivo di Io in Egitto, dove, dopo aver ripreso la sua forma umana, dà alla luce Epafo, il fondatore della dinastia dei Tolomei, e viene assunta nel pantheon isiaco.

"A narrar il mutar delle forme in corpi nuovi mi spinge l'estro"

L'intero piano superiore è dedicato alle *Metamorfosi*, "il gran poema delle passioni e delle meraviglie" come lo definì con illuminante immagine Concetto Marchesi, il poema che ha sancito la fama imperitura di Ovidio e gli ha garantito quella sopravvivenza che egli stesso con smisurato orgoglio prefigurava per sé (Ov. *Am.* 1, 15 4142: "e anche quando l'ultimo

rogo mi avrà consumato, vivrò”; *Ov. Am.* 3, 16, 20: “e dopo la mia morte la mia opera sopravvivrà”).

Ogni sala è dedicata o a un mito emblematico (Adone; Ganimede) o a più miti, che presentano tangenze per il soggetto trattato (amori impossibili; i cacciatori; imprudenza punita...) o per l'esito della vicenda (nozze divine). E ciascun mito viene presentato con una selezione di opere della più diversa specie e cronologia: ai rilievi, affreschi, sculture, manufatti toreutici, gemme di età classica scelti per la loro potenzialità di narrare la storia nella prospettiva ovidiana si accompagnano i manoscritti miniati o le edizioni a stampa del poema, che costituiscono la tangibile, straordinaria testimonianza della vitalità di quei miti che avevano ispirato gli amanuensi i quali, del tutto ignari del repertorio antico, raffigurarono le vicende narrate dando ai personaggi fisionomie e abbigliamenti contemporanei. Il fascino dei racconti ovidiani, che potevano essere giocati in chiave esornativa ma anche simbolica, ne decretarono la fortuna anche nel Rinascimento a partire dalla panoplia nuziale delle giovani aristocratiche, che fecero ornare non solo i cassoni contenenti i loro corredi con le drammatiche storie di eroi ed eroine, a cui la rilettura moralizzante aveva conferito nuove valenze semantiche, ma anche i piatti in maiolica 'istoriata' che si diffusero in maniera endemica grazie alla circolazione dei modelli usati per le edizioni a stampa del poema (sui cassoni: Hughes 1997 e Schubring 2007; sulle maioliche istoriate: Ravanelli Guidotti 1993). Ma è la grande pittura che sancisce la fortuna in età moderna del repertorio ovidiano: a partire dal Rinascimento i più illustri maestri dell'epoca, ispirati anche dai continui straordinari ritrovamenti di antichità, ricrearono innumerevoli composizioni 'all'antica', ispirate al poema ovidiano, per soddisfare le esigenze di una committenza che con la scelta di soggetti profani intendeva riallacciare i fili con il grande e luminoso passato classico (Zalabra 2018).

Protagonista della sala 6 è Adone, il più bello fra i mortali, che accese d'amore perfino Venere; la causa di questa passione che allontanò la dea dai suoi santuari e ne fece una frequentatrice delle selve fu l'involontaria ferita infertagli dal figlio Eros (*Ov. Met.* 10, 525526: “mentre baciava sua madre”). Ma non portò bene al giovane, nato con lo stigma del peccato in quanto figlio dell'incestuosa Mirra, l'amore della più bella fra le dee: il destino, sotto forma di un gigantesco cinghiale, non tardò a colpirlo ed

egli “stramazzone moribondo sulla bionda rena” (Ov. *Met.* 10, 716); Venere accorse e, affranta dal dolore, si strappò i capelli e la veste, percotendosi il petto con le mani, come una qualsiasi mortale in lutto (sui gesti del dolore Ghedini 2015); poi versò sul sangue dell’amato un nettare odoroso che, fermentando, diede vita al delicato anemone, fiore bellissimo quanto effimero i cui petali il vento disperde (Ov. *Met.* 10, 731-39). Meno cruenti sono i miti narrati nella sala seguente dedicata a due donne ‘amate dagli dèi’ e dagli dèi fatte loro spose (sala 7). Arianna, la figlia di Minosse che aveva abbandonato patria e famiglia per seguire l’ingrato Teseo, è raffigurata affranta e in lacrime mentre osserva la nave del fedifrago che si allontana, lasciandola sola e disperata a Nasso; ma la sua rinascita ha il nome di Dioniso, il dio della gioia e dell’estasi, che si innamora di lei, la fa sua sposa e per festeggiare le nozze lancia in cielo la corona nuziale che si trasforma in una costellazione (Ov. *Met.* 8, 176-182). L’altra protagonista è Proserpina, la figlia di Giove e Cerere, che benché dea è vittima della passione del dio degli Inferi, Plutone, che la rapisce e la porta nel suo regno, facendone la regina dell’Aldilà. Il racconto termina con l’immagine della ninfa Ciane che, dopo aver invano tentato di fermarli, si scioglie nella fonte di cui era stata signora.

La scena della fanciulla che si dibatte fra le braccia del dio che, alla guida del suo carro, spinge al galoppo gli impetuosi cavalli si ripete quasi identica dall’antichità ad oggi. Amori contrastati, amori impossibili, amori diversi sono raccolti nella prima parte della sala 8; apre la rassegna Narciso, il bel figlio della ninfa Liriope e del fiume Cefiso, a cui una profezia aveva pronosticato una vita felice “se non conoscerà sé stesso” (Ov. *Met.* 3, 348). Ma il destino era in agguato: quando il giovane vide in una fonte il riflesso del suo volto si innamorò dell’immagine di sé stesso e lì trovò la morte per disperazione e inedia. Le ninfe accorsero per dargli onorata sepoltura, ma al posto del suo bellissimo corpo consunto dalla passione trovarono “un fiore color di croco al centro e in giro petali bianchi” (Ov. *Met.* 3, 509-510). Non meno originale è la metamorfosi che toccò in sorte ai protagonisti di una delle più commoventi storie d’amore che fornì ispirazione a poeti e drammaturghi di ogni tempo: come gli amanti di Verona i due giovani babilonesi, Piramo e Tisbe, erano osteggiati dalle famiglie e come loro finirono suicidi l’una sul corpo dell’altro per un tragico scherzo della sorte (Ov. *Met.* 4, 115-163). E le candide more del gelso, sotto i cui rami si compie il drammatico destino della coppia,

assorbono il loro sangue innocente e si tingono improvvisamente e per sempre di un cupo colore vermiglio (Dante *Purg.* XXVII, 37-39). Uno strano destino toccò invece a colui che recava nel nome il segno degli illustri genitori: Ermafrodito, figlio dei due dèi omonimi, divenne oggetto dell'incontrollato amore della ninfa Salmacide, che appena lo vide immergersi in una fonte si avvinghiò a lui così strettamente da divenire tutt'uno con il suo corpo, fiaccandone la virilità (*Ov. Met.* 4, 380-83). Anche nella seconda parte della sala sono illustrate storie d'amore tragicamente finite per colpa di intrighi familiari; ne furono vittime Meleagro, l'uccisore del tremendo cinghiale che devastava le campagne dell'Etolia, e Ippolito, il figlio di Teseo, fedele seguace di Diana punito per la sua rettitudine. L'amore ricambiato per l'avvenente e coraggiosa Atalanta accese il cuore del cacciatore di Calidone che le donò le spoglie della terribile fiera; si adirarono gli zii che rivendicavano per sé l'ambito premio, e Meleagro li uccise. A questo punto il dramma si fa più fosco perché la madre Altea per vendicare i fratelli gettò nel fuoco il tizzone a cui era legata la vita del figlio e poi si tolse la vita. Le affrante sorelle del giovane vegliarono in pianto presso il sepolcro fino a che Diana, finalmente impietosa, le trasformò in uccelli. Non meno cupa e drammatica è la storia di Ippolito, che trovò un'atroce morte per le false accuse della matrigna e la maledizione del padre che provocò il 'naufragio' del suo carro. Lo smembramento dell'innocente figlio di Teseo funge da collegamento con la sala successiva in cui sono illustrati i miti di Icaro e Fetonte, i cui giovani corpi furono straziati dalla morte (sala 9).

Icaro, vittima della sua giovanile baldanza, con l'entusiasmo della sua verde età aveva affrontato l'avventura celeste, incurante delle ansiose raccomandazioni del padre Dedalo, il valente artigiano che aveva costruito possenti ali per la fuga da Creta (*Ov. Met.* 8, 183-209). Ma l'emozione del volo spinse il fanciullo in alto, sempre più in alto, fino a che la cera che teneva insieme il prodigioso strumento si sciolse ed egli precipitò in quel mare che da lui prese il nome di Icaro. Il repertorio iconografico ci restituisce in sequenza l'intera vicenda: la costruzione dell'apparecchio fatale, la vestizione del giovane, il volo, la morte. Non del tutto dissimile è il caso di Fetonte (*Ov. Met.* 1, 750-779; 2, 1-380): qui, è un alterco fra coetanei la miccia che scatena l'evento. Il dubbio sulla propria paternità divina instillato con giovanile malizia nell'animo del figlio del Sole da un altro frutto di amori divini, quell'Epafro generato dalla

eroina/giovenca, lo spinge alla dimora del padre alla ricerca della verità. Da quel momento il suo destino è segnato; egli chiede e ottiene la guida dei focosi destrieri che lo trascinano per vie inesplorate del cielo, salendo verso l'alto e poi precipitando a infuocar la terra. Alla fine il fanciullo non ha scampo: il fulmine di Giove lo colpisce ed egli precipita con le chiome in fiamme nell'Eridano alla presenza delle desolate sorelle, che non trovano pace fino a che a lenire le loro pene non interviene la metamorfosi in pioppi che eternamente piangono lacrime d'ambra.

Alla tragica storia dei due giovani periti per la troppa confidenza in se stessi (che siano di monito ai nostri adolescenti...) si contrappone la felice avventura del pastore dell'Ida, Ganimede, rapito dal padre degli dèi e portato in cielo per svolgere l'ambito compito di coppiere degli dèi: dopo tanti amori infelici, dopo tante ingiuste morti di giovani eroi o eroine, dopo tante trasformazioni in fonti, alberi, fiori, ecco che al giovane troiano, 'vittima' dell'insaziabile desiderio del padre degli dèi, si aprono le porte del cielo e dell'immortalità. La divinità di Ganimede, attribuita da Teognide alla bellezza ("aveva il fiore seducente dell'adolescenza, e Giove lo trasportò sull'Olimpo dove ne fece un dio", *Ov. Elegia 2*, 1345-1350), venne ricollegata da Socrate con un'ardita proposta etimologica alla sua saggezza (*Xen. Simposio*, 8, 29-30).

Nella sala 10 si compie dunque, attraverso lo specchio del mito, quell'apoteosi che il poeta si era prefissato di raggiungere grazie alla sua poesia, quell'apoteosi che aveva tante volte invocato nei carmi della giovinezza e dell'esilio, ma mai con la consapevolezza e la sfrontatezza espresse negli ultimi versi del suo *carmen perpetuum*: "e ovunque si estende la potenza di Roma sulle terre domate,/ sarò letto dalla gente, e per tutti i secoli, grazie alla fama,/ se c'è qualcosa di vero nelle profezie, vivrò" (*Ov. Met.* 15, 877-879).

E quell'ultima, incisiva parola (*vivam*) si inverte nel quadro di Poussin, in cui Ovidio, coronato di alloro, è raffigurato accanto a quella Venere che gli aveva dettato alcuni dei suoi versi più belli e ai piccoli eroti che alludono alle gioie e ai patimenti dell'amore.

Si chiude così la mostra dedicata al poeta a cui una prolifica Musa ha veramente garantito una vita oltre la morte.

* Il testo qui edito è il saggio introduttivo, dal titolo *Le ragioni di una mostra. bimillenario ma non solo*, del catalogo dell'esposizione *Ovidio. Amori, miti e altre storie* (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018-20 gennaio 2019), a cura di F. Ghedini, catalogo Napoli 2018. Si ringrazia l'editore Arte'm.

Bibliografia

Braccesi 2012

L. Braccesi, *Giulia, la figlia di Augusto*, Roma 2012.

Farinella 2018

V. Farinella, *Ars adeo latet arte sua: momenti della fortuna di Ovidio nell'arte moderna e contemporanea*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, a cura di F. Ghedini, catalogo mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018 - 20 gennaio 2019), Napoli 2018, 137-143.

Ghedini 2015

F. Ghedini, *Gesti del dolore nelle Metamorfosi di Ovidio*, "Eidola. International Journal of Classical Art History" 12, 2015.

Ghedini, Salvo c.s.

F. Ghedini, G. Salvo, *Ovidio e i miti romani*, in *Ovide 2017. Célébration du bimillénaire de la mort d'Ovide. Le transitoire et l'éphémère: un apax à l'ère augustéenne?*, Atti di convegno (Parigi, 27-28 marzo 2017), in corso di pubblicazione.

Hughes 1997

G. Hughes, *Renaissance Cassoni: masterpieces of early Italian art. Painted marriage chests 1400-1550*, London 1997.

Raditsa 1980

F.L. Raditsa, *Augustus' legislation concerning marriage, procreation, love affairs and adultery*, in H. Temporini (a cura di), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 13, Berlin 1980, 278-339.

Ravanelli Guidotti 1993

C. Ravanelli Guidotti, *Maioliche "istoriate" ispirate a modelli stilografici*, in AA. VV., *L'istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, Faenza 1993.

Schiesaro 2018

A. Schiesaro, *L'illusione della metamorfosi*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, a cura di F. Ghedini, catalogo mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018 - 20 gennaio 2019), Napoli 2018, 145-148.

Schubring 2007

P. Schubring, *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance: ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Vol. I-II, Leipzig 1915-1923, ed. cons Stuttgart 2007.

Toniolo 2018

F. Toniolo, *Immagini in trasformazione. Le Metamorfosi illustrate dai manoscritti ai libri a stampa*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, a cura di F. Ghedini, catalogo mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018 – 20 gennaio 2019), Napoli 2018, 95-101.

Zalabra 2018

F. Zalabra, *La metamorfosi dei versi di Ovidio nella pittura del Seicento*, in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, a cura di F. Ghedini, catalogo mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018 – 20 gennaio 2019), Napoli 2018, 113-117.

English abstract

The text is the curator's introduction to the catalogue of the exhibition *Ovid: Love, myths and other stories*, held at the Scuderie del Quirinale, Rome (October 2018 – January 2019). The exhibition illustrates the central themes of Ovid's writings, life, aesthetics and cultural legacy: love, seduction and desire, classical mythology, political power, youth, including hundreds of artworks from several museums and collections all over the world, ranging from antiquity, through the Middle Ages, the Renaissance, up to contemporary works of art.

The introduction gives life to the events of the Latin poet's complex life and masterpieces (in primis *Metamorphoses*) using sources with accuracy combined with narrative ability, while considering the context in which the works were composed and their subsequent, and constant revivals. The fortune of Ovid's influence of Greek and Roman myths on the western tradition can be seen through different approaches, and the exhibition path offers a view on characters such as Adon, Actaeon and Icarus. The strong connection between Ovid's literature and the figurative arts through the centuries presents a rich panorama – his bimillennial anniversary is also the occasion to celebrate the life of the extraordinary poet.

Mantegna-Bellini. Una mostra per chi "sa vedere"

Recensione alla mostra "Mantegna and Bellini", Londra, National Gallery (1.X.2018 – 27.I.2019)

Simona Dolari

Alla fine di gennaio 2019 si è conclusa la sessione londinese della mostra *Mantegna and Bellini* aperta alla National Gallery il 1 ottobre 2018. Sarà infatti poi trasferita, con qualche modifica, alla Gemäldegalerie di Berlino (1 Marzo – 30 Giugno 2019). In sintonia con lo stile della prestigiosa istituzione inglese, la mostra è grandiosa, con quadri noti e bellissimi, molti già di proprietà del museo stesso, indubbiamente in grado di evocare nello spettatore l'unicità di due artisti che hanno fatto del Rinascimento italiano uno dei periodi più affascinanti e complessi della cultura europea.

Eppure si resta perplessi: il coraggioso intento dichiarato nelle presentazioni "the first-ever exhibition to explore the creative links between these artists", e ancora "una storia d'arte, di famiglia, di rivalità, di personalità", che puntava al confronto tra le due personalità e sull'intreccio delle loro relazioni con il contesto storico, si rivela purtroppo labile, e un po' deludente.

Certamente è un'occasione incredibile per vedere da vicino molti dei capolavori dei due maestri normalmente diffusi nel mondo, ma la mostra, come spesso accade purtroppo, non riesce a essere comunicativa verso lo spettatore medio – magari neofita di storia dell'arte – e sembra rivolgersi solo agli specialisti, a chi dunque 'già sa' e non ha bisogno di una introduzione, un accompagnamento verso l'argomento. I succinti pannelli che aprono le diverse sessioni: "gli albori", "vicini eppure lontani", "la pietà", "devozione e ritratti", "paesaggio", "antichità", raccontano in maniera troppo limitata il substrato necessario per catturare la portata di questi due 'mostri sacri' dell'arte.

Nelle didascalie dei singoli dipinti, la mancanza pressoché totale dei nomi dei committenti o del momento della creazione, tende a restituire le opere come oggetti decontestualizzati, a-storici. Dando per scontate informazioni necessarie a comprendere l'incredibile contesto culturale e storico in cui i quadri del padovano Mantegna e del veneziano Bellini furono realizzati, l'esibizione lascia solo a chi già conosce la possibilità di innescare collegamenti a committenti e situazioni, finendo per tradire il *concept* iniziale.



1 | Andrea Mantegna, *Minerva che caccia i vizi dal giardino delle virtù*, 1500-1502, tempera su tela, Parigi, Louvre.

Mi riferisco in particolare a dipinti come la fantasmagorica tela dipinta da Mantegna intorno al 1500 per lo studiolo di Isabella d'Este, signora di Mantova, in cui si rappresenta *Minerva che caccia i vizi dal giardino delle virtù* [Fig. 1].

Il dipinto avrebbe forse meritato una nota più dettagliata, per la natura del complesso soggetto mitologico e allegorico raffigurato, oltre che per l'affascinante storia celata dietro l'intero programma di decorazione degli ambienti privati della committente. Si tratta infatti dell'opera estremamente colta di un artista quasi alla fine della sua carriera, realizzata per una delle poche donne dell'epoca che poteva avere un proprio spazio dedicato all'arte; il dipinto viene terminato quando Mantegna ha più di settant'anni e da più di quaranta è attivo come pittore di corte per la potente famiglia Gonzaga di Mantova. La figura del pittore è affascinante: collezionista egli stesso di antichità, frequentava amici personalità di grande rilievo nel mondo politico e culturale del suo tempo: ma nella mostra non c'è accenno a tutto ciò, occorre ricorrere al catalogo.



2 | Giovanni Bellini, *Festino degli dei*, 1514, olio su tela, Washington, National Gallery of Art.

Lo stesso commento si può fare per il *Festino degli Dei* di Giovanni Bellini [Fig. 2], opera assolutamente unica nella carriera dell'artista che si accinge, ormai ottantenne, ad affrontare uno dei suoi rarissimi dipinti di argomento mitologico: il soggetto è infatti tratto dai *Fasti* di Ovidio, ed è realizzato nel 1514 per il cosiddetto "camerino di alabastro" di Alfonso d'Este, fratello di Isabella, nel suo castello a Ferrara. Giovanni Bellini, pittore ufficiale della Serenissima e autorità indiscussa nella sua Venezia – nel 1506 Dürer lo

aveva definito il più grande pittore di tutti i tempi – specializzato in dipinti a tema devozionale, sia pubblici sia privati (i dipinti storici rappresentano sicuramente una minoranza oltre a essere andati quasi tutti distrutti nel 1577 nell'incendio di Palazzo Ducale), con questo dipinto sembra quasi lanciare una sfida, a fine carriera, non solo agli artisti che lo avevano preceduto (Mantegna era morto nel 1506), ma anche alla schiera di pittori di nuova generazione, come Giorgione e Tiziano a Venezia, impegnati negli anni giovanili a realizzare pitture a tema allegorico e mitologico.

Come detto sopra, il proposito dei curatori – Caroline Campbell, Dagmar Korbacher e Neville Rowley – era mostrare il dialogo, le differenze e le reciproche influenze dei due artisti, legati inoltre da un legame di parentela – nel 1453 Mantegna aveva sposato Nicolosia, la figlia Bellini. Seguendo il percorso della mostra, tuttavia, le vicende della vita e della carriera dei due pittori diventano sempre più labili, con una evidente sproporzione verso la figura di Mantegna.

Indiscutibilmente il grande ostacolo era l'impossibilità di portare nella sede londinese quelli che sono i capolavori assoluti del genio pittorico di Bellini: mi riferisco a opere come la *Pala di San Giobbe* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1487 ca.), il *Polittico dei Frari* (1488) o la meravigliosa *Pala di San Zaccaria* (1505). Sono questi i dipinti in cui vediamo Giovanni Bellini al suo massimo, in cui l'artista esplora tutte le possibili variazioni della pittura tonale e raggiunge, attraverso l'utilizzo del colore a olio applicato a una composizione misurata, ma piena di

umanità, quel particolare senso di perfezione che rende le sue opere eteree e quasi rilucenti di una luce sovranaturale. Nell'esposizione londinese sono opere come *La Vergine con il bambino con Santa Caterina e Maria Maddalena* (1490 ca., Gallerie dell'Accademia di Venezia) o *La Madonna del prato* (1500 ca., National Gallery of London) o ancora *La Pietà con due angeli* (1470-1475 ca., Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin) che possono farci apprezzare e comprendere un po' della grandezza di cui è capace il veneziano. È nel perfetto equilibrio delle figure principali (spesso collocate così vicine allo spettatore da dividere quasi lo stesso spazio - i noti "dramatic close-up devotion paintings" - di cui parlava Ringbom nel 1964) con lo spazio circostante naturale - reso con l'attenzione ai minimi dettagli di ispirazione nordica - che si può percepire quella sorta di presenza superiore rarefatta che rende questi dipinti eterni.



3 | Andrea Mantegna, *Crocifissione*, 1456-1459, tempera su tavola, Parigi, Louvre.

I quadri di Bellini, tuttavia, non raccontano storie come quelli di Mantegna, sono oggetti di fronte ai quali soffermarsi a pensare, immedesimarsi e pregare, parlano a una dimensione intima e metafisica.

Il risultato è che in questa mostra Mantegna, la cui provenienza dalla dotta città accademica di Padova lo aveva sicuramente influenzato in questa direzione, risulta spesso più audace, più inventivo e probabilmente anche più classicamente colto del più giovane cognato (la discussa data di nascita di Bellini è stata spostata in questa mostra intorno al 1435, mentre quella di Mantegna al 1431). Il pittore padovano sembra infatti sperimentare con composizioni, figure e generi diversi, costruendo le sue storie, sia religiose che profane, attraverso un'ardita struttura prospettica, dove i suoi personaggi sono resi con una dovizia di particolari incredibili e agiscono dando vita a una narrazione in cui si leggono chiaramente un inizio e una fine. Questi accorgimenti si possono apprezzare nella splendida *Crocifissione* del Louvre (1456-1459, una delle predelle dell'altare di San Zeno di Verona) [Fig. 3], in cui noi spettatori assistiamo a una delle più belle raffigurazioni della storia

dell'arte italiana: i centurioni intenti a giocarsi ai dadi la veste del Messia, con il soldato che mostra il suo meraviglioso sandalo bucato. Oppure nelle roboanti tele con *I Trionfi di Cesare*, realizzate per Francesco Gonzaga (1486-1506, Royal National Trust, Property of Queen Elizabeth II), in cui il Mantegna letteralmente inventa una parata di trionfo costituita da nove imponenti tele in cui può dar sfoggio della sua conoscenza archeologica e letteraria.



4 | Andrea Mantegna, *Presentazione al Tempio*, 1454, tempera su tela, Berlino, Gemäldegalerie.

Sono i preziosi disegni in cui Mantegna 'scolpisce' con il sottile tratto della penna singoli personaggi come il *Cristo che scende al Limbo* e dipinti come *l'Orazione nell'Orto* (circa 1455-1456, National Gallery, London) – di fronte a questo quadro è necessaria una pausa per l'obbligatorio 'nota le differenze' con il più tardo dipinto del medesimo soggetto del cognato (1458-1460 ca., National Gallery) – e ancora più la *Presentazione di Gesù al Tempio* datata 1454 (Gemäldegalerie,

Staatliche Museen zu Berlin) [Fig. 4], che mettono Mantegna nel ruolo, se non di mentore, certo di modello per alcuni dei dipinti più tardi eseguiti da Bellini. *La Presentazione al Tempio* di Giovanni Bellini realizzata tra il 1470 e il 1475 (il dipinto conservato presso il Museo della Fondazione Querini Stampalia di Venezia ha subito una retrodatazione dal 1460 agli anni '70 del XV secolo) [Fig. 5] è eseguita senza ombra di dubbio con i modelli utilizzati in precedenza da Mantegna per le figure di Maria, del bambino e di Simeone. Qui, oltre alla figura di Giuseppe, compaiono due figure di donne e due di uomini, mentre nel dipinto di Mantegna solo una figura femminile accompagna Maria, che alcuni identificano come Nicolosia, moglie del pittore, e un giovane uomo, forse lo stesso Mantegna. Non abbiamo nessun documento che attesti che i modelli di un pittore potessero passare da una bottega a un'altra, anche se i maestri erano legati da legami famigliari come nel nostro caso.



5 | Giovanni Bellini,
Presentazione al Tempio,
1470-1475, tempera su tavola,
Venezia, Fondazione Querini
Stampalia.

Sarebbe stato proficuo poter ricostruire quale tipo di relazione personale i due artisti, così diversi ma così vicini almeno fino alla partenza di Mantegna per Mantova, avessero. È molto probabile che Andrea conoscesse bene i preziosi album di disegni (uno al Louvre di Parigi e l'altro al British Museum di Londra) di Jacopo Bellini, padre di Gentile e Giovanni e capostipite della vivace bottega veneziana e che a questi avesse fatto riferimento per alcune delle sue opere. Per il resto, data la

carenza di documenti, possiamo solo ipotizzare scambi e collaborazioni, partendo dai loro grandi capolavori.



6 | Giovanni Bellini, *L'uccisione di San Pietro Martire*,
1505-1507, tempera su tavola,
Londra, National Gallery.

Un'ultima nota riguarda l'ottimo lavoro fatto dal team dei restauratori della National Gallery in occasione della mostra, che purtroppo passa anch'esso sottotono: peccato, per esempio, che non si faccia menzione al fatto che, dopo anni e anni, ora si è in grado di rivedere il falcetto nella testa del San Pietro Martire, strumento del suo martirio e suo attributo tradizionale, nel dipinto di Bellini che

raffigura l'assassinio del santo (1505-1507 ca., National Gallery of London) [Fig. 6], precedentemente nascosto da spessi strati di ridipinture accumulate nei secoli. È però il sangue che delicatamente spilla da uno dei rami del boschetto nel retro, quasi a testimoniare la partecipazione della natura all'atroce scena di violenza in primo piano, che colpisce rammentando un punto molto importante: la pittura dei grandi artisti del Rinascimento va 'letta' a vari livelli.

A quello iniziale, in cui lo spettatore fruisce dell'immagine estetica grazie all'insieme dei colori, delle forme e dei personaggi, segue la scansione più dettagliata, in cui compaiono simboli e allegorie, a testimoniare un significato più profondo, al quale possono accedere solo alcuni, non tutti. Segue poi, quando possibile, il desiderio di collocare l'oggetto all'interno

del suo tessuto storico e culturale, così che il dipinto cessi di essere solo un bellissimo quadro, per divenire un oggetto di devozione o riflessione filosofica. La vecchia lezione panofskiana – forse è addirittura con questa idea in mente che i curatori hanno lavorato a questa impresa – sembra ancora essere terribilmente attuale: dipinti meravigliosi per tutti, ma soprattutto per coloro che sanno vedere.

English abstract

It is difficult for those who are unfamiliar with the cultural and historical context behind the works of art of the two artists, Mantegna from Padua and Bellini from Venice, to get have a deeper understanding of some of the paintings and their histories. A very eloquent example is given by the extremely complex painting by Andrea Mantegna *Minerva Expelling the Vices from the Garden of Virtue* (1500, Musée du Louvre) realised for the studiolo of Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, one of the most significant female patrons of arts of the Renaissance. The label next to the painting fails to highlight that this allegorical painting was realised by Mantegna, as a part of a special programme thought up by one of the humanists of the Gonzaga court. It is for many reasons a sort of will of the highly cultured painter who in 1460 had left the city of Padua and had started his career to become the court painter for Ludovico Gonzaga. The painting demonstrates his passion for the antique as well as a deep culture shaped by his friendship with important humanists. The same kind of observation can be made for the *Feast of the Gods* by Giovanni Bellini (1514, National Gallery of Washington). A comparison between the two paintings in the last rooms would also have been helpful to explore the intent of the exhibition as expressed by the curators Caroline Campbell, Dagmar Korbacher and Neville Rowley: "This is a rare opportunity to investigate a story of art, family rivalry, and personality". A brave and interesting goal, where Mantegna with his audacious, composed pictures is considered next to his brother in law, Giovanni, (Mantegna married Nicolosia Bellini in 1453). The problem is that the impossibility of taking to London Bellini's vast masterpieces such as *The St Giobbe Altarpiece* (1487, Galleria dell'Accademia, Venice), the polyptych in the Church of Santa Maria Gloriosa dei Frari (1488), and *The St Zaccaria Altarpiece* (1505), made it look as though Bellini was an inferior artist compared with Mantegna. The Paduan artist appeared as more inventive, more knowledgeable and more audacious in his works whereas Bellini surely comes out as a wonderful colourist, and the author of tender and moving works such as the *Madonna of the Meadow* (1500 ca., National Gallery of London) or *The Madonna and Child with Saint Catherine and Saint Mary Magdalene* (1490 ca., Galleria dell'Accademia, Venezia). The catalogue mentions and investigates many of the issues of great interest developed during the preparation of the exhibition. Of great relevance are the discoveries made during the restorations works, which highlighted new findings regarding the techniques used by the two artists but also, after decades, brought to light important details such as the bleeding tree or the little axe in the head of Saint Peter in Bellini's painting, the *Assassination of the Saint Peter Martyr* (1505-1507, National Gallery of London).

Zenobia regina

Recensione a Lorenzo Braccesi, *Zenobia, l'ultima regina d'Oriente. L'assedio di Palmira e lo scontro con Roma* (Roma 2017)

Maddalena Bassani



Fra le ultime biografie di personaggi dell'antichità proposte da Lorenzo Braccesi, quella dedicata a Zenobia rappresenta un interessante approfondimento sulle vicende che hanno legato Roma all'Oriente e segnatamente a Palmira negli anni a cavallo della metà del III secolo d.C.

Il saggio, sviluppato in dieci capitoli con un apparato di note e bibliografia nella parte conclusiva del volume, inizia proiettando fin da subito il lettore *in medias res*, ovvero partendo dall'antefatto che aveva motivato l'entrata in scena di Zenobia.

Nell'anno 260 d.C. un evento eccezionale aveva scosso Roma e tutto il suo impero: l'imperatore Valeriano era caduto prigioniero di un re persiano, Shapur il Grande, che premeva sui confini orientali per riappropriarsi di terre un tempo gravitanti sull'impero persiano.

Roma, correndo ai ripari, aveva dovuto quindi affidarsi a Palmira per tentare di fermare l'ondata dei 'barbari', essendo quella città situata tra i due imperi (quello romano e quello persiano) e costituendo un'oasi di riferimento per le rotte carovaniere che dall'India e l'estremo Oriente transitavano verso l'Occidente.

A Palmira l'uomo di riferimento è Odenato, esponente della nobiltà locale nonché marito di Zenobia, il quale riesce a fermare la spinta dirompente dei persiani e a ripristinare, per un certo periodo, il controllo di Roma su questa porzione del mondo. Lo fa, però, anche e soprattutto per interesse personale: come chiariscono alcune fonti opportunamente ricordate dall'Autore, inizialmente Gallieno, nominato successore di Valeriano, titola Odenato di appellativi che lo qualificano come re per contrapporlo a Shapur; ma poi è lui stesso, Odenato, ad approfittare di tale titolatura per presentarsi come un regnante alternativo all'imperatore stesso.

Dunque, con la scusa che Odenato aspirava a rendere il regno di Palmira indipendente da Roma, Gallieno trova un temporaneo accordo con i persiani e nel 267 Odenato muore ucciso in un agguato.

Ma l'imperatore non aveva fatto i conti con Zenobia, legittima moglie di Odenato, che si proclamò subito a capo di Palmira prima facendo le veci del figlio minore Vaballato, poi, una volta che questi fu deceduto, subentrando al trono. In una iscrizione ella è chiamata *Lamprotate Basilissa*, ovvero *Clarissima Regina* (L. Braccesi, pag. 33: IGRR, III 1030), un titolo del tutto inconsueto nel diritto romano, vieppiù per le mogli degli imperatori, che mai venivano chiamate 'imperatrici' o 'regine', bensì 'auguste'. Già questo solo fatto straordinario, una donna che regnava al posto di uomo, dà la misura del ruolo che ebbe Zenobia non solo agli occhi dei contemporanei, ma soprattutto, come vedremo poi, nelle epoche successive, fino all'età moderna.



1 | Moneta di Zenobia, 272 d.C.

Ma chi era Zenobia? L'arte romana non ce ne conserva una statua o un ritratto, se non un suo ritratto su alcune monete [Fig. 1], benché la si possa immaginare avendo in mente alcuni rilievi di dame palmirensi [Fig. 2].

Tuttavia, l'Autore ne fa intuire le sembianze e ne ricostruisce il profilo scandagliando e reinterpretando con

occhio critico le poche informazioni fornite sia da alcuni scritti tardi, sia soprattutto dall'*Historia Augusta*.

Essa è presentata come una donna bellissima dai tratti orientali, estremamente colta, che conosceva varie lingue (aramaico, latino, greco, egiziano) e che era attratta dalla cultura ellenistica e in particolare dalla storia di Alessandro Magno, tanto che aveva composto un'epitome su tale argomento. Si agghindava con gioielli preziosi e simbolici, con vesti adattate di caso in caso ai suoi ospiti e ai suoi interlocutori.



2 | Rilievo funerario di aristocratica palmirese con il figlio (cfr. Novello, Tiussi 2017, cat. 2, p. 97).

Proponendo l'entourage culturale della regina, l'Autore ricorda come questa avesse accolto a Palmira il filosofo neoplatonico Cassio Longino, dal quale probabilmente venne influenzata e forse guidata negli anni in cui mantenne il potere dopo la morte del marito Odenato. Divenne cristiana seguendo però la fede monarchiana proclamata da Paolo di Samosata, di cui Longino era un sostenitore, e vantava un comportamento virtuoso ma al contempo imperativo: si prestava ai doveri coniugali di moglie, ma come un uomo andava a caccia di belve feroci (orsi, leoni, leopardi) e sapeva marciare con l'esercito per molte miglia.

Aveva insomma una tempra di tutto rispetto, che seppe imporre fin da subito per vendicare la morte del marito.

Lorenzo Braccesi evidenzia molto bene come il tema propagandistico della vendetta contro Roma per l'ingiusta morte di Odenato fosse in realtà necessario a Zenobia per legittimare la propria intenzione, che era forse già di Odenato, di guidare fuori dal controllo imperiale Palmira e tutto il suo regno. Quest'ultimo era un vasto comprensorio multietnico, che comprendeva più o meno i territori affacciati sul Mediterraneo orientale: spaziava dall'Egitto all'Asia Minore, una porzione geografica che già in epoca ellenistica apparteneva, come ci ricorda l'Autore, al regno di Seleuco, generale e diadoco di Alessandro Magno.

Ed è proprio da questo enorme territorio che Zenobia traeva le risorse economiche necessarie per guidare l'indipendenza da Roma. Palmira, infatti, era situata lungo le vie commerciali che provenivano dall'India e si dirigevano in Occidente (e viceversa) e poteva così controllare i dazi sulle merci che qui transitavano. Lorenzo Braccisi sottolinea peraltro anche un altro aspetto importante a favore dell'autonomia economica di Palmira: la città carovaniere aveva sotto il suo potentato pure l'Egitto, da cui arrivava la maggior parte del grano necessario a sfamare Roma e l'Italia intera. Fu probabilmente questo uno dei motivi principali che spinsero il nuovo imperatore, Aureliano, a marciare contro Palmira e quindi contro Zenobia, per salvare l'Italia dalla fame ed evitare una rivolta civile.

Le vicende che portarono allo scontro fra Aureliano e Zenobia, e alla resa della regina dopo varie peripezie, sono densissime e ricche di suggestioni: ad esempio, la tensione percepita da parte di entrambi gli eserciti prima e durante l'assedio, il ruolo di Zenobia tra le file del suo esercito, la fuga della regina nel deserto verso i Persiani, con cui frattanto si era legata sperando in un'intesa congiunta anti-occidentale; ancora, la cattura di lei, il rispetto di lui, il quale non solo non la uccide, ma anzi la porta con sé attraverso l'Europa per giungere infine nella capitale dell'impero. Aureliano, secondo l'Autore, ne è probabilmente affascinato e forse, per le molte affinità che lo legano alla regina - *in primis* il credo in una religione monoteista (lei quella cristiana, lui quella per *Sol Invictus*) - ne diverrà il consorte segreto e il padre di due figli, che poi sarebbero cresciuti fra la nobiltà romana. Certo è che di fronte al Senato e al Popolo romano Aureliano è inizialmente imbarazzato dal fatto di aver vinto l'esercito condotto non da un uomo, ma da una donna, speciale a tal punto da saper combattere contro la più forte potenza militare del mondo di allora. Aureliano anzi si scusa con i romani per aver trionfato su una donna e proprio nel suo trionfo a Roma la espone alla vista di tutti: ma non certo a piedi, trascinata come una schiava, bensì su un carro splendidamente ornato, lei stessa agghindata da così tanti gioielli e catene d'oro che era necessario un servitore per reggerne il peso; secondo un'altra versione letteraria, lei stessa era svenuta più volte per il troppo peso degli ori.

Dunque, Zenobia di fatto viene sì umiliata davanti al popolo in quanto presentata come la sconfitta, ma su di lei non viene esercitata nessuna reale punizione: anzi, Aureliano stabilisce che prenda dimora in una villa

di lusso nei pressi delle *Aquae Albulae*, vicino a Tivoli, nei pressi della più famosa residenza di campagna degli imperatori romani, Villa Adriana. Un trattamento di tutto rispetto, dunque, a spese dello stato romano, che può essere spiegato solo se, effettivamente, si immagina un legame personale tra Aureliano e Zenobia, la quale, altrimenti, avrebbe fatto la fine di tutti i nemici di Roma: uccisa per strangolamento o per decapitazione.

Le pagine di Lorenzo Braccesi conducono quindi il lettore nella Storia reale, non in quella della storiografia ufficiale di Roma. Ed è grazie alla sua capacità di scavare tra le pieghe della Storia che riesce a presentare la regina di Palmira come lei stessa aveva voluto effigiarsi e come poi è stata rappresentata nei secoli successivi.

Tre sono infatti le regine in cui Zenobia si riconosceva. La prima è Didone, amata tramite la lettura dell'*Eneide* di Virgilio: la regina cartaginese auspica, prima di uccidersi, che mai vi sia alleanza fra gli eredi dei Troiani, i Romani, e i Cartaginesi e spera piuttosto che un giorno un vendicatore (ovvero una vendicatrice) possa sconfiggere per sempre i nemici del suo popolo. Zenobia si pone quindi come la nuova Didone e come lei si agghinda quando riceve qualcuno. Ma la regina d'Oriente ha in mente anche un'altra *basilissa*, questa invece vissuta per davvero: Cleopatra, l'ultima regina d'Egitto, che aveva tentato un accordo con Roma anche attraverso le sue abilità di seduzione (prima con Cesare, poi con Antonio e infine, inutilmente, con Ottaviano), costituisce il principale modello per Zenobia, benché nel momento della sconfitta non ne segua l'esempio e rinunci al suicidio. Infine, Lorenzo Braccesi rintraccia un'ultima regina contemporanea di Zenobia: quella Vittoria o Vitruvia madre di Vittorino, sedicente imperatore delle Gallie nello stesso anno, il 268, in cui a Oriente tramite Zenobia si tentava la secessione da Roma. Ma se la regina del deserto individuava i propri *exempla virtutis* in altre regnanti famose, Zenobia medesima è divenuta a sua volta, nel tempo, un modello da imitare.

Nell'ultimo capitolo del libro, Lorenzo Braccesi traccia con grande bravura il filo rosso che lega nei secoli la riscoperta di Zenobia soprattutto a partire da Petrarca e Boccaccio fino a Baudelaire. Nel *De claris mulieribus*, Boccaccio traccia le virtù della regina palmirese riprendendole chiaramente dalla *Historia Augusta*, ma con toni enfaticizzati e mirabolanti:

donna colta, moglie casta, fiera cacciatrice di belve, "osava affrontare gli orsi e inseguire e appostare e uccidere e catturare leoni e leopardi; e percorrere senza paura le pendici scoscese dei monti e frugare le tane delle belve e dormire la notte a ciel sereno" (L. Braccesi, p. 147).

Il testo, insieme ad altre opere enciclopediche del Certaldese, avrà ampia circolazione nel secolo XVI grazie al suo volgarizzamento, quando l'esplosione della Galassia Gutenberg, proprio affidandosi a nuove mediazioni linguistiche, allargherà il pubblico di lettori e di lettrici e offrirà nuovi serbatoi di ispirazione alle arti figurative.



3 | Carte da gioco con la raffigurazione di donne famose dell'antichità; al centro Zenobia (cfr. Stefano Della Bella, *Carte da gioco per Luigi XIV. Regine famose*, 1644).

Fin qui, dunque, il contenuto del volume, a cui vorrei aggiungere un flash che chiama in causa altre sfere della cultura, cioè quelle del ludico, per dimostrare come Zenobia, quale soggetto della galleria di donne famose dell'antichità, abbia potuto essere anch'essa ripresa nell'universo del gioco, che esplose in Europa nel corso del '600 e che conobbe le teorizzazioni pedagogiche di un Comenio, filosofo, teologo, pedagogista.

Vorrei ricordare un gioco di carte ideato da Desmarets de Saint Sorlin e inciso da Stefano Della Bella nel 1644 all'interno del programma educativo del Delfino di Francia, futuro Luigi XIV, Re Sole. Si tratta di 4 mazzi di carte dedicati rispettivamente ai *Re di Francia*, alle *Regine famose*, alla *Geografia* e alle *Favole o Metamorfosi*, con i quali il bambino, che all'epoca aveva circa 6 anni, essendo nato nel 1638, poteva più facilmente imparare la Storia e la Geografia attraverso le immagini. Proprio nel mazzo dedicato alle *Regine famose* vi è la carta dedicata a Zenobia [Fig. 3], raffigurata non a caso armata di lancia e a cavallo, essendo stata a capo di un esercito: della regina in poche frasi se ne ricordavano pure virtù e pregi, proprio perché il bambino ne memorizzasse il profilo storico e al contempo l'immagine iconografica.

Va peraltro ricordato che anche al Museo Correr di Venezia esiste un analogo mazzo di carte dedicato alle *Regine famose*, tra cui la nostra Zenobia: ciò non stupisce affatto, essendo Venezia a quel tempo la

calamita europea del gioco, in quanto nel 1638 era stato aperto il *Ridotto*, la prima casa da gioco pubblica d'Europa. E non a caso nel 1681 Giovanni Palazzi, parroco di S. Maria Mater Domini, erudito e storiografo, scriverà una *Storia di Venezia* attraverso un mazzo di carte da gioco illustrate solo dalle più importanti figure femminili del suo passato.

Zenobia ha dunque fatto parlare di sé a tal punto da attraversare la Storia sapendo giocare le proprie carte, è proprio il caso di dirlo. L'auspicio è che anche alle sollecitazioni del ludico possa ispirarsi l'Autore nella scrittura del suo prossimo libro, che sarà dedicato a un altro famoso personaggio femminile dell'antichità; attendiamo dunque di conoscerla e di scoprirla attraverso pagine altrettanto accattivanti di quelle dedicate alla regina di Palmira.

Riferimenti bibliografici

Braccesi 2017

L. Braccesi, *Zenobia, l'ultima regina d'Oriente. L'assedio di Palmira e lo scontro con Roma*, Roma 2017.

Meyer 2017

J.C. Meyer, *Palmyrena: Palmyra and the surrounding territory from the Roman to the Early Islamic Period*, Oxford 2017.

Nadin 1997

L. Nadin, *Carte da gioco e letteratura tra Quattrocento e Ottocento*, Lucca 1997.

Novello, Tiussi 2017

M. Novello, C. Tiussi (a cura di), *Volte di Palmira ad Aquileia*, catalogo della Mostra (Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, 1 luglio - 3 ottobre 2017), Roma 2017.

Su Palmyra, in Engramma, vedi Omaggio di Venezia a Palmyra تدمر. Canto per immagini, parole e suoni, "La Rivista di Engramma" 131 (dicembre 2015).

English abstract

In this book, Lorenzo Braccesi investigates the life of Zenobia, whose story intersects with that of the late Roman Empire. She was the wife of Odenato of Palmyra (today's Syria), the powerful head of a territory strategically located between the Roman and the Persian Empires. After having helped the Romans, Odenato in turn became a danger and was condemned to an early death. Eager for revenge, Zenobia aimed to govern the kingdom in place of her husband but her ambition was thwarted by the emperor Aurelian who defeated Zenobia and deported her to Rome. Zenobia's charisma, however, fascinated even Aurelian, who saved her from chains and humiliation, and safeguarded her for the rest of her life in a villa near Tivoli.

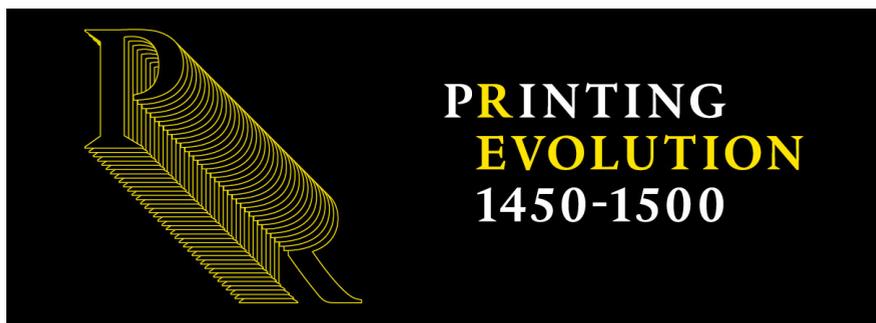
Both a strong warrior and a refined intellectual, Zenobia has a prominent place in the annals of Famous Women, from Dido to Cleopatra. Following her posthumous fortune, Braccesi finds traces of her in literature and poetry (Petrarch, Boccaccio, Baudelaire). Traces of Zenobia can also be found in 17th-century playing cards, where she stands out among fictional and historical heroines.

The monumental ruins of Palmyra - now the subject of unspeakable crimes against humanity - are a testament to the greatness of the Zenobia's kingdom and her heroic resistance.

Printing R-Evolution 1450-1500

Recensione della mostra al Museo Correr di Venezia*

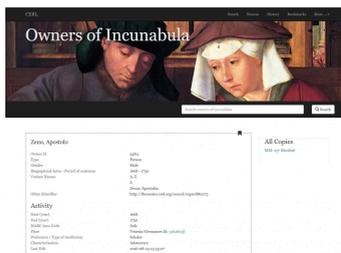
Elisa Bastianello



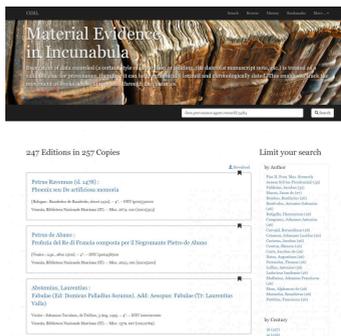
1 | Logo della mostra Printing R-Evolution 1450-1500.

Nei tempi in cui l'ultima fase di evoluzione del libro, quella del digitale, è sotto scrutinio, la mostra al Museo Correr di Venezia (1 settembre – 30 aprile 2019) ci propone uno sguardo inedito sul passaggio alla precedente tappa evolutiva, quella della tipografia a caratteri mobili. Grazie agli studi portati avanti a partire dal 2014 dal team di 15cBOOKTRADE di Oxford, coordinato da Cristina Dondi, che è anche la curatrice della mostra, l'attenzione si sposta dalle edizioni agli esemplari, restituendo l'impatto, la vera rivoluzione, che la nuova arte tipografica ha rappresentato nella cultura, nell'economia e nella società della seconda metà del Quattrocento. Per una volta infatti non sono sotto osservazione (solo) i tipografi e le grandi edizioni che hanno fatto la storia dei "libri in culla" – gli incunaboli, ovvero i libri realizzati proprio nel primo mezzo secolo di tipografia – ma tutti gli esemplari di libri a stampa, realizzati tra il 1450 e il 1500, pervenuti fino ai nostri giorni. Esemplari che, a dispetto della *communis opinio*, non sono affatto pochi: il patrimonio degli esemplari pubblicati prima del 1500 ancora esistenti si aggira infatti sulle 450.000 copie e la mostra si fonda sui risultati ottenuti analizzando oltre il 10% dell'esistente,

ovvero circa 50.000 codici. Non pochi, dicevamo, e non sempre arrivati a noi in condizioni ottimali, come ci mostra l'unico frammento conservato in Italia della famosissima 'Bibbia delle 42 linee' ultimata a Magonza da Johannes Gutenberg nel 1455: si tratta, infatti, di un foglio in pergamena che si è conservato perché era stato riutilizzato come foglio di guardia per la rilegatura di un altro libro, che fa parte proprio della Biblioteca del Museo Correr.



2 | Pagina di ricerca del database dei possessori che mostra la raccolta di Apostolo Zeno, con collegamento agli esemplari.



3 | Pagina di ricerca del database MEI che mostra gli esemplari di Apostolo Zeno.

Notissima è la grande impresa di Gutenberg che introdusse la nuova arte tipografica, e altrettanto noto è l'incredibile lavoro svolto a Venezia da Aldo Manuzio, a cui è stata dedicata la mostra alle Gallerie dell'Accademia di Venezia in occasione del cinquecentenario della morte nel 2016 di cui abbiamo avuto modo di parlare (v., in Engramma giugno-luglio 2016 il contributo di Cesare De Michelis, *Aldo Manuzio e umanesimo veneziano*). Ma parlare della stampa solo attraverso le opere straordinarie ci restituisce una panoramica elitaria e alla fin fine miope, che non rende giustizia alla portata della rivoluzione che l'evoluzione delle tecniche nella realizzazione dei libri ebbe in quegli anni. Il progetto 15cBOOKTRADE si propone di rispondere a cinque fondamentali domande che trovano, nell'esposizione del Correr, una prima puntuale risposta:

Come erano distribuiti, usati e letti i libri?
Quanto costavano rispetto ai beni comuni?

Quali testi sono stati scelti per il nuovo formato?

Qual è stata la circolazione e il riuso delle immagini?

Come possiamo visualizzare queste informazioni?

Per focalizzare l'attenzione sui singoli esemplari e su tutte le informazioni che da essi possiamo ricavare è stato necessario costruire un nuovo database dedicato alle evidenze materiali negli incunaboli (MEI – Material Evidence in Incunabula), dove l'inserimento di informazioni specifiche, che vanno dalle legature alle note di possesso, alle glosse, ma anche dati diversi (ad esempio relativi al costo degli esemplari), consente di ricostruire dati sui manufatti e coordinate spazio-temporali finora sconosciute. Per ogni edizione troviamo l'elenco degli esemplari analizzati, scoprendone la loro storia attraverso le annotazioni, gli ex-libris, le registrazioni nei cataloghi. Scopriamo così che, scostandosi da un altro luogo comune tutto da sfatare, i primi libri a stampa non sono stati, se non in certi casi, oggetti elitari per pochi importanti personaggi, ma oggetti di uso comune, ben diffusi e distribuiti e, come tali, acquistati dalle persone di ogni origine e ceto. Un secondo database (Owners of Incunabula) permette invece di studiare i possessori di incunaboli (persone o enti) e le loro raccolte.

Grazie all'evidenza materiale, costituita in mostra dagli esemplari appartenenti principalmente alla Biblioteca del Correr studiati dal team, l'esposizione illustra, per esempio, il rapporto tra la nuova imprenditoria tipografica e la permanenza dell'attività degli *scriptoria* e i miniatori, le diverse forme fisiche nei libri e la varietà degli argomenti trattati. Ciascuna delle vetrine allestite nella straordinaria cornice della Libreria Pisani a San Vidal (sala 8 del percorso museale) racconta una storia: ad esempio, quella della bibbia smembrata e riusata; o la storia del libro stampato e poi miniato (a mano) come i manoscritti contemporanei, per poter competere in un mercato dove lo standard estetico era di altissimo livello. Ma soprattutto racconta di libri posseduti da uomini e donne, che non mancano di segnalare i loro nomi, o il loro apprezzamento a margine, indizi preziosi per i ricercatori da analizzare e registrare accuratamente per poter ricostruire la vita di ogni esemplare.

Grandi libri e libri minuscoli, testi illustrati, scritti per tutti gli argomenti e per tutte le tasche. Ed è proprio un registro manoscritto, posto nella teca centrale, il cuore di molte risposte sul costo effettivo dei libri. Si tratta del *Zornale* di Francesco de Madiis (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS Ital. XI, 45 (7439)), lo straordinario registro di bottega che riporta 11.000 annotazioni relative alle vendite dei libri tra il 1484 e il 1488. Numeri da

capogiro che ben spiegano la rapida integrazione a Venezia dei tipografi nelle confraternite, come testimoniano le ‘mariegole’ – *mater regula*, la regola madre – della Scuola Grande di San Rocco.

Numeri che resterebbero astratti senza la visualizzazione degli esempi concreti presenti nella stanza successiva, dove una serie di pannelli digitali ci guida attraverso la comprensione della complessa monetazione veneziana per capire la corrispondenza fra prezzi di libri, ricavati proprio dal *Zornale* e paragonati ai prezzi di beni di uso comune o alle paghe del tempo, con paragoni grafici efficaci ed immediati a cura di Studio Visuale. Ci sono certamente i libri dai prezzi inarrivabili per la persona comune, ma si tratta per lo più di edizioni eccezionali e non della regola. Solo il fatto che le edizioni di gran pregio (per altro analoghe, per contenuti e obiettivi di mercato alle ‘edizioni di lusso’ ancora presenti ai nostri tempi) siano le edizioni che vengono maggiormente studiate rispetto alle edizioni economiche (che, ripetiamo, risultano essere state alla portata veramente di tutte le tasche), ha contribuito a diffondere la falsa credenza che nei primi tempi della storia della tipografia il libro stampato fosse un oggetto riservato a una elite di nobili, di persone falcoltose, di alti prelati. Libri di ricette, di preghiere, libri con istruzioni pratiche per tutti i giorni sono meno noti sia perché il loro contenuto è stato troppo a lungo disdegnato dalla comunità scientifica, più attenta ai testi di importanza letteraria, sia perché, proprio per essere libri d’uso e ‘di consumo’, i singoli esemplari si sono più facilmente deteriorati, o sono andati dispersi (proprio in quanto non preziosi) negli oltre cinque secoli che ci separano dalla loro realizzazione e si conservano, spesso per caso, in copie uniche sparse nel mondo.

La storia di un incunabolo non si limita all’epoca di creazione, ma attraverso l’interpretazione delle informazioni lasciate, anche involontariamente, da chi ha avuto il singolo esemplare tra le mani, è possibile ricostruire la vita di un libro nello spazio e nel tempo, seguendo (o ipotizzando) i passaggi dalla stampa, alla bottega e più in generale alla distribuzione, fino al primo possessore e, quando possibile, ricostruendo tutti i passaggi successivi fino all’attuale collocazione, visualizzati in una mappa grafica.

L'analisi non si limita a possessori e costi: finalmente possiamo scoprire quanti erano i tipi di alfabeti impiegati sin dalla culla della nuova arte tipografica, oltre a quello latino, e i differenti tipi di scrittura, a partire da quella gotica impiegata nella Bibbia di Gutenberg, e poi riconoscere corrispondenze (a volte sorprendentemente avanzate anche rispetto al design grafico contemporaneo), fra tipi di font e contenuti. Molti luoghi comuni non reggono l'analisi delle evidenze materiali: per esempio l'uso dei libri da parte delle donne, a partire dalle comunità monastiche. Troviamo infatti signore e monache non solo tra le posseditrici di libri, ma anche tra le pioniere dell'arte tipografica.

In mostra, tutte queste informazioni, esito come si diceva di un importante progetto di ricerca scientifica (15cBOOKTRADE), invece che restare chiuse in ambito accademico, consegnate in relazioni e contributi accessibili agli studiosi del campo, sono felicemente dispiegate, raccontate e trasmesse a un pubblico più vasto, che può così apprezzare quale sia stato l'impatto culturale e sociale di questa rivoluzione, le cui conseguenze hanno di fatto contribuito a plasmare la nostra attuale cultura e società. Il successo della mostra che doveva chiudere il 7 gennaio, prorogata fino al 30 di aprile 2019, è la prova che il messaggio è arrivato.

L'analisi delle evidenze materiali ci avvicina agli antichi possessori dei libri perché, come noi, non si limitavano ad annotare il loro nome, ma anche esprimere giudizi sul contenuto, cancellare e correggere testi e immagini, integrarle o semplicemente lasciare qualche sghiribizzo in un momento di noia. Il parallelo con la rivoluzione digitale che stiamo vivendo attualmente appare più chiaro dall'evidenza dell'uso propagandistico del materiale stampato, che permetteva ai primi pamphlet di raggiungere, rapidamente e con costi contenuti, moltissime persone, immediatamente sfruttato dalla Chiesa, tutt'altro che ostile alle nuove tecnologie come si tende normalmente a pensare, ma pioniera anche in questa accezione.

Certamente il ruolo di Venezia in questo campo viene evidenziato sia dai numeri impressionanti sia dei tipografi, che dei librai e delle edizioni e degli esemplari stampati. La città lagunare diviene rapidamente il cuore della rivoluzione, centro della produzione e del commercio librario del tempo e la scelta di ospitare proprio nella meravigliosa cornice del Museo Civico di Venezia, tra le Sale monumentali della Biblioteca Marciana (una

sezione limitata al solo mese di settembre 2018) e il percorso del Museo Correr (ancora fino ad aprile 2019), trova giustificazione anche nell'ampia collaborazione di numerose biblioteche veneziane al progetto. Il catalogo, edito da Marsilio, ci permette di approfondire con calma l'insieme delle informazioni disponibili attraverso i pannelli visibili in mostra.

Sempre nelle sale del Correr la Tipoteca Italiana Fondazione permette di toccare con mano l'arte della tipografia realizzando in diretta (solo il sabato) delle stampe con l'ausilio di strumenti tradizionali, trascinando il visitatore letteralmente nell'officina del tipografo, con gli odori e i rumori a corredo. Una mostra certamente densissima, che grazie all'uso degli strumenti digitali permette di ampliare la conoscenza del libro 'in culla' molto più che la semplice esposizione di originali che per motivi di conservazione non possono essere toccati e sfogliati, in grado di soddisfare lo studioso con informazioni accurate e precise, ma anche la famiglia e i ragazzi che trovano negli esempi grafici e, perché no, nella pratica tipografica, la possibilità di accedere ai risultati di anni di ricerca in modo immediato e accattivante.

*Ringrazio la dottoressa Monica Viero per la disponibilità e la cordiale ospitalità.

English abstract

The exhibition *Printing R-Evolution* offers the results of years of study by the 15cBOOKTRADE team from Oxford University within the wonderful framework of the Correr Museum in Venice, with the aim of making the results of research accessible not only to scholars but to a broader audience. The exhibition focusses on the second half of the fifteenth century, when printing with movable characters created not just an evolution from manuscript to printed books, but also a revolution in society and culture. The core of these studies deals with the analysis of the material evidence of each specimen rather than with descriptions of the publications, and is supplemented with visual digital panels for additional information.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
gennaio/febbraio **2019**
162 • Fortuna Virtutis Comes

Editoriale

Alessandra Pedersoli, Antonella Sbrilli

Il Discorso dell'essenza del fato di Baccio Baldini

Damiano Acciarino

Velis nolise. Anfibologia nell'anima e nel corpo di un'impresa

Monica Centanni

Fortuna in Laguna. Xilografie, letterati, editori e attori

Silvia Urbini

In forma d'azzardo. Una nota su "Bisca Vascellari"

Antonella Sbrilli

Il talento e la sorte

Laura Leuzzi

La Fortuna bimillenaria del mito di Ovidio

Francesca Ghedini

Mantegna-Bellini. Una mostra per chi "sa vedere"

Simona Dolari

Zenobia regina

Maddalena Bassani

Printing R-Evolution 1450-1500

Elisa Bastianello