

engramma 92  
agosto 2011

# FORTUNA NEL RINASCIMENTO

Barale / Bordignon / Gordon  
Piccolomini / Sbrilli / Squillaro / Urbini  
con un testo di Niccolò Machiavelli

ENGRAMMA • 92 • AGOSTO 2011  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-37-9

# Fortuna nel Rinascimento

a cura di Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia Urbini, et all.

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-37-9

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,  
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,  
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt  
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48  
del *Bilderatlas Mnemosyne*  
Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia Urbini, et alii
- 40 Abracadabra. Lettura della tavola 23 di *Mnemosyne*  
Silvia Urbini
- 57 Prometeo in bolina  
Alice Barale
- 60 Testi inediti e rari sul tema della Fortuna.  
Regesto di testi dal Warburg Institute Archive  
a cura di Alice Barale e Laura Squillaro
- 76 Modern Luck and the Survivor  
Robert S. C. Gordon
- 84 Tre puntate su Fortuna. Ventagli, libri-oracolo e web  
Antonella Sbrilli
- 99 Dettagli per l'orecchio. Una composizione di Giovanni Verrando  
dedicata ad Aby Warburg  
intervista a cura di Antonella Sbrilli
- 102 *Somnium de Fortuna*. Lettera a Procopio di Rabstein, 6 giugno 1444  
Enea Silvio Piccolomini
- 110 Dell'Occasione e Di Fortuna, da *I Capitoli*  
Niccolò Machiavelli



# Fortuna nel Rinascimento

Una lettura di tavola 48 del *Bilderatlas Mnemosyne*

a cura del Seminario Mnemosyne | classicA Iuav,  
coordinato da Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia Urbini,  
con Alice Barale, Antonella Sbrilli, Laura Squillaro

In una lettera indirizzata nel 1927 a Edwin Seligman, professore di economia politica alla Columbia University, Aby Warburg scrive:

Credo che dopo trentadue anni che sono trascorsi dal mio primo viaggio in America, la storia dell'arte si sia sviluppata a tal punto che vale la pena per entrambe le sponde di far conoscere in America il nuovo indirizzo della scienza della cultura [...]. In questo senso cerchiamo di interpretare ad esempio, alla luce di una nuova "estetica energetica", la creazione della figura della Fortuna, come appare in primo luogo nella Fortuna con Ruota, 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.

Queste considerazioni, che datano a un periodo in cui le suggestioni e le ricerche attorno a *Mnemosyne* si stanno intensificando e stanno assumendo contorni sempre più precisi, precipitano e si condensano infine, all'interno dell'Atlante, in Tavola 48. Nel pannello vengono infatti analizzati i tre tipi di personificazione della Fortuna, come "simbolo contrastante dell'uomo che libera se stesso (il mercante)" giusta gli appunti warburghiani per l'Atlante [*"Fortuna. Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen (Kaufmann)"*].

Già dal 1907, nel saggio sul mercante fiorentino Francesco Sassetti, Warburg aveva cercato di configurare un "tentativo, certo problematico, di una sinossi di senso della vita e di stile artistico" (Warburg [1907] 1966, p. 246). La figura del mercante si proponeva come *exemplum* per eccellenza per la prefigurazione di un nuovo metodo di studio – quello della *Kulturwissenschaft* – di contro a una valutazione tutta estetizzante e 'monolitica' del Rinascimento: "dalla inesauribile ricchezza dell'archivio fiorentino delle cose umane lo sfondo dell'epoca è ricostruibile abbastanza chiaramente perché si possa correggere storicamente una considerazione unilateralmente estetica" (Warburg [1907] 1966, p. 246). Nella struttura dell'Atlante, tavola 48 si pone come un

*explicit* del ragionamento warburghiano sulla Firenze medicea e sull'arte del Ghirlandaio, che si svolge nei pannelli precedenti (a partire da tavola 37, e in modo più serrato da tavola 43, in cui Firenze si presenta come lo speciale *milieu* storico e culturale di un'epoca di transizione, oltre che come 'luogo' di irruzione delle forme e del temperamento antico: una conclusione, quella di tavola 48, che nelle intenzioni di Warburg (intenzioni chiare fin dallo studio del 1907) doveva dimostrarsi capace di superare "quella concezione dell'esteticismo moderno [che] desidera godere nella civiltà del Rinascimento o un'ingenuità primitiva o il gesto eroico della rivoluzione compiuta" (Warburg [1907] 1966, p. 246).

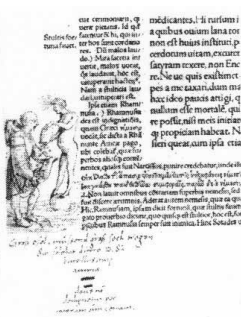
La personificazione di Fortuna, considerata nei suoi vari aspetti tra XV e XVI secolo, rappresenta per Warburg la "formulazione figurativa del compromesso fra la 'medievale' fiducia in Dio e la fiducia in se stesso dell'uomo rinascimentale" (Warburg [1907] 1966, p. 238); questo felice "compromesso" è rappresentato, come mostra tavola 48, dall'iconografia di 'Fortuna con vela', che il tipo antropologico del mercante di età umanistica, secondo Warburg, fa propria. Ma accanto a questa figura, ai poli opposti, stanno la 'Fortuna con ruota' e la 'Fortuna con ciuffo': tre rappresentazioni che corrispondono ad altrettante posture esistenziali, non univocamente collegate a diversi periodi storici, quanto piuttosto a precisi *habitus* mentali che l'uomo può assumere rispetto al destino e all'incidenza della sorte nella sua vita. Tutte le immagini presenti in tavola 48, tranne poche e ben motivate eccezioni, sono databili infatti al XV e XVI secolo. Scrive ancora Warburg a Seligman:

Nella Fortuna con Ruota l'uomo è un oggetto passivo, collocato sulla ruota come un tempo veniva legato l'assassino; in un ribaltamento per lui incomprensibile e imprevedibile, raggiunge dal basso il sommo, per poi ricadere giù in fondo. Nella Fortuna con ciuffo – che ha trovato nell'*Occasio* del Rinascimento (vedi Machiavelli) la sua coniazione, derivante da una rappresentazione antica <*Kairòs*>, è al contrario l'uomo che cerca di afferrare il destino per il ciuffo e di appropriarsi saldamente della sua testa come preda, come fa il boia con la testa della vittima. Tra le due risalta la Fortuna con vela. Anche questa deriva da un'antica rappresentazione, poiché anche presso i Romani la dea della Fortuna è al timone, e come 'Isis *euploia*', con la vela spiegata, è la dea della buona navigazione. Ma 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 proprio destino. Fortuna sta al centro della nave, come l'albero a cui è fissata la vela spiegata, ed è padrona della nave ma non completamente, perché al timone siede l'uomo e, nel parallelogramma delle forze, quanto meno concorre a determinare la diagonale.

Così, se l'attributo della ruota indica la dea secondo una concezione che trova diffusione in età medievale, non si deve scordare che la ruota accompagnava Fortuna già in epoca romana, e che persiste come attributo che caratterizza Fortuna fino all'età della Rinascita e oltre. Parimenti, 'Fortuna con ciuffo' altro non è che una nuova figura di *Occasio*, personificazione antica dell'occasione propizia e sfuggente, che, con sembianze maschili, nasce già in ambito greco (*Kairòs*). Infine, 'Fortuna con vela' – che, come Warburg specifica anche nel saggio su Sassetti, già compariva nell'iconografia romana (Warburg [1907] 1966, p. 236, n. 1) – si impone accanto alle altre due figure quando la vela non vale più solo quale simbolo astratto e allegorico, ma richiama un ben preciso oggetto – la vela della nave – di cui si serve quotidianamente il mercante rinascimentale nella sua attività commerciale (Squillaro 2002; in generale sull'iconografia di Fortuna tra antico e moderno v. Rossi, Rossoni, Urbini 2010; in particolare per le epifanie di Fortuna nel contemporaneo cfr. Gordon 2010, e dello stesso autore v. il contributo in questo numero di "Engramma"). Le tre figure che Warburg individua comprendono quasi tutte le illustrazioni presenti in tavola, e descrivono tre differenti percorsi ermeneutici del discorso che si sviluppa nel pannello. Le immagini di 'Fortuna con ruota' e 'Fortuna con ciuffo' occupano rispettivamente il lato sinistro e quello destro della tavola, mentre il tipo 'Fortuna







1. *Ruota della Fortuna, miniatura da L'Epistre d'Othea di Christine de Pisan, 1405-1410, Ms. Harley 4431, fol. 129r (London, The British Library).*
2. *Hans Holbein il Giovane, "Stultis fortuna favet", disegno a penna, primo terzo del sec. XVI, da Erasmi Roterodami Encomium moriae, Basilea 1515 (Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett).*
9. *Bernardo Rossellino (su progetto di Leon Battista Alberti), Facciata del Palazzo Rucellai, 1446-1451 (Firenze).*

con vela' occupa la posizione centrale del pannello. La tavola si apre con tre immagini incipitarie collocate orizzontalmente, in alto a sinistra. La prima immagine (1; la numerazione delle immagini qui proposta segue quella dell'edizione 2002 del *Bilderatlas*) è tratta da una pagina di manoscritto dell'*Epistre d'Othea* di Christine de Pisan, databile tra il 1405 e il 1410, e rappresenta il primo tipo, la 'Fortuna con ruota': Fortuna, personificata in vesti di dama cortese, ha l'attributo della ruota sulla cui circonferenza sono collocati sei personaggi, ciascuno in rappresentanza di un gradino della piramide sociale, dal sovrano, al sommo della ruota, al miserabile, nella posizione più bassa. L'inserimento in tavola di questa immagine si può forse collegare anche al dato – molto probabilmente noto a Warburg – che Christine de Pisan, figlia dell'astrologo di corte di Carlo V, è autrice di un'opera filosofico-allegorica dal titolo *Livre de la Mutacion de Fortune*, in cui la stessa Christine compie un viaggio in nave, diretta al regno di Fortuna (v. Griffin 2009, *Transforming Fortune*).

La seconda immagine che compare in testa alla tavola (2) ci fa compiere un balzo cronologico in avanti: si passa agli inizi del XVI secolo, e a un'edizione dell'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam, comparsa a Basilea nel 1515, illustrata a margine per mano di Hans Holbein il Giovane. Qui Fortuna è intenta a gettare in grembo a uno stolto alcune monete d'oro, e viene rappresentata nuda, su di una sfera galleggiante sull'acqua e con la chioma portata in avanti, a mo' di ciuffo, dal vento che increspa la superficie marina. Si tratta di una immagine che ben si adatta a chi – meritevole o

meno – è capace di acciuffare e padroneggiare il momento propizio: una virtù che non necessariamente si coniuga con la sapienza o con la moralità. Scrive infatti Erasmo:

Ama la Fortuna gli imprudenti, ama i più audaci e quelli a cui piace il motto ‘il dado è tratto’. Invece la saggezza, rende un po’ timidi e rinunciatari; li potete ben vedere questi sapienti ovunque impegnati a combattere con la povertà, con la fame, con il fumo; eccoli vivere dimenticati, senza gloria, invisibili a tutti; e vedete invece gli stolti che continuano a riempirsi di denaro, che raggiungono le alte cariche dello stato e insomma, in breve, prosperare in tutti i sensi”. [*Amat Fortuna parum cordatos, amat audaciosos, et quibus illud placet pas eriphthò kubos. At Sapientia timidulos reddit, ideoque vulgo videtis sapientibus istis cum paupertate, cum fame, cum fumo rem esse, neglectos, inglorios, invisos vivere: Stultos affluere nummis, admoveri reipublicæ gubernaculis, breviter, florere modis omnibus.*] Erasmo da Rotterdam, *Moriae Encomium*, LXI

La terza immagine incipitaria conduce infine nel cuore di tavola 48: si tratta della facciata di Palazzo Rucellai, ideato da Leon Battista Alberti e realizzato da Bernardo Rossellino alla metà del XV secolo, per la facoltosa famiglia di mercanti fiorentini sostenitori dei Medici (9). La riproduzione fotografica – come spesso accade nei procedimenti dimostrativi che Warburg adotta nei suoi teoremi – non riporta alcuna immagine che si colleghi immediatamente all’iconografia di Fortuna: il prospetto di Palazzo Rucellai ci introduce – con una momentanea sospensione del ragionamento sul tema principale della tavola – soltanto all’ambiente in cui sorge il “simbolo dell’uomo che libera se stesso”, e nel primo marcapiano dell’edificio, visibile nella fotografia, si riconosce l’impresa dei Medici mutuata dai Rucellai per consorceria e per parentela: l’anello con tre penne, corpo dell’impresa medicea ‘*Semper – Diamante in Penis*’. La presenza dell’emblema mediceo è tuttavia un segnale importante che introduce a uno dei temi che lega numerose figure presenti nel montaggio: il tema dell’impresa rinascimentale – immagine con motto, “corpo e anima”, che come diranno i trattatisti cinquecenteschi, è figura di un progetto esistenziale o professionale.

## I. Fortuna con ruota

Tutto il lato sinistro della tavola, nelle prime due file di immagini dall’alto, è occupato da varie raffigurazioni della ‘Fortuna con ruota’. Sotto all’immagine incipitaria tratta dal testo di Christine de Pisan, troviamo l’illustrazione per una versione volgarizzata del *Liber de Consolatione Philosophiæ* di Boezio, ascrivibile al XIII secolo (3). Così si legge in un passaggio del testo di Boezio:

Tu ti sei affidato al governo di Fortuna: occorre che tu obbedisca alla natura della tua padrona. Tu invece tenti di trattenere l'impeto della ruota che gira? Sei il più stolto tra tutti i mortali! Perché se comincia a star ferma, cessa di essere Fortuna. [*Fortunae te regendum dedisti; dominae moribus oportet obtemperes. Tu vero volventis rotae impetum retinere conaris? At, omnium mortalium stolidissime, si manere incipit, fors esse desistit*] Boet., *De cons. ph.*, II, I, 12-15

Warburg riconosce dunque nel testo di Boezio, che dalla tarda antichità e per tutta l'età di mezzo ebbe una grande circolazione, la principale fonte della diffusione della tipologia iconografica della Fortuna accompagnata dall'attributo della ruota in età medievale "se per Medioevo s'intende un tradizionalismo antiquato opposto alla superumanità egocentrica, togata all'antica, del Rinascimento" (Warburg [1907] 1966, p. 230). Fortuna con ruota è perciò una figura 'medievale' laddove però il Medioevo, ribadisce anche in questo caso Warburg, non è un'era confinata nei termini storiografici convenzionali, ma indica piuttosto una postura antropologica e intellettuale che si contrappone all'antropocentrismo (da Warburg qui definito perentoriamente 'egocentrismo') dell'uomo rinascimentale. Nella composizione warburghiana l'evocazione della fonte antica ha la funzione di siglare un atteggiamento di soggezione passiva dell'uomo rispetto alla sorte e alle potenze oltremontane (tema già sinteticamente anticipato da Warburg in tavola B ; cfr. anche Tavola 22 e le tavole 'planetarie seguenti'). Nel testo di Boezio, così parla infatti la Fortuna personificata.

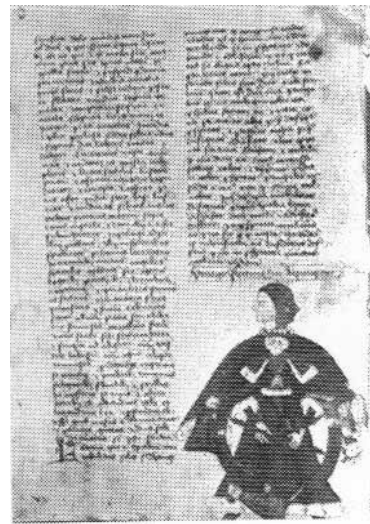
Questa è la nostra forza, è questo il gioco che continuamente giochiamo: giriamo la ruota rivoltandone l'orbita e godiamo di cambiar posto a ciò che sta più in basso con ciò che sta più in alto, e viceversa. Sali pure, se ti piace, ma a condizione che non abbia in alcun caso a considerare come ingiustizia il tuo discendere, ogniqualvolta non lo richiederà il senso del mio gioco [*Haec nostra vis est, hunc continuum ludus ludimus; rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus. Ascende si placet, sed ea lege ne utique cum ludicri mei ratio poscet, descendere iniuriam putes.*] Boet., *De cons. ph.*, II, II, 7-11

Nell'illustrazione, la ruota stessa include la personificazione di Fortuna bendata con i lembi della propria veste e seduta sul trono a governare le sorti dei personaggi posti in bilico sulla circonferenza.

L'immagine successiva (4) rappresenta un'altra variante, risalente già al XV secolo, del tipo 'Fortuna con ruota': si tratta di un foglio delle *Imagines secundum diversos doctores* conservato presso la Biblioteca Vaticana a Roma, databile al 1424. Qui Fortuna è rappresentata con un *vultus duplex*, sia benigno sia malevolo, nell'atto di imprimere il moto alla ruota a cui

sono legati, impotenti, diversi personaggi (Squillaro 2002). Il testo a cui si accompagna l'immagine – un commentario inglese del XIV sec. a Boezio – ben sottolinea l'irrazionale mutevolezza della sorte:

Da notare che Boezio chiama la fortuna tenebrosa, cioè oscura e cieca: infatti anticamente la fortuna era raffigurata cieca, perché imprevedibilmente si avvicina e si allontana. Oppure perché rende l'uomo cieco, innalzandolo nella prosperità, e poi abbattendolo nelle avversità. Da notare che Boezio dice che la fortuna un giorno gli aveva voltato l'ingannevole faccia, nel senso che la fortuna una volta era raffigurata con un doppio aspetto: davanti bianca, dietro nera. Con il bianco si raffigurava la prosperità, con il nero l'avversità. La Fortuna dunque aveva mutato per Boezio la faccia ingannevole della prosperità, mostrandogli infine il volto dell'avversità. [*Notandum quod Boethius appellat fortunam nubilam, idest obscuram sive caecam: depingebatur enim antiquitus fortuna caeca, quia ex improviso accedit et recedit. Vel quia caecum reddit hominem, extollendo eum in prosperis et reprimendo in aduersis. Notandum quod Boethius dicit fortunam olim circa se mutasse fallacem vultum, quia fortuna olim depingebatur duplici facie: anteriori alba, posteriori autem parte nigra. Per albam designabatur prosperitas, per nigram aduersitas. Mutavit ergo fortuna circa Boethium fallacem vultum prosperitatis; postea ostendit ei vultum aduersitatis.*] William of Wetheley, *Expositio in Boetii De consolatione philosophiae*, I, 1.



3. Ruota della Fortuna, miniatura dal Liber de consolatione philosophiae di Boezio, sec. XIII, cod. 2642, fol. 11r (Wien, Österreichische Nationalbibliothek).

4. Ruota della Fortuna, miniatura da Imagines secundum diverses doctores, 1424, Cod. Palat. 1066, fol. 239v (Roma, Biblioteca Vaticana).



5. Ruota della Fortuna, miniatura da Des Cas des nobles hommes et femmes di Boccaccio (Libro VI), manoscritto francese, 1450 ca., ms. 35321, fol. 170r (London, The British Library).

6. Maestro delle illustrazioni di Boccaccio, Lotta della Fortuna contro la Povertà, da Livre de la Ruyné des nobles hommes et femmes, Bruges 1476.

7. Papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) nel regno della Fortuna, xilografia tedesca, sec. XV.

8. Ruota della Fortuna, xilografia da De casibus virorum illustrium di Boccaccio, Bruges 1483.

Le quattro immagini seguenti (5, 6, 7, 8) sono tutte illustrazioni di testi che riprendono il tema di una ‘visione allegorica’ di Fortuna personificata, visione già evocata nel testo di Boezio. Due illustrazioni raffigurano propriamente la Fortuna con ruota, e possono essere esaminate congiuntamente in quanto riproducono, entrambe, la visione di Fortuna nel *De casibus illustrium virorum et mulierum* di Boccaccio, opera che per altro tratta proprio delle fortune e delle sfortune (*casus*) di personaggi illustri dell’antichità. La prima immagine (5) è tratta da un manoscritto che contiene una volgarizzazione francese dell’opera (*Cas des nobles hommes et femmes*), databile al 1450 e conservato a Londra. La seconda (8) è una xilografia tratta da un’edizione latina stampata a Bruges nel 1483. Nella miniatura una dama in abiti cortesi – la Fortuna munita di ruota: oggetto dal quale però, rispetto alle immagini precedenti, il personaggio mantiene una certa distanza – è a colloquio con lo stesso Boccaccio, e così rimprovera il poeta che non tiene nella debita considerazione la sua azione:



Sono all'opera e perciò sono sempre inquieta, ora a portare ciò che sta in basso a livello di ciò che sta in alto, ora ciò che sta in alto al livello di ciò che sta in basso, e arrivo sempre dappertutto, ora clemente ora minacciosa; e perciò non entro soltanto nelle residenze regali o nei sacri palazzi dei sovrani, di cui tu tanto scrivi, ma visito le baracche dei servi e dei poveri, i tuguri dei pastori e le capanne dei pescatori [... *ad opus, circa quod inquieta semper, et nunc sublimia imis et nunc ima sublimibus equando, ubique nunc blanda nunc minax, venio; et inde, non tantum regias edes aut sacra imperatorum palatia, que tu rimaris plurimum, in eo, sed et pauperum gurgustiola, pastorum tuguria et piscatorum mappalia perscrutor.*] Boccaccio, *De casibus*, VI, 1

Nella xilografia il poeta è presentato con la mano al volto, nella posa malinconico-meditativa (si vedano in “Engramma” tavola tematica e la *tavola ex-novo sulla Pathosformel* del dolore e della meditazione), mentre l'immagine di Fortuna corrisponde più puntualmente alla descrizione del testo, in cui la dea appare connotata ancora come un *monstrum* allegorico medievale; così infatti la descrive Boccaccio:

O buon Dio, che grande statura, che fattezze stupefacenti! Non lo immaginavo ed ebbi paura a guardarla: i suoi occhi erano ardenti e minacciosi, il viso torvo, i capelli, sparsi, le ricadevano sul volto; aveva, credo, cento mani e altrettante braccia; insolite le sue vesti e la voce metallica. E sebbene camminasse non riuscivo a scorgerle i piedi. E mentre stavo spaventato in attesa di sapere cosa volesse, lei mi disse, fissandomi con i suoi occhi luminosi... [*Deus bone, quam grandis illi statura, quam admirabilis forma! Non inticiabor, prospiciens timui. Nam ardentes minacesque illi erant oculi, facies torva, capillitium multiplex per ora pendulum, manus, credo, centum et brachia totidem, varia vestis et ferrea vox; quibus tamen incederet pedibus vidisse non potui Et dum quid velit pavescens expecto, hec in me defixis luminibus inquit.*] Boccaccio, *De casibus* VI, 1

A queste due immagini di ‘Fortuna con ruota’, in cui come afferma il poeta replicando a Fortuna la sorte non è altro che una ‘ministra di Dio’ il cui volere va accettato con incondizionato timore, si aggiunge ancora un'illustrazione da una terza volgarizzazione da Boccaccio, il *Livre de la Ruynne des nobles hommes et femmes*, edito sempre a Bruges nel 1476, che raffigura la lotta della Fortuna contro la Povertà (6). Questa immagine pare segnare uno scarto rispetto al totale dominio della Fortuna sull'esistenza umana: mentre sullo sfondo la dama-Fortuna punisce uno sventurato personaggio legato a un albero, in primo piano è la stessa Fortuna ad essere scaraventata a terra e percossa a colpi di bastone (secondo una *Pathosformel* propria dell'aggressione: si vedano la tavola 5 e la tavola 41 del *Bilderatlas* pubblicata in “Engramma”). Al centro della scena un personaggio maschile – forse

lo stesso poeta – in posa meditativa, è volto verso Fortuna che ancora si trova in piedi, abbigliata in abiti contemporanei “alla francese” (Squillaro 2002). Compare qui la possibilità di un riscatto rispetto ai casi del destino, possibilità vivacemente rappresentata dalla rivincita tutta muscolare dell’uomo sulla Fortuna, o almeno di un confronto paritetico tra l’uomo e la sorte; il tema stesso della ‘lotta’ tra Fortuna e Povertà, inoltre, si inserisce in un’ottica già mercantile, in cui ‘fortuna’ equivale anche a ‘ricchezza’. Con questa edizione di Boccaccio siamo infatti nella Bruges della seconda metà del XV secolo: ma l’accostamento con la xilografia boccacciana del 1483 posta immediatamente al di sopra, in cui Fortuna è raffigurata ancora nelle sue vesti di mostruosa potenza dominatrice, evidenzia sinotticamente la pressoché totale compresenza delle due ‘posizioni’ – attiva e passiva – dell’uomo rispetto alla sorte.

Accanto alle tre immagini tratte da Boccaccio, una quarta illustrazione rappresenta una ‘visione’ della dea personificata: si tratta di una xilografia di ambito tedesco del XV secolo, raffigurante papa Pio II nel “Regno della Fortuna” (7), in cui viene visivamente restituita la descrizione che Enea Silvio Piccolomini riporta nel suo *Somnium de Fortuna*: è il racconto di un sogno, nel quale lo stesso autore viene accolto nel regno della dea. Nel testo, contenuto in una lunga lettera datata 26 giugno 1444 e indirizzata a Procopius di Rabstein, Enea Silvio – dopo aver presentato la Fortuna quale dispensatrice di ricchezze così come di povertà, di felicità così come di sciagure – inizia così a descrivere il suo sogno:

Ebbi questa visione: ero giunto in un luogo ameno e verdeggiante; c’era un campo coltivato in mezzo a un giardino, il giardino di Fortuna, circondato da un fiume e da un muro su cui si aprivano due porte, una di corno, l’altra splendente di bianco avorio. I muri erano altissimi, fatti di diamante, il fiume di abissale profondità. Sulle rive del fiume che si distendevano dalla zona delle porte, stava riunita una grande massa di uomini e donne [...]. Giunsi di fronte alla porta di corno, sulla sommità della quale stava la seguente iscrizione con caratteri antichi: ‘Ammetto pochi e sono ancor meno coloro che servo’” [*visionem hanc habui: in locos letos et amena vireta deveni, gramineus campus in medio fortunati nemoris erat, rivus cinctus et muro, due illic porte, altera cornea, altera candenti nitens elephant. muri altissimi ex adamante constructi, rivus immense profunditatis. [...] in ripis e regione portarum existentibus ingens virorum ac feminarum turba consedebant, [...] veni ad corneam portam, in cujus summo hec litteris antiquis inscripta conspexi: paucos admitto, servo pauciores*]. Enea Silvio Piccolomini (Pio II), *Somnium de Fortuna*.

Fortuna è la dea che conosce, ma non rivela, ciò che riserva il futuro: è la potenza che presiede al destino della folla di uomini e donne che si assiepano alle sue porte. Più oltre nel testo, Pio II a colloquio con l'umanista Maffeo Vegio, assiste tra l'altro a una scena – di sicuro significato politico-allegorico – in cui il re Alfonso d'Aragona cerca di afferrare una sfuggente Fortuna:

Vidi un uomo di piccola statura, scuro di faccia e gli occhi vivaci che aveva messo le mani tra i capelli di Fortuna, l'aveva afferrata per la chioma e le diceva: 'Fermati, alfine, o dea, 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 che mi offrirai uno sguardo ben diverso. O sarai benevola con me o ti strapperò tutti i capelli. Perché, pusillanime, sfuggi me, il Magnanimo?'. E anche la Fortuna gli rispose così: "Ammetto che hai vinto: non mi avrai più avversa". Allora io: "Chi è, Vegio, colui che fa violenza a Fortuna?". "Alfonso d'Aragona – rispose – che, dopo Ponza, dopo essere stato catturato e consegnato assieme ai fratelli a Filippo, duca di Milano, si rigettò di nuovo nelle battaglie, inseguendo la signora che gli era avversa ma tanto fece resistendo e perseverando che vinta nel suo pudore ricondusse Fortuna al suo favore. [*Vide 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? Fortune quoque in eum vox erat: vicisti fateor, nec me amplius experieris adversam. tum ego, quia hic est, inquam, Vegi, qui Fortune vim facit? Alfonsus, refert ille, rex Aragonum, qui cum fratribus apud Ponzam captus, Philippoque duci Mediolanensium datus, dimissus denique novis se preliis immiscuit, adversamque dominam insecutus, tantum instando perseverandoque fecit, ut victam pudore Fortunam jam in suum favorem revocaverit.*] Pio II, *Somnium de Fortuna*, c. 6v

Questo brano pur nel contesto ancora 'medievale' delle visioni allegoriche debitorie all'opera di Boezio, introduce un'importante anticipazione di quella che sarà la riapparizione della 'Fortuna con ciuffo' domabile, frenabile e controllabile. E infatti Warburg (sulla scorta delle indicazioni di Alfred Doren: v. la lettera di Saxl a Warburg pubblicata in questo numero di "Engramma") individua in questo brano di Enea Silvio Piccolomini e in particolare nella battuta che Alfonso indirizza a Fortuna ("sive velis sive nolis") la fonte testuale di ispirazione del motto '*VELIS NOLISVE*' che si trova nel verso di una medaglia, presente nel lato destro di tavola 48, inclusa tra i media figurativi che riportano il tipo iconografico della 'Fortuna con ciuffo' (24) (Squillaro 2002; cfr. Warburg [1907] 1966, pp. 237-238 n. 2 e *Renewal of Pagan Antiquity* 1999, p. 452). Significativamente, tuttavia, l'immagine



che correda il testo del pontefice umanista è collocata in tavola ‘fuori posto’, ovvero nel gruppo delle immagini della ‘Fortuna con ruota’: in discordanza con il testo, infatti, nell’illustrazione la dea non è rappresentata come una *Occasio* dotata di ciuffo o di capelli al vento che l’uomo può afferrare, ma si presenta con un aspetto totalmente cortese. Sebbene quindi l’evoluzione concettuale dell’idea di Fortuna alla metà del XV secolo possa dirsi già pienamente compiuta con il recupero di *Kairòs/Occasio* con ciuffo, e poi con l’immagine della ‘vela della Fortuna’, l’illustrazione del *Somnium de Fortuna* di Enea Silvio Piccolomini testimonia dell’attardamento iconografico: nel testo Fortuna è una figura *fugiens*, afferrata per i capelli sciolti, nell’immagine che quel testo dovrebbe illustrare Fortuna è in figura di dama che si intrattiene cortesemente a colloquio con l’umanista.

Non immediatamente leggibile sotto il profilo ermeneutico risulta invece l’inserimento in tavola dell’immagine collocata al di sotto della ‘serie’ boccacciana: un dipinto di scuola portoghese raffigurante l’evangelista Giovanni nell’isola di Patmos (15). Il senso dell’inserzione può forse essere desunto da un passaggio del saggio su Francesco Sassetti, in cui Warburg riporta una lettera che Marsilio Ficino indirizza a Giovanni Rucellai, nella quale si rinviene la citazione di un passo tratto dal Vangelo di Giovanni che recita: “*Non haberes hanc potestatem nisi data esset desuper*” (Giovanni 19, 11) (Warburg [1907] 1966, p. 235, n. 2). Ciò a significare, così come Ficino sostiene, che l’uomo può sicuramente opporre resistenza al potere della Fortuna, a patto che l’energia umana sia disposta da una volontà superiore.



15. San Giovanni a Patmos, XV sec., dipinto, portoghese (?).

Ma la collocazione dell'immagine di san Giovanni a Patmos sembra essere dettata anche da spunti di tipo formale-espressivo: come Giovanni, anche i personaggi delle immagini precedenti – Boccaccio ed Enea Silvio – sono protagonisti di una visione 'estatica', che ha per oggetto però una dea pagana anziché la Donna dell'Apocalisse simbolo di Maria-Ecclesia. Giovanni, come Boccaccio nella xilografia, è colto infatti nella postura della meditazione, con la mano al volto. Nel dipinto di scuola portoghese, inoltre, l'evangelista si volge alla sua visione, ma è rivolto anche verso le grandi imbarcazioni che a vele spiegate si avvicinano alla riva: quasi una raffigurazione allusiva di quelle caravelle che – negli stessi anni in cui viene realizzato il dipinto – proprio dal Portogallo giungono fortunatamente e audacemente nelle Americhe. Il dettaglio sullo sfondo della tela potrebbe costituire dunque una sorta di anticipazione e collegamento rispetto alla tipologia della 'Fortuna con vela', nel cuore di tavola 48.

## II. Fortuna con ciuffo

Il motto 'VELIS NOLISVE' (un palindromo sillabico, leggibile nei due versi) la cui fonte è forse il *Somnium de Fortuna* di Pio II, ci conduce direttamente, come abbiamo visto, a considerare la tipologia della 'Fortuna con ciuffo': questo tipo iconografico occupa il lato destro della tavola, e introduce un approccio alla sorte dell'uomo rinascimentale radicalmente diverso rispetto alla passività dell'uomo soggetto della volubile ruota di Fortuna. Se infatti, come scrive Warburg nel saggio su Sassetti, "avventurarsi nella lotta per l'esistenza significava per Rucellai occupare sulla nave il posto del timoniere" – e dunque appropriata al tipo-mercante è la 'Fortuna con vela' – "un condottiero poteva ben immaginare di afferrare la fortuna pei capelli come facile preda del suo pugno ostentatamente aggressivo, [mentre] la mano del mercante doveva afferrare il timone". La giusta prudenza nei confronti di Fortuna, consigliata dagli autori medievali e dallo stesso Ficino a quanti, come Rucellai, "aspiravano istintivamente e consapevolmente, con una speranza ancora imperturbata, a raggiungere uno stato nuovo, medio di salvezza, a egual distanza dalla ascesi monastica rifuggente dal mondo, come da una millanteria di questo affermatrice" (Warburg [1907] 1966, p. 238), sfugge a quanti affrontano la sorte con un atteggiamento di violenza e con una velleitaria, muscolare, intenzione di padronanza. A costoro non si addice l'immagine 'passiva' della Fortuna con ruota, ma nemmeno la *imago media* di 'Fortuna con vela'. Sarà invece l'antica figura di *Kairòs/Occasio* la più adatta a fornire un valido "incoraggiamento al valore intrepidamente attivo". Nel 1929, Warburg scrive ad Alfred Doren:

Vorrei chiederti se hai fatto rientrare nel perimetro della tua trattazione il Kai-ròs, il dio della Fortuna della Grecia, come appare su un rilievo di Torcello. Nel rilievo tiene, se non erro, un rasoio in una mano, sta in piedi su una ruota e ha in ogni caso la nuca rasata; gli è rimasto solo il ciuffo della fortuna, che gli cade ondulato sulla fronte. L'afferrare il ciuffo della Fortuna è proprio l'atto che si contrappone nel modo più aspro al comportamento passivo nei confronti del Fato; e proprio per il Rinascimento [...] fino a Machiavelli, è questa *Occasio* la concorrente più aspra della Fortuna con la ruota e con la vela.

Il rilievo del pulpito della Basilica di Torcello, databile alla metà dell'XI secolo, a cui fa riferimento Warburg nella lettera, è in effetti presente in tavola in una posizione eminente, in alto a destra, come principale riferimento iconografico (tardo)antico per questa ultima tipologia di 'Fortuna' (22). Ma la fonte principale per la reinvenzione di *Occasio/Kairòs* in età umanistica è forse una fonte di tipo letterario, un epigramma di Ausonio che riporta l'*ekphrasis* di un'opera che rappresentava *Occasio* e *Poenitentia* attribuita addirittura a Fidia:

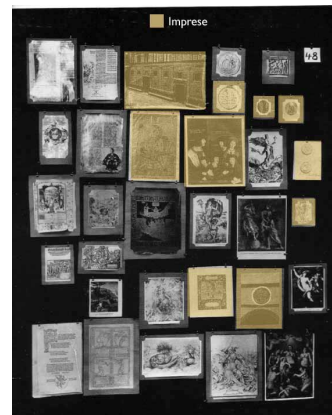
– Di chi sei opera? – Di Fidia: lo stesso che fece la statua di Pallade, lo stesso che fece la statua di Giove, e io sono la sua terza gloria.  
Io sono una dea rara, a pochi nota con il nome di *Occasio*.  
– E perché ti ostini a girare sulla ruota? – Non posso stare ferma in un luogo  
– E perché hai le ali? – Sono volatile. Mercurio  
usa far avere la fortuna che vuole, io mi attardo quando voglio.  
– Ti copri il volto con i capelli? – Non voglio essere riconosciuta.  
– Sei calva sulla nuca? Se fuggo non sarò trattenuta.  
– Chi è colei che a te si accompagna? – Te lo dirò. – Dimmi: chi sei?  
– Io sono la dea a cui nemmeno Cicerone poté dare un nome.  
Sono la dea che esige le pene degli atti e dei non atti.  
Sono la dea che fa penare. Così sono chiamata Metanoia.  
– Ma – dimmi – che fai? – quando mai io sottraggo qualcosa  
questa rimane e la tengono in pugno coloro che io risparmio.  
È anche ora mentre tu ti interroghi, mentre indugi a meditare,  
dirai che ti sono sfuggita dalle mani.

*[Cuius opus? Phidiae, qui signum Pallados, eius,  
quique Iovem fecit, tertia palma ego sum.  
Sum dea quae rara et paucis Occasio nota.  
Quid rotulae insistis? Stare loco nequeo.  
Quid talaria habes? Volucris sum. Mercurius quae  
fortunare solet, tardo ego, cum volui.  
Crine tegis faciem? Cognosci nolo. Sed heus tu  
occipiti calvo es? Ne teneat fugiens.  
Quae tibi iuncta comes? Dicat tibi. Dic rogo quae sis.*

*Sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.  
 Sum dea, quae facti non factique exigo poenas,  
 nempe ut paeniteat: sic Metanoea vocor.  
 Tu modo dic, quid agat tecum. Quandoque volavi,  
 haec manet: hanc retinent quos ego praeterii.  
 Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,  
 elapsam dices me tibi de manibus.]*  
 Aus., Epigr. XXXIII, *In simulachrum Occasionis et Poenitentia*

Nel rilievo di Torcello vediamo sulla destra la figura di Penitenza/Pentimento (*Metanoia*) che, con la mano al volto, si volge all'indietro in un atteggiamento di afflizione; *Occasio*, al centro del rilievo, da un lato viene acciuffata prontamente per i capelli da un personaggio che le sta di fronte, mentre dall'altro lato sfugge a una seconda figura che tende inutilmente le braccia alle sue spalle. Nel Rinascimento la riemersione dell'antico – nella figura della Fortuna con ciuffo, ma anche nella Fortuna con vela – trova un mezzo di espressione e di diffusione particolarmente efficace soprattutto nel genere delle 'imprese'. Scrive Warburg nel saggio su Sassetti:

Perché il Rinascimento chieda e ottenga proprio nel simbolo di questa dea pagana ridestata a vita la sua parte nella formazione stilistica dell'energia volta alle cose del mondo, si spiega mediante l'importante posto che essa occupa nell'arte dell'impresa [...] un termine intermedio fra segno e immagine per illustrare simbolicamente la vita intima dell'individuo. (Warburg [1907] 1966, p. 232)



22. Kairos (*Occasio*), lastra a bassorilievo dal Duomo di Torcello, sec. XI (Venezia, Torcello).



24a, 24b. Giovan Battista Bonini, medaglia di Camillo Agrippa, 1580 ca. (London, The British Museum), in alto: il verso raffigurante Fortuna-Occasio, con il motto “Velis nolise”; in basso: il recto con il profilo del committente, Camillo Agrippa.

23. Verso della medaglia del conte Pier Maria Rossi con il motto “Aut te capia aut moriar”, Parma, seconda metà del sec. XV.

Nel montaggio di tavola 48 numerose sono infatti le immagini che a diverso titolo si inseriscono nel genere dell’impresa: dalle medaglie con emblemi individuali (11, 23, 24, 25), ai logotipi editoriali (27), alle stampe allegoriche con significato morale o amoroso (17, 12), alle ‘divise’ inserite nell’ornamentazione architettonica (9, 18).

E ritroviamo anche la scena principale della lastra di Torcello proprio in una medaglia-impresa rinascimentale, collocata in tavola subito al di sotto del rilievo antico: anche qui *Occasio* – dotata di vela e dunque connotata anche come Fortuna in senso più ampio, e non solo come momento propizio – viene energicamente trattenuta per i capelli da un personaggio maschile (Squillaro 2002). Nella tavola, questa medaglia compare per due volte, in due immagini distinte seppur poste a breve distanza (24a, 24b). L’immagine con la riproduzione in gesso del recto e del verso (24b) intende sottolineare, con tutta probabilità, la figura del committente: Camillo Agrippa, matematico e ingegnere-architetto amico di Michelangelo, ma soprattutto celebre uomo d’arme, teorico e innovatore dell’arte della scherma, quale *Idealtypus* di “uomo intrepidamente attivo” del Rinascimento. L’inserimento ripetuto del verso della medaglia (24a) – posta accanto a una seconda medaglia dal soggetto analogo – oltre a dimostrare (come Warburg non dimentica mai di sottolineare nei suoi montaggi) la diffusione del tipo iconografico anche mediante un supporto maneggevole come le monete celebrative), mette anche in connessione i motti delle due imprese. In merito alla medaglia di Camillo Agrippa, così scrive Warburg ad Alfred Doren:

La medaglia del Rinascimento, che tu dovresti ricevere, e della quale io ti ho già scritto, mostra con un simbolismo particolarmente felice, la mentalità

dell'uomo rinascimentale. Un uomo armato afferra la Fortuna con vela per il ciuffo della buona sorte, con sotto scritto: 'velis nolise'; dunque con l'arguto e spiritoso gioco di parole 'velis - con le vele', oppure: 'che tu voglia o no', ma anche 'le tue vele non ti servono a nulla'.

Si tratta, come abbiamo visto, del motto tratto dal *Somnium de Fortuna* di Enea Silvio Piccolomini, che aveva anticipato – nel testo ma non nell'immagine – la comparsa della Fortuna con ciuffo. Nella medaglia di Camillo Agrippa Fortuna ricompare con il suo ciuffo, e nonostante sia dotata di vela soccombe all'uomo che la cattura. Nelle pagine conclusive del *Principe* di Niccolò Machiavelli possiamo leggere un passaggio che è quasi un commento all'immagine della medaglia di Agrippa, la figura una *Fortuna fugiens* che il principe deve prendere e domare con ferocia e audacia, fino quasi a violentarla:

Fortuna [...] dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle [...] Io iudico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo; perché la fortuna è donna, et è necessario, volendola tenere sotto, batterla et urtarla. E si vede che la si lascia più vincere da questi, che da quelli che freddamente procedano. E però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano. (Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, XXV)

L'assoluta certezza di dominio sulla Fortuna espressa da Agrippa nella sua medaglia, è affiancata in tavola da un'altra impresa, appartenente al conte e condottiero Pier Maria Rossi (23). Nella moneta, coniata a Parma nel secondo quarto del XV secolo, è rappresentata sul verso una Fortuna/*Occasio* nuda, con un lungo ciuffo sul davanti, mentre dietro di lei si sta affrettando,



28. Bottega di Andrea Mantegna, Occasio e Paenitentia, 1500-1505, affresco (Mantova, Palazzo Ducale)



con il braccio destro teso ad afferrarla, una figura maschile. Il motto dell'impresa – “*Aut Te Capiat aut Moriar*” (“O coglierti o morire”) – pone in termini radicali l'*aut aut* dell'uomo rinascimentale che si ritiene ora pienamente *faber fortunae suae* e intende governare attivamente la propria esistenza, fino a mettere a repentaglio la propria vita nella battaglia ingaggiata con la sorte.

L'immagine forse più nota di *Occasio* è però un affresco conservato nel Palazzo Ducale di Mantova, databile ai primi anni del '500, di scuola mantegnesca (28). Esso raffigura Fortuna/*Occasio* che incede rapida, le ali ai piedi, su una sfera; la figura è abbigliata con una veste mossa 'all'antica', ed è caratterizzata dall'ormai immancabile ciuffo, che ricade sulla fronte mentre si volge all'indietro a osservare un giovane che la insegue; quest'ultimo viene trattenuto nell'inseguimento da una terza figura, stante e collocata su un solido basamento. Il soggetto era conosciuto da Mario Equicola, che ne parla in una lettera a Francesco Gonzaga (Pisani 2006, Kolsky 1991): si tratta di un invito alla gioventù – la stessa gioventù “feroce” a cui si rivolge Machiavelli (del quale si vedano i poemetti dedicati a Occasione e Fortuna ne *I Capitoli*) – a non lasciarsi sedurre dalle lusinghe della instabile fortuna, ma a trattenere la propria audacia con l'aiuto della virtù, personificata dalla donna che frena il giovane nell'affresco mantegnesco. Scrive Baldassare Castiglione, che frequenta in quegli stessi anni le corti dei Gonzaga e dei duchi di Urbino: “La fortuna, come sempre fu, così è ancor oggidì contraria alla virtù” (*Cortegiano*, Dedicà, 1). A questo monito si può però giustapporre la figura che combina in sé le qualità di prudenza e di fortuna: la ‘giusta fortuna’, ovvero la Nemese düreriana – dotata di briglie e morso, a dare freno all'agire umano – posta in tavola esattamente al di sopra del dipinto mantovano (26). La grande Nemese che governa il mondo mostra che Fortuna può anche essere ‘giusta’ quando, temperata dalla prudenza, riconosce e premia la virtù. A proposito della inserzione dell'opera di Dürer si ricordi che Warburg dedica il saggio del 1905 *Dürer e l'antichità italiana* proprio al rapporto dell'artista nordico con Mantegna, la cui opera è per altro protagonista delle due tavole seguenti nel *Bilderatlas*: tavola 49 e avola 50/51).

E nel Rinascimento si tratta, certo, della virtù esercitata mediante una *vita activa*: sia essa del mercante o del condottiero o del principe. La sfortuna coincide infatti con l'accidia, con l'incapacità di essere pronti a cogliere il momento opportuno: pare essere questo il messaggio di un disegno attribuito a Cornelis Anthonisz, del 1530 circa, già interpretato come *Allegoria della Sfortuna*, ma raffigurante piuttosto una *Allegoria della Pigrizia*, e posto significativamente quale penultima figura nel montaggio, in basso a destra (31) (Squillaro 2002). La figura protagonista dell'immagine porta malin-

conicamente una mano al volto, mentre con l'altra mano tiene un'anguilla, animale le cui movenze e la pelle viscida alludono con tutta probabilità all'instabilità e all'inaffidabilità; la figura è attorniata da un paesaggio di rovine, di città in fiamme, di bestiame morente, mentre una nave con le vele ammainate, sullo sfondo, non è in grado di prendere il vento, che pure fa garrire le bandiere sui pennoni.

In chiusura della tavola, giustapposta alla personificazione di Sfortuna-Accidia, una immagine tutta positiva: l'*Allegoria della Fortuna* di Angelo Bronzino, conservata agli Uffizi, del 1567 circa (30). Realizzata in occasione del matrimonio fra Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria, come testimonia la presenza dell'amorino al centro della scena, l'opera si potrebbe più correttamente intitolare 'Allegoria della *Felicitas publica*' (Geremicca 2010). La protagonista del dipinto è celebrata da Gloria e Fama in volo, mentre al suo fianco si riconoscono Prudenza (con *vultus duplex*, remora al braccio e globo terracqueo tra le mani) e Giustizia (con spada e bilancia). Le due Virtù schiacciano i Vizi, tra i quali si riconoscono Follia e Invidia. In ginocchio, anche Tempo (con il globo celeste) e Fortuna (con ciuffo e ruota) assistono la Felicità Pubblica, caratterizzata da caduceo e cornucopia (cfr. Cesare Ripa, *Iconologia*, s.v. Felicità pubblica). Questi due attributi identificano anche l'impresa della "Fortuna compagna di Virtù" (cfr. Alciati, *Emblemata*, CXVIII), che rappresenta la negazione di quella

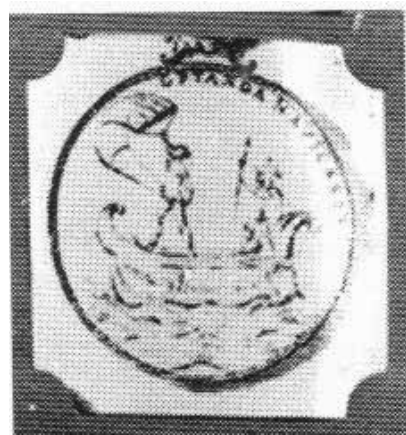
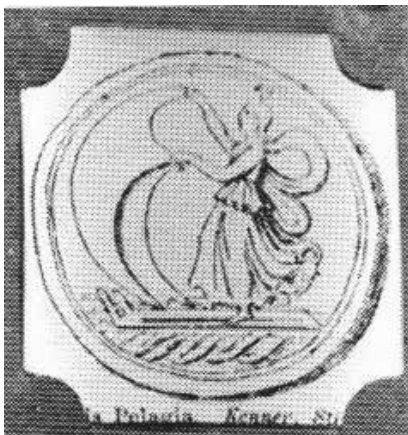


31. Cornelis Anthonisz Thenissen (attr.), Allegoria della Sfortuna-Accidia, disegno a penna, 1530 ca. (London, The British Museum, Department of Prints and Drawings).

30. Agnolo Bronzino, Allegoria della Fortuna, dipinto a olio, 1567 ca. (Firenze, Galleria degli Uffizi).



disgiunzione tra qualità morali e favore della sorte che abbiamo visto caratterizzare il concetto di Fortuna sin dall'*Elogio della Follia* di Erasmo, nella seconda immagine incipitaria della tavola. Anche l'attributo della Fortuna nella sua *facies* più instabile, imprevedibile e dominatrice assoluta dei casi umani – la ruota – torna in questa immagine tarda, come attributo di *Occasio* con il ciuffo: il tempo momentaneo e propizio che, se dotati di virtù, può essere acciuffato e fermato significativamente è raffigurato come sollecito e costante attendente – posto di fronte al Tempo-Eternità – della Felicità Pubblica garantita dalla famiglia Medici. Tra Tempo e *Fortuna-Occasio*, è reverso, tra i Vizi, un giovane nudo con in mano una lama: è forse l'antico *Kairòs*, ancora fuggevole e imprevedibile, e qui ridotto a metafora di tempi sfavorevoli, ormai passati dall'attuale, salda, Felicità pubblica. Al di là della specifica identificazione di ciascun personaggio, comunque, l'immagine che chiude la tavola dà conto della libertà con cui il tema delle figure di Fortuna viene trattato nel Rinascimento maturo, con una proliferazione che, in forza di una ormai assoluta licenza iconografica, che moltiplica e mescola personificazioni e attributi: nel dipinto di Bronzino i tratti della dea pagana, pur derivati dall'iconografia e dalle fonti antiche, hanno ormai perduto quell'aura demonica e vitale che nel primo Rinascimento li aveva fatti riemergere come efficace “simbolo del conflitto dell'uomo che si libera” dal suo destino.



10. Isis pelagia, riproduzione da una moneta dell'imperatore Adriano, II sec. d.C.

11. Riproduzione del verso della medaglia di Alexander Caymus (1556-1570) con il motto "Optanda navigatio", Milano, seconda metà del sec. XVI.

### III. Fortuna con vela

È però nel tipo iconografico di ‘Fortuna con vela’, collocato nella zona centrale del montaggio, che Warburg legge la piena funzione espressiva del simbolo della liberazione dell’uomo dalla prepotenza del destino, il *proprium* della sua pregnanza semantica. Anche questo tipo mutua una iconografia già antica, di cui in tavola è indicato un archetipo: in alto accanto alla terza immagine incipitaria del pannello (Palazzo Rucellai), vediamo infatti il disegno di una moneta dell’imperatore Adriano del II secolo d.C. (10), con una figura femminile in piedi su un’imbarcazione. Avvolta in panni mossi da un vento imperioso, la figura regge con entrambe le mani una vela, anch’essa gonfiata dal vento. Si tratta dell’immagine di Iside: il culto della divinità egiziana era molto diffuso nel mondo ellenistico e in particolare in ambito romano, dall’età imperiale in avanti, nei culti sincretici che accostano e amalgamano le divinità orientali a quelle romane, nella figura di Venere; Iside era venerata anche con gli epiteti di *pharia*, *euploia*, *pelagia*, ovvero dea ‘del mare’, ‘dei flutti’ e quindi ‘del vento’. Nel montaggio la moneta adrianea sta ad indicare un precedente iconografico antico, indispensabile per comprendere la diffusione in età rinascimentale dell’attributo della vela associato a Fortuna: lo schema iconografico era accessibile nel XV secolo per il tramite delle monete imperiali che circolavano in gran numero, direttamente negli esemplari collezionati dagli umanisti ma anche grazie, per l’appunto, al *medium* del disegno dall’antico, di cui nel pannello vediamo un esempio.



25. Bernhard Strigel, Massimiliano I e la sua famiglia, dipinto, 1515 (Wien, Kunsthistorisches Museum) e dettaglio dell’impresa con Fortuna sulla berretta di Carlo V.

Subito al di sotto della riproduzione della moneta antica si trova un altro disegno del verso di una medaglia, questa volta moderna: si tratta dell'impresa del giurista milanese Alessandro Caimo, risalente alla seconda metà del XVI secolo (11), in cui la vela della nave è retta da un personaggio maschile nudo. Il motto inciso sulla moneta recita "Optanda navigatio", ovvero la "Navigazione da desiderare", ovvero "Navigare è desiderabile", in contrappunto con la sentenza "Navigare necesse, vivere non necesse" tratta dalle parole con cui Pompeo (secondo Plutarco, *Vita di Pompeo*, 50, 2) avrebbe esortato i suoi marinai ad affrontare il mare nonostante la tempesta: l'auspicio espresso dall'impresa evidentemente è che per il committente, padrone della propria rotta esistenziale, la desiderabile navigazione proceda 'a gonfie vele'.

Ancora nell'ambito della medaglia-impresa, il montaggio vede la collocazione, subito al di sotto, di un dipinto di Bernhard Strigel, del 1515, conservato a Vienna, raffigurante l'imperatore Massimiliano I d'Austria con la propria famiglia (25). Nel ritratto di gruppo Carlo V, la figura centrale del dipinto, porta sulla propria berretta un'impresa-emblema raffigurante una Fortuna tutta all'antica: nuda, con vela rigonfia, sospesa su una sfera (e *per incidens* si ricordi che fra le imprese di Carlo V forse la più nota è quella in cui le colonne d'Ercole sono accompagnate dal motto "Plus ultra", in memoria



14. Nicoletto da Modena, Fortuna, *acquaforte su rame*, 1506 ca. (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).

13. Paolo Mannucci (da un disegno preparatorio di Bernardino Pinturicchio), Fortuna e Virtù, 1504 (Siena, Duomo, pavimento).

dell'audace e fortunata impresa di esplorazione e conquista che apre all'espansione dell'impero spagnolo sul mare, oltre i confini del 'vecchio' mondo). Nell'impresa di Carlo V, rispetto alle rappresentazioni 'alla francese' che illustrano i testi allegorici proto-umanistici, Fortuna ha riguadagnato l'aspetto originario della divinità pagana. L'aspetto anticheggiante è garantito dagli accessori in movimento – i panneggi e i capelli mossi dal vento – come nel caso delle allegorie mitologiche di ambito mediceo che Warburg aveva indagato nelle tavole precedenti dell'Atlante (si veda in particolare tavola 39), e che ritroviamo nella tavola, *exempli gratia*, nell'immagine di una Venere-Fortuna-Verità che si fa vela del proprio panneggio, mentre governa con il suo timone il globo, facendosi trasportare sulle acque grazie a un Vento-Eros-Kairòs tutto propizio, in una preziosa incisione di Nicoletto da Modena (14).

Oppure, ancora, nel pavimento del Duomo di Siena, opera di Paolo Manucci a partire da un disegno di Pinturicchio, del 1504-1506 (13), in cui una instabile Fortuna dalle sembianze tutte botticelliane, posta su una sfera e su una nave dall'albero spezzato, volge recisamente le spalle all'erta 'via della virtù' percorsa dagli antichi sapienti, e purtuttavia riceve inconsapevolmente le ricchezze disprezzate da Cratete sopra di lei: una scena che pare quasi riprendere il dettato erasmiano dell'*Elogio della Follia* che abbiamo visto nella seconda immagine incipitaria in tavola (riferita però alla Fortuna con ciuffo).

Un posto tutto particolare nell'argomentazione warburghiana sulle imprese spetta alla focalizzazione sulla committenza Rucellai, che come abbiamo visto compare come protagonista della terza immagine incipitaria della tavola, in riferimento alla comparsa di 'Fortuna con vela'. Scrive Warburg nel saggio su Sassetti:

Rispetto al cavaliere che schiera il suo clan intorno alla bandiera familiare per l'estrema difesa [nella lotta per l'esistenza], il mercante del rinascimento fiorentino conferisce quasi come stendardo appunto quella dea del vento, Fortuna, che egli ha dinnanzi agli occhi in forma così corporea come potenza che decide della sua sorte [...] Indaghiamo in che modo questa Fortuna, come simbolo anticheggiante dell'energia, nacque nell'ambito delle idee personali di un contemporaneo del Sassetti, Giovanni Rucellai. (Warburg [1907] 1966, p. 232)

Nello stesso saggio, Warburg sottolinea anche i diversi significati del termine 'fortuna' nel contesto delle potenti famiglie di mercanti del Rinascimento, qual è quello della famiglia Rucellai:

La parola latina ‘fortuna’ significava allora, come ancor oggi, nell’uso italiano non soltanto ‘caso’ e ‘patrimonio’, bensì anche ‘vento tempestoso’. In tal modo per il mercante che solcava i mari, questi tre concetti separati designavano per contro solo proprietà differenti di quell’unica fortuna-tempesta, la cui mutabilità terrificante e misteriosa da demone della distruzione in dea elargitrice di ricchezze, provocava la restaurazione della sua personalità mitica, naturalmente unitaria, sotto l’influenza di un avito modo di pensare antropomorfo. (Warburg [1907] 1966, p. 235)

L’impresa Rucellai con ‘Fortuna con Vela’, che compare nella parte interna delle mura del palazzo (18), risponde dunque all’intenzione di recuperare un’allegoria che bene esprimesse le aspirazioni al successo sociale ed economico del committente che, anche sul piano concreto, con vele, imbarcazioni aveva a che fare per i suoi commerci. Scrive Warburg:

Troviamo riuniti [nello stemma Rucellai] sentimenti popolarmente pagani, fantasia artistica anticheggiante e umanesimo teologico intenti a svolgere da triplice viluppo concettuale la divinità tuttora viva della ‘Fortuna Audax’, schiettamente pagana nell’idea e nell’aspetto [...] quella stessa vela della Fortuna ornava, unita in maniera significativa alle imprese dei Medici, con la medesima coerenza di stile, la facciata del suo palazzo, questo monumento classicheggiante della gratitudine di chi gioiva delle cose terrene; a buon diritto, infatti, egli considerava l’associazione con i Medici fra i doni più cospicui della sua ‘buona fortuna’. (Warburg [1907] 1966, p. 235).

La scelta di raffigurare la dea antica stante, nuda e fiera nel proprio atteggiamento, reggente la vela gonfiata al vento, secondo un gusto “per il grazioso anticheggiante negli accessori esternamente mossi” (Warburg [1907] 1966, p. 323), è un portato dell’adozione di stilemi concettuali e formali ‘pagani’ di contro allo schema iconografico (e ideologico) della dea-dama che con il moto della sua ruota inverte il superiore dettato divino.

All’interno di una visione virtuoso-eroica, lo stesso Leon Battista Alberti – ideatore di Palazzo Rucellai e dunque a diretto contatto con le ricche famiglie fiorentine che vedono prosperare o sfiorire i propri patrimoni con gran rapidità – attribuisce all’uomo che abbia la volontà e possieda le giuste armi, capacità di previsione e di azione tali per cui è in grado di ottenere quella ‘fortuna’ (anche come sinonimo di ‘benessere patrimoniale’) cui aspira (Squillaro 2002). Proprio al rapporto tra destino e fortuna Leon Battista Alberti dedica per altro il testo più solenne delle sue *Intercenales*, intitolato appunto *Fatum e Fortuna* (Bacchelli, d’Ascia 2003). In questa operetta Alberti abbandona pressoché totalmente la forma dialogica propria degli altri



testi delle *Intercenales*, per narrare invece una visione, rifacendosi alla tradizione del sogno filosofico: l'autore descrive il comportamento dei diversi tipi di anime che simboleggiano i generi di vita – vere e proprie 'imprese' – che lottano per sopravvivere nel fiume vorticoso dell'esistenza. Alberti evidenzia il rapporto fra ordine cosmico – *Fatum* – e iniziativa umana – *Fortuna*, intensa anche nel senso di *Occasio*, opportunità più o meno favorevole di agire, secondo le risorse oggettivamente disponibili. La questione che interessa Alberti, e gli stessi banchieri fiorentini del XV secolo – così come a quelli dell'Amburgo del XX secolo, del cui *milieu* Warburg fa parte – è *in primis* di ordine pratico che si collega però alla relazione tra *vita activa* e *vita contemplativa*, un tema che sta particolarmente a cuore agli intellettuali del tempo. Per sviluppare il suo ragionamento su Fato e Fortuna, Alberti ricorre a una metafora navale e fluviale ispirata all'allegoria dei fiumi della Fortuna attraversati da Virtù e Mercurio nel *De Nuptiis* di Marziano Capella (I, 14-16). Si tratta della stessa introduzione del *De Nuptiis* che è stata chiamata in causa anche come fonte di ispirazione per la *Primavera* di Botticelli: ed è per questa strada, forse, che nella Firenze del secondo Quattrocento Ninfa e Fortuna si prendono per mano (si vedano i pannelli immediatamente precedenti nell'Atlante: tavola 46 e tavola 47).

Quello del confronto – tutto immanente, senza più alcun rimando metafisico – tra l'uomo e la sorte, è dunque un interrogativo filosofico-esistenziale



18. Fortuna con vela, decorazione sull'elmo dello stemma di Giovanni Rucellai, bassorilievo, 1460 ca. (Firenze, Palazzo Rucellai).



12. Bernardo Rucellai e Nannina de' Medici sulla nave della Fortuna, acquaforte su rame, seconda metà del sec. XV (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett).

cruciale tra XV e XVI secolo, significativamente affrontato, su richiesta dello stesso Francesco Rucellai, anche da Marsilio Ficino. Scrive Warburg:

All'importante domanda, che egli stesso [Francesco Rucellai] si poneva, "se la ragione umana e la saggezza pratica possano qualcosa contro i casi del destino, della Fortuna" [...] ottenne una lunga lettera da Marsilio Ficino, nella quale quest'ultimo, alla sua domanda in quale modo l'uomo potesse agire contro le cose future, soprattutto quelle cosiddette casuali, o prevenirle, diede un parere che [...] culmina nella seguente istruzione per la lotta con la Fortuna. "Buono è combattere colla fortuna coll'armi della prudenzia, pazienza e magnanimità. Meglio è ritirarsi e fuggire tal guerra, della quale pochissimi hanno vittoria, et quelli pochi con intellettuale [intollerabile] fatica et extremo sudore. Optimo è fare collei o pace o triega, conformando la volontà nostra colla sua, ed andare volentieri dov'ella accenna, acciocchè ella per forza non tiri. Tutto questo faremo, se s'accorda in noi potenzia, sapienza et volontà". (Warburg [1907] 1966, p. 233)

L'uomo – non più totalmente soggetto al destino (la postura passiva e medioevale della soggezione al dettato di Dio che Fortuna con ruota invera), ma non ancora audacemente padrone della sua sorte (il piglio prepotente del 'conquistador', simboleggiato dalla cattura di Fortuna con ciuffo) – è impegnato a ingaggiare una lotta alla pari con Fortuna: questo esplicitamente asseriscono gli intellettuali più aggiornati dell'età umanistica (cioè più in sintonia con il pensiero 'all'antica'), e proprio in questo confronto si configura il campo agonale in cui l'*Idealtypus* dell'uomo rinascimentale può dar prova di virtù auree che temperano l'impulso del coraggio con il freno della saggezza, quali "prudenzia, pazienza e magnanimità" oltre che "potenzia, sapienza et volontà". Scrive ancora Warburg:

Nell'uso metaforico di figure antiche, tanto Sasseti che Rucellai rivelano infatti come, in quell'epoca di transizione dell'atteggiamento soggettivo, essi aspirino ad uno stato di equilibrio nuovo fra energie diverse. Nella conciliabilità ancora imperturbata fra culto di memorie cristiano-ascetiche e memorie anticheggianti-eroiche, essi contrappongono al mondo un'intensificata fiducia in se stessi, pur essendo consapevoli del conflitto fra la forza della personalità individuale e la potenza della sorte enigmaticamente casuale. (Warburg [1907] 1966, p. 232)

Ancora collegata alla famiglia Rucellai è l'incisione di una 'impresa amorosa' (12) raffigurante – secondo la lettura critica proposta da Warburg nel 1907 (che oggi è almeno in parte superata) – il figlio di Giovanni, Bernardo, che assume personalmente il ruolo di Fortuna con la vela (come già

il personaggio raffigurato nella medaglia di Canino), ed è accompagnato da una dama dai tratti ancora cortesi posta al timone dell'imbarcazione, travestimento allegorico di Nannina de' Medici andata in sposa allo stesso Bernardo nel 1466. La didascalia della stampa recita: 'I[o] mj las[ci]o portare alla fortuna sperando alfin daver buona ventura', in riferimento, secondo Warburg, al fortunato connubio con casa Medici, sancito dal matrimonio con la sorella di Lorenzo:

In un'ora buona egli [Francesco Rucellai] era infine 'salito sulla nave della Fortuna' dei Medici dando a suo figlio Bernardo in sposa Nannina, figlia di Piero. A questo mi sembra alluda chiaramente, con intelligente uso dell'impresa, un'incisione dell'epoca [...] Su questo foglio augurale, nato come 'Impresa Amorosa' nelle contente giornate di desideri esauditi e di un patrimonio accresciuto, la Fortuna cela amabilmente il suo vero carattere di 'Impresa militare' [...] il vero e proprio accento fondamentale di questo simbolo di forze potenziali era pur sempre l'incoraggiamento al valore intrepidamente attivo. (Warburg [1907] 1966, p. 237)

La tipologia della Fortuna con vela, nel suo aspetto di dea pagana, si difonde ben presto anche Oltralpe: ne è una testimonianza la già citata medaglia-impresa di Carlo V (25), ma anche, ancora a decenni di distanza, un emblema tratto da una di quelle opere di sistematizzazione del 'genere' che andranno di moda a partire dalla fine del XVI secolo, gli *Emblemata nobilitate et vulgo* di Theodor de Bry, nella prima edizione stampata a Francoforte nel 1593 (17). Il motto, riprodotto in basso ai piedi della dea rappresentata come una Venere *Euploia*, con conchiglia e su sfera poggiata sulle onde,



17. Fortuna, illustrazione da Theodor De Bry, *Emblemata Nobilitatis*, Frankfurt 1593.

26. Albrecht Dürer, Nemesi (La grande fortuna), *acquaforte su rame*, 1502-1503.

27. Fortuna, *marchio di stampa dell'editore basilese Andreas Cratander*, da una edizione dei *Ciceroni Opera*, Basel 1528, vol. III.



recita: “His Fortuna parens, illis iniusta noverca est”. Ai personaggi raffigurati alla sua destra la Fortuna si rivolge quale benevola madre (‘parens’), donando prosperità e una felice navigazione, a quelli alla sua sinistra appare invece quale ingiusta matrigna (‘iniusta noverca’) che fa affondare la loro nave e bruciare la loro città (Squillaro 2002).

Dall’ambito nordico proviene un’altra, celeberrima, raffigurazione di Fortuna: l’incisione su rame ad opera di Albrecht Dürer del 1502 (forse 1503) nota come la *Grande Fortuna* (26). In questa immagine della dea – che con una mano promette ricchezze, contenute in una coppa, e con l’altra tiene a freno gli uomini, mediante l’attributo iconografico delle briglie – l’instabilità si trasfigura però in ristabilimento di Giustizia: è infatti corretto identificare la figura come Fortuna-Nemesi (cfr. Vincenzo Cartari, *Imagini de gli dei degli Antichi*, Venezia 1624). Pur in equilibrio su una sfera, la dea ha però ‘perduto’ l’attributo della vela, per guadagnare quello delle grandi ali mediante le quali può librarsi sul mondo, riguadagnando così il predominio panoptico sull’esistenza degli uomini che già era proprio della Fortuna con ruota.

Un’ultima Fortuna-Venere di ambito nordico, con una lunga chioma fluttuante e con le ali ai piedi che poggiano su una sfera, è presente in tavola nell’impresa del logotipo editoriale di Andreas Cratander, utilizzato per un’edizione delle opere di Cicerone stampata a Basilea nel 1528 (27). I caratteri di questa figura – priva di vela ma stante su una sfera come la Nemesi düreriana, e con la chioma mossa dal vento – si intrecciano con l’iconografia della ‘Fortuna con ciuffo’ (forse mediante l’opera di Mantegna



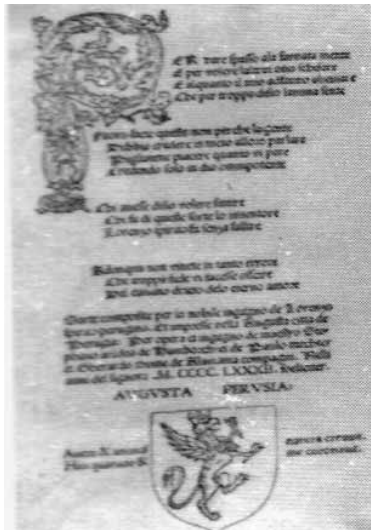
16. Francesco di Giorgio Martini, Ippona, disegno, 1470-1475 (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi).

21. Leonardo da Vinci, Allegoria dei rapporti tra il re di Francia e il Papa, disegno, 1516 (Windsor, Royal Collection).

e della sua cerchia – cfr. l'adiacente immagine di Occasio (28) – che veicola le immagini della rinata antichità verso Nord (cfr. Warburg 1905).

Altre immagini legate alla Fortuna con vela e alla nave della Fortuna sono infine presenti nel montaggio della tavola nella sezione inferiore sinistra. In un disegno di Francesco di Giorgio Martini conservato presso gli Uffizi (16) (Chapman 2011, pp. 172-173), vediamo una figura femminile messa in fuga dalla vista di una prua nemica, sulla quale si agita audace una vela gonfiata dal vento: si tratta di Ippona, eroina greca annoverata tra gli *exempla castitatis* dallo stesso Boccaccio perché “nullis adverse fortune tenebris lux possit obfuscarī virtutis” (“la chiarezza della virtù non si può oscurare per alcuna avversità di fortuna”, *De mulieribus claris* LIII).

L'immagine sta forse qui anche a evidenziare ulteriormente la mutabilità di Fortuna “da demone della distruzione in dea elargitrice di ricchezze” (Warburg [1907] 1966, p. 235) e viceversa, come testimonia per altro la figura della ‘parents/iniusta noverca’ nell’immagine posta subito a fianco, sulla destra. Per traslato Ippona, l’eroina antica minacciata nella sua virtù dai pirati, è anch’essa figura del mercante rinascimentale che spesso “percorso dalla fortuna” avvertiva la sua ira allorché per esempio i corsari gli infliggevano sensibili perdite (Warburg [1907] 1966, p. 236).



19. Frontespizio dal Libro delle sorti di Lorenzo Spirito, Perugia 1482.

20. Fortune con vela, illustrazioni dal Triompho di Fortuna di Sigismondo Fanti, Venezia 1527.

Ancora nella fascia bassa del montaggio, nella ‘vignetta’ politica di mano di Leonardo databile al 1516, raffigurante *l’Allegoria dell’accordo fra il Re di Francia e il Papa* (21), compaiono il mare, la nave e la vela rigonfia, ma anche altri elementi simbolici che fanno parte del lessico delle imprese e che – sebbene il significato preciso dell’allegoria non sia pienamente chiaro – con tutta probabilità alludono alla speranza nella stabilizzazione della tempestosa situazione politica internazionale del tempo, mediante la pace – l’albero di ulivo – cui pare saldamente indirizzato, con vela propizia, il governo papale nei confronti della Francia.

Nei due disegni – quello di Leonardo e quello di Francesco di Giorgio – la sola presenza dell’attributo iconografico è sufficiente per richiamare con immediatezza il concetto di Fortuna, senza che sia più necessario rappresentarlo in figura – secondo un “avito modo di pensare antropomorfo” nelle parole di Warburg ([1907] 1966, p. 235) con le fattezze dell’antica divinità *Euploia*.

In tavola è presente però anche un’ultima immagine di ‘Fortuna con vela’, in una incisione dal *Triumpho di Fortuna* del ferrarese Sigismondo Fanti, stampato a Venezia nel 1527 (20; si veda un estratto dal Prologo dell’opera). In realtà in questa pagina sono illustrate ben quattro ‘Fortune’, il cui disegno è ispirato agli affreschi di Baldassarre Peruzzi nella Sala delle Pro-



29. Guido Reni, Fortuna, dipinto, 1623  
(Roma, Pinacoteca Vaticana)

spettive della Farnesina. Nel libro di Fanti ciascuna Fortuna è retta da un diverso vento ('di Volturno', 'De Argesto', 'De Libico' e 'De Borea'); i capelli delle figure, tesi dal vento dinnanzi al volto, incrociano ancora una volta l'iconografia della 'Fortuna con ciuffo'.

Questa immagine, insieme a quella posta nel montaggio subito alla sua sinistra – il frontespizio del *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito, stampato a Perugia nel 1482 (19; si veda un estratto dal Prologo dell'opera) – apre infine a un diverso capitolo sul tema della concezione della Fortuna in età rinascimentale: quello della padronanza della sorte mediante il *serio ludere* dei 'libri di sorte', un sistema di 'interrogazione figurata' per conoscere il futuro ampiamente diffuso all'epoca per profezie bibliomantiche di vario genere. Con la collocazione nella tavola della Fortuna dell'incisione di Fanti e del frontespizio di Spirito Warburg mette in evidenza documenti che rivelano un'attitudine tipico della mentalità rinascimentale (il *Libro delle Sorti* è già presente in tavola 23A: cfr. il contributo di Sivia Urbini in questo numero di "Engramma"), che coniuga il sapere astrologico umanistico, fatto di domini planetari e sfere cosmiche, con elementi biblici e naturalistici, e con la consultazione stocastica del lancio dei dadi, in una progressione di puntate che conducono all'obiettivo ultimo del responso profetico. In particolare per quanto riguarda l'opera di Lorenzo Spirito, Warburg scrive in un appunto conservato presso il WIA:

Si deve ritenere l'opera come un documento della storia del libro che, tanto per il suo contenuto letterario quanto per la forma artistica della sua veste tipografica, ha diritto a un'accurata [...] considerazione dal punto di vista della storia della cultura. Il 'Libro delle Sorti' appartiene, come il Calendario [di Steffen Arndes] del 1519, alla famiglia delle pratiche astrologiche. Ma mentre il lunario snatura il sapere astrologico degli Antichi trasformandolo, al modo delle scienze naturali arabe del Medioevo, in semplici regole di salute, nel 'Libro delle Sorti' ci è conservata un'antica, autentica tecnica oracolare, anche se l'autore – Lorenzo Guerrieri [*sic! vere:* Gualtieri] detto Spirito che nella Perugia fremente di passioni dell'epoca dei Baglioni, svolgeva le più tranquille mansioni di un apprezzato e colto poeta di corte – volle con grande accortezza assicurarsi che il suo libro di divinazione pagano avesse il carattere di un innocente passatempo sociale. Solo le ricerche degli ultimi anni ci hanno mostrato chiaramente che nei libri di sorte, pienamente diffusi nel Medioevo a livello internazionale, dobbiamo riconoscere l'eredità, se pure a tratti degenerata, di un'antica tecnica di divinazione orientale, che sino ai nostri giorni, con il peso della tenace stratificazione a cui per natura è associata ogni misteriosa superstizione, influenza le azioni dell'umanità timorosa del futuro.

Ancora una volta l'attenzione di Warburg è attirata da quei materiali e supporti liminari, che si collocano tra sapere scientifico e superstizione, tra gioco di corte e quesito esistenziale, tra forme medievali e rinascita dell'antico.

L'ultima immagine, da un punto di vista cronologico, inserita in tavola – un dipinto di Guido Reni del 1623, noto con il titolo di 'Fortuna' (29) – è ancora un segno della complessità e dell'intreccio di prospettive su cui Warburg imposta il tema della tavola 48 di Mnemosyne. L'immagine rappresenta infatti, certamente una figura di Fortuna che domina il mondo su cui sorvola, e che può conferire all'uomo gloria e potere, come indicano la palma e la corona che tiene con le mani; ma è anche, insieme, una allegoria della 'fortuna amorosa' – una Venere nuda che lascia liberi al vento pannello e chioma, mentre un piccolo Amore alato la insegue e la cattura. La compostezza dell'arte di Guido Reni, che a volte tende a raggelarsi in stilemi precocemente neoclassici, in quest'opera pare felicemente turbata e mossa da quel vento caldo e inquieto che, centocinquant'anni prima, aveva preso a soffiare nella tempesta estetica e rivoluzionaria del Rinascimento italiano. E così Fortuna, né *domina* prepotente né *foemina* da maltrattare, compare a sigla della tavola come una splendida *nympha fugiens* che solo Eros può trattenere, prendendola – ma dolcemente, con grazia – per i capelli.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bacchelli, D'Ascia 2003

Leon Battista Alberti, *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia, Bologna 2003.

Chapman 2011

H. Chapman, scheda di catalogo *Ippona* (disegno di Francesco di Giorgio Martini), in *Figure, memorie, spazio: disegni da fra' Angelico a Leonardo* catalogo della mostra, a cura di H. Chapman e M. Faietti, Firenze 2011.

Geremicca 2010

A. Geremicca, scheda di catalogo *Allegoria della Felicità Pubblica*, in *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra, a c. di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2010.

Gordon 2010

R. S. C. Gordon, *Sfacciata fortuna: la Shoah e il caso*, Torino 2010.

Griffin 2009

Miranda Griffin, *Transforming Fortune: Reading and Chance in Christine de Pizan's Mutacion de Fortune and Chemin de long estude*, in "The Modern Language Review", January 2009.

Kolsky 1991

S. Kolsky, *Mario Equicola: the real courtier*, Ginevra 1991.

Pisani 2006

C. Pisani, scheda di catalogo *Occasio et Poenitentia* (Scuola di Andrea Mantegna, Mantova, Museo della Città di palazzo San Sebastiano), in *Mantegna a Mantova. 1460-1506*, catalogo della mostra, a c. di M. Lucco, Milano 2006, pp.116-117.

Rossi, Rossoni, Urbini 2010

*Dea Fortuna, iconografia di un mito*, catalogo della mostra, a cura di M. Rossi, E. Rossoni, S. Urbini, Carpi, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011, Carpi 2010.

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.

Warburg 1905

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, in "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906; poi in A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a c. di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (nuova ed. a c. di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin 1998) pp. 443-449, 623-625; trad. it. *Dürer e l'antichità italiana*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze (1966) 1996, pp. 193-200; ora anche in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2004, pp. 403-424.

Warburg 1907

A. Warburg, *Francesco Sassetti letzwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lebtätigkeit*, Leipzig 1907, pp. 129-152; poi in A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a c. di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (nuova ed. a c. di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin 1998) pp. 127-158, 353-365; trad. it. *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze (1966) 1996, pp. 211-246; ora anche in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2004.

## FONTI CITATE

Boccaccio, *De mulieribus claris*

### LIII. De Hyppone greca muliere

Hyppo greca fuit mulier, ut ex codicibus veterum satis percipitur; quam vix credam unico tantum optimo valuisse opere, cum ad altiora conscendamus gradibus, eo



quod nemo summus repente fiat. Sed postquam vetustatis malignitate et genus et patria ac cetera eius facinora sublata sunt, quod ad nos usque venit ne pereat, aut illi meritum subtrahatur decus, in medium deducere mens est.

AccepimusigiturHyponemhancasua nautishostibuscaptam. Quecumforteforma valeret sentiretque predonum in se pudicitiamque suam teneri consilium, tanti castitatis decus existimavit, ut cum, nisi per mortem servari posse cerneret, non expectata violentia, in undas se dedit precipitem; a quibus sublata vita et pudicitia servata est. Quis tam severum mulieris consilium non laudet? Paucis quidem annis, quibus forsitan vita protendi poterat, castitatem redemit et immatura morte sibi perenne decus quesivit. Quod virtutis opus procellosum nequivit mare contegere nec desertum auferre litus quin literarum perpetuis monimentis suo cum honore servaretur in luce. Corpus autem postquam ab undis aliquandiu ludibrii more volutatum est, ab eisdem in eritreum litus impulsum, a litoranis naufragi ritu sepultum est. Tandem cum ferret ab hostibus exorta fama quenam foret et mortis causam, ab Eritreis summa cum veneratione sepulcri locus in litore ingenti tumulo atque diu mansuro, in servati decoris testimonium, exornatus est, ut noscamus quoniam nullis adverse fortune tenebris lux possit obfascari virtutis.

(Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, Venezia 1527)

### Estratto dal Prologo

[Dio] havendogli [*scil.* all'uomo] anchora dato il libero arbitrio, et la conoscenza delle cose con la perfettione dell'intelletto lo quale il buon calle dal rio chiaramente potesse discernere, acciocchè, egli l'uno de gli dui qual più gli fosse in grado prendere, addotollo alla chiarezza di diversi mali accidenti et casi che ogni giorno vediamo intervenire, i quali sono innumerabili, come il libro presente detto TRIUMPHO DI FORTUNA, apertamente manifesterà, et per le virtudi di quelle et conoscenza potessero venire a laudabile frutto et perfettione, si come le grandi, et altre scritture meravigliosamente parlano, Io Sigismondo Fante (Beatissimo Padre) [...] indegno mathematico in quanto che nostro sapere nulla veramente essere istime in rispetto et in comparatione dello intendere gli alti et profundissimi secreti della natura [...] proposi, Deo concedente, di comporre multi volumi li quali di diverse scienze lucidissimamente attrattare havessino [...], et fra gli detti volumi compilare proponessimo questa presente opera intitulata non senza cagione TRIUMPHO DI FORTUNA, imperho che tal nome messo a studio, sì come anchora l'opera e fatta ad arte, della quale nella primiera faccia, vostra BEATITUDINE non puoco si prendera di meraviglia, conciosia cosa che quella essa leggendo non altro vedere che la verita col falso mescolata: et questo feci, considerando che ciascuna cosa tiene il suo opposto, cosa in questo secolo forse più che in alcun'altro sopra noi stato bisognevole da sapere, il che leggiadramente il nostro LIBRO dimostra". "Perciò che egli sarà Triumpho chiarissimo a dimostrare agli tenebrosi animi di qua giuso che fuggire et seguire per loro si debbe, concio sia cosa che lui [...] governato da dodici fortune del mondo appropriate a dodici diverse vesti [...] con la discretione, et natura de tutti gli animali, così terrestri come acquatici, et così aerei come del Sovrano elemento insieme con tutte l'immagini celesti fisse del firmamento, et

insieme con le vaganti stelle, egli duo gran lumi che la notte et il giorno della lor vita adornano, et appreso con la natura, et significatione delle mille e venti due stelle fisse degli Astrologhi antichi diligentemente notate. [...] Le quai cose mostrano diversi casi, et accidenti di questo secolo attribuite, et appropriate, secondo le diverse materie delle quali diversamente molti alti e sottilissimi ingegni hanno favellato, le quali cose che a questo inferiore mondo s'appartengono, come la Tavola del detto Triompho di Fortuna apertamente manifesto, per la lettione del quale trovera ciascuno intelletto, quel tanto che da la natura desiderar si puote, con varie interrogationi, altrimenti, Domande, et Elettioni, et Nativitadi con altre innumerabili questionii tutte per ragioni naturali, e accidentali et per arte calculatorie e diligentemente ritrovate, con le sue celesti figure a variare passioni appropriate, come più apieno qua la Tavola vedere si puo lucidamente. [...] Volendo adunque alchuno quesito et domanda ritrovare la quale fosse a te stata proposta, overo da te considerata et per accidente accaduta, prima entrerai nella Tavola del Triompho di Fortuna cercando fra le domande del quesito che sapere desideri et di sotto da quella domanda atoverai imediate il scritto che ad una delle dodici Fortune ti manderà alla lettera rossa per Alphabeto disignato, la quale posta da manu destra indiretto de la quale il scritto troverai il quale a una delle dodici case ti manderà della bella et Vittoriosa Italia: alla lettera rossa per Alphabeto discritto indireto di la quale el scritto vederai il quale ti manderà a una delle Rote del mondo al tale animate, o rationale, o vero bruta a carte tante per numero assignate. Di soto di la quale imediate entrerai nella Sphera di l'Horologio trovando l'hora e il tempo de lo dimandato. Quesito sopra al quale atoverai il scritto che ti manderà a una delle sphere del mondo a una diputata terra overo Citate; cercherai a punto quella che nelle Rote trovasti, di sotto della quale il scritto assumerai che ti manderà ad uno de gli Settanta doi Astrologhi e una delle ventidua figure al Oroscopo con gli suoi seguenti domicili, con la collocatione delli Pianeti et suoi aspetti con altre varie passioni. [c. 2v, c. 3v]

### Lorenzo Spirito, *Libro delle Sorti*, Perugia 1482

#### Estratto dal Prologo

Qui comenza el libro della ventura over de la Sorte perché se trova le infrascritte rasone per li dadi che sono scritto in la presente roda chiamate roda della ventura. E se lomo non sapesse in che modo se trova le infrascritte presente tu trovera vinti modi de rasone tu debia andare a circhare altra e sapi che sono anche vinti profeti con le sue scritture che parlano de le dite venture. E habiando trovato el dito Re e lo te insegnera ali segni de la Sorte de dadi e li trage con tre dadi e toli li trati ponti e circha in lo presente segno le quantitate deli trati ponti li site insegnera a la specie de li pianeti a trovare lo presente fiume. E sapi che sono dei circoli uno defora da la spera e uno in mezzo della spera in lo quale sono molti nomi de fiumi de aque e li te insegnera lo nome del profeta e lo numero dei soi versi che parlano dela circhata causa. [c. 1v]



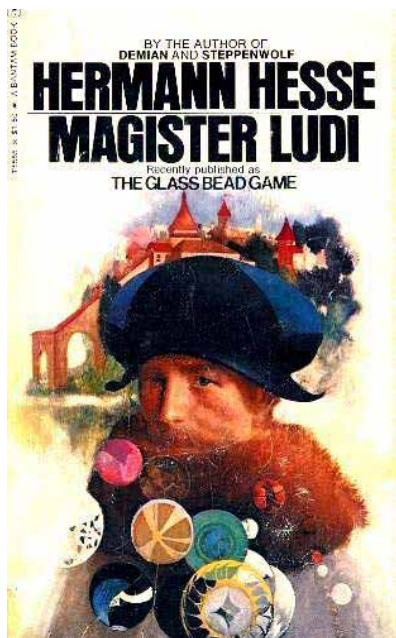
# ABRACADABRA

Lettura della tavola 23a di *Mnemosyne*

Silvia Urbini

## Sistemi combinatori e divinatori per la conoscenza

L'ultimo romanzo scritto da Hermann Hesse si intitola *Il gioco delle perle di vetro*. Il titolo si riferisce a una speciale esercitazione combinatoria che, nell'invenzione di Hesse, fu ideata dai musicologi. Si trattava, in concreto, di un telaio con alcune dozzine di fili tesi sui quali si allineavano perle di vetro di diversa grandezza, forma e colore. I fili corrispondevano al rigo musicale, le perle alle note. Così, con le perle di vetro, lo studioso formava citazioni musicali o temi inventati, li modificava, li trasponeva, li sviluppava, li modulava o vi contrapponeva altri temi (Hesse [1943] 1978, p. 28). Il gioco passò dai seminari di studi musicali a quelli matematico-astronomici e fu poi applicato a tutte le scienze. Il gioco coinvolge tutti i valori e i contenuti della civiltà, così come un pittore gioca con i colori della tavolozza.



Hermann Hesse, *Magister Ludi*, recently published as *the Glass Bead Game*, copertina dell'edizione New York, Frederick Ungar 1978

Era sovrinteso dal *magister ludi*, e nelle sue versioni più evolute era una pratica per iniziati. Hesse ci spiega che il gioco delle perle di vetro è sempre esistito: tutte le culture che hanno perseguito il confronto fra scienza, arte e religione – come i circoli gnostico-alessandrini, di cui parleremo – hanno praticato una sorta di gioco delle perle di vetro. Anche Nicolò Cusano con i suoi giochi di pensiero deve essere considerato un importante precursore di questa pratica combinatoria. Il gioco filosofico d'impronta platonica *De ludo globi*, ideato da Nicolò da Cusa intorno al 1460, prevede il lancio di una sfera scavata su un lato verso un bersaglio circondato da nove cerchi concentrici. I globi scavati presentano quindi un'imperfezione, come i corpi reali. Il loro lancio e la loro traiettoria, così come le nostre azioni, possono essere indirizzati, ma sono soggetti all'imprevedibilità della Fortuna. L'imperfezione degli esseri finiti è confortata dalla perfezione delle idee e dalla tensione dell'essere verso Dio. La struttura del gioco, così come sarà per quello pensato da Hesse, è anche un sistema per dare un ordine razionale all'esistente. Intorno alla sfera, ai nove cerchi e al bersaglio, Cusano costruisce simbologie matematiche, cosmologiche, gnoseologiche, teologiche (Röd 2000, pp. 209-213).

Al tempo di Hesse, che è anche, in gran parte, quello di Warburg, “si era diffusa la tendenza a ‘giocare’ con tutti i valori della nostra cultura. Il giuoco consisteva nella padronanza e nello sfruttamento dell'intero patrimonio culturale, in funzione non di sistemi definitivi, ma di sofisticate e disimpegnate costruzioni, analoghe a quelle di magistrali partite a scacchi” (Pannwitz 1957). E se “le più importanti creazioni letterarie della tarda età borghese presentano tutte le caratteristiche di un gioco di perle di vetro – e il libro in cui le troviamo allo stato più puro è forse l'*Ulisse* di James Joyce” (Mayer in Hesse [1943] 1978, p. XXXV), anche il progetto dell'*Atlante della memoria* di Aby Warburg può essere considerato come un gioco delle perle di vetro, dove alle pietre sono sostituite le immagini. Contemporaneamente i comuni mortali, stregati dalle promesse di conoscenza dei *feuilleton* e delle terze pagine dei giornali, si dedicavano anch'essi a intrecciare i saperi “e come in sogno si dedicavano a risolvere parole incrociate, perché erano quasi inermi di fronte alla morte, alla paura, al dolore [...] le Chiese non davano loro alcuna consolazione, lo spirito non li consigliava più” (Hesse [1943] 1978).

Il gioco delle perle di vetro oltre a essere un metodo di combinazione delle tradizioni culturali, richiama alla nostra mente un altro tentativo utilizzato dagli uomini per dare un ordine al caos: la divinazione geomantica, tema al quale Warburg dedica la tavola 23a dell'*Atlante della Memoria*.



Aby Warburg, Mnemosyne, tavola 23a  
 Franz Boll, Sphaera, Leipzig, B. G. Teubner 1903, p. 470

470

Beilagen.

gedruckten Astrologentexten habe ich bis jetzt nichts dergleichen notiert; aber in den Ha Steck sicherlich noch viel Ähnliches.  
 Durch dieses astrologische ABC erklärt sich ein hübsches kleines Denkmal, das vor einigen Jahren vom Kgl. Münz-Kabinett in München angekauft wurde.<sup>1)</sup> Es ist ein Icosaeder aus Bergkrystall, der 16 Flächen mit Tierkreisbildern und 4 leere enthält. Ich gebe hier eine Abbildung



nach der Photographie eines Gypsabdruckes in natürlicher Größe. Die Reihe der Tierkreisbilder geht vom Widder bis zu den Fischen; dann folgen einzeln noch einmal Zwillinge und Krebs, Löwe und Skorpion. Diese zweimal aufgeführten, also besonders hervorgehobenen Bilder werden irgend eines Bezug auf das Hireskop des Besitzers gehabt haben; vielleicht standen in ihnen vier Planeten in wichtigen Stellungen. Die erste, vollständige Reihe aber enthält außer den Tierkreisbildern auch noch Buchstaben. Die Bilder bieten wenig Bemerkenswertes; der Biber ist vollständig dargestellt, und zwar ohne Rücksicht auf die Inversion; die Zwillinge sind zwei nackte Jünglinge mit Hüten, ohne Attribute; der Krebs ist in der Reihe mit Buchstaben ein wenig anders gebildet als in der ohne diese, wie überhaupt in dieser kleine Abweichungen sich zeigen; die Jungfrau ist im Chiton dargestellt, mit Kranz und Strahlen; eine ganz analoge Figur hält die Waage; der Schütze ist ein schließender Kentaur mit hochgehobenen Vorderbeinen, anscheinend eine spitze Mütze auf dem Kopf; der Steinbock zeigt sich in der gewöhnlichen Form als Ziegenfisch; der Wassermann ist ein nackter Mann, wieder mit Kranz, und trägt eine schlanke Amphora wagrecht auf der Schulter, aus der ein Wassererguß kommt; bei den Fischen fehlt das Band.<sup>2)</sup> Die dieser Reihe beigezeichnete

1) Für die freundliche Erlaubnis zur ersten Publikation sage ich Herrn Konservator Professor Riggauer auch hier verbindlichsten Dank.  
 2) Mehrere von den Figuren stehen auf einem wagerechten Strich. Darnach erledigt sich eine Vermutung, die ich oben S. 170, 4 über den Kentauren eines Zodiacus im Musée Alouin geäußert habe.

### La tavola 23a di Mnemosyne

Scendiamo con Warburg nelle “oscure regioni della superstizione tardoantica” (Warburg [1923-1925, 2007] 2009, p. 51). Dobbiamo conoscere la pratica magico-ellenistica per spezzarne l’incantesimo e permettere la liberazione della personalità moderna. Nel 1908, leggendo *Sphaera* di Franz Boll, Warburg fu incuriosito da un’immagine del libro: si tratta di un icosaedro costituito da 20 triangoli equilateri dove sono incise lettere e immagini zodiacali. Boll riteneva che fosse un amuleto: “un piccolo monumento”. Warburg però, grazie agli studi sui libri di sorte, capì che si trattava di un dado a fini oracolari. Il dado è un oggetto di estremo interesse per Warburg: “il simbolo più raffinato dell’illuminismo cosmologico, uno dei cinque corpi matematici regolari [...] diventa uno strumento di divinazione della più casuale arbitrarietà” (Warburg [1923-1925, 2007] 2009, pp. 54-55). Il superstizioso si impadronisce della razionalità matematica; la componente ludica e la pratica manipolante hanno un potere più forte del pensiero razionale.

La tavola 23a è dedicata alle tecniche di predizione del futuro tramite i dadi, la geomanzia e i libri di sorte. Vengono cioè considerati alcuni metodi cleromantici di divinazione, ossia metodi per predire il futuro tramite

oggetti (appunto solidi geometrici, poliedri di varie forme e materiali) la cui disposizione nello spazio non è ritenuta casuale ma rivelatrice. Warburg per costruire la tavola sceglie libri che hanno in comune la presenza e l'utilizzo di solidi geometrici in funzione magica: *Abraxas, seu Apistopistus; quae est antiquaria de gemmis Basilidianis disquisitio*, pubblicato ad Anversa da Plantin nel 1657 (il testo è presente nel catalogo della KBW e si può leggere on line); Jean de Meung, *Le plaisant ieu du dodechedron de fortune, non moins recreatif, que subtil & ingenieux, renouuelle & change de sa premiere edition* (Paris, Vincent Sertenas, 1560; il testo è presente nel catalogo della KBW); due edizioni del *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri (Perugia 1482).

### Abraxas, dodecaedri e libri di sorte

L'antichità ci ha lasciato – accanto a splendide e preziose pietre incise, quelle che per primi catalogarono Goorle, Maffei e Mariette – un gran numero di pietre semi-preziose (e anche di nessun valore), dove sono intagliate spesso grossolanamente figure mostruose accompagnate da scritte misteriose. I primi a studiare questi materiali, insieme *parerga* e potenti indicatori culturali, furono due eruditi del XVII secolo, Macarius e Chifflet, curatori del volume *Abraxas* scelto da Warburg per la tavola 23a. Per lungo tempo si pensò che i culti legati a queste pietre avessero avuto origine all'interno della setta gnostica di Basilide nata ad Alessandria d'Egitto nel II secolo d.C. e diffusasi in tutto il Mediterraneo. In un certo numero di esemplari si trova il termine 'Abraxas' iscritto sulla gemma, accanto all'immagine di una creatura ibrida, con testa di gallo, corpo di uomo e due serpenti al po-



Abraxas "anguipede alectorcéphale" (Delatte, Derchain 1964, pp. 23-25) inciso su eliotropo ovale, tronco-conico piano, III secolo d.C., Bologna, Museo Civico Archeologico.  
Intagli magici, da Delatte, Derchain 1964.

sto delle gambe (Mandrioli Bizzarri 1987). Secondo la gnosi basilidiana il responsabile della creazione è un demiurgo che siede sul trono più alto dei 365 cieli che sovrastano il mondo. Il suo nome è Abraxas e l'uomo deve tendere a lui, liberando lo spirito dalla materia attraverso la conoscenza. Secondo il sistema di numerazione ionico (alfa=1, beta=2, rho=100, alfa=1, xi=60, alfa=1, sigma=200) al termine 'Abraxas' corrisponde il numero 365. Il termine 'abracadabra', utilizzato anche in aramaico, arabo ed ebraico, sembra che per la prima volta occorra come formula magica nel *Liber medicinalis* dell'erudito medico Quinto Sereno Sammonico. Questa fonte scritta testimonierebbe dunque per la prima volta, mediante la formula magica, un culto di Abraxas:

*LI Hemitritaeo depellendo [...] inscribes chartae quod dicitur abracadabra saepius et subter repetes, sed detrahe summam et magis atque magis desint elementa figuris singula, quae semper rapies, et cetera figes, donec in angustum redigatur littera conum: his lino nexis collum redimire memento.*

A B R A C A D A B R A  
 A B R A C A D A B R  
 A B R A C A D A B  
 A B R A C A D A  
 A B R A C A D  
 A B R A C A  
 A B R A C  
 A B R A  
 A B R  
 A B  
 A

All'inizio del XX secolo, confrontando le pietre incise conservate in varie collezioni con le descrizioni e i disegni in alcuni papiri magici egiziani e greci, si chiarì che, sia o meno dimostrabile il riferimento a Basilide, questi oggetti sono amuleti e talismani. È verosimile che il maggior centro di produzione sia stato proprio Alessandria d'Egitto, città che era la capitale di quel *melange* di cultura greca, romana, egiziana, ebraica che caratterizza le immagini e le parole incise sugli amuleti. Alessandria era inoltre un importante centro artistico per la lavorazione delle pietre e del vetro.

Il libro che prende in considerazione Warburg nella tavola 23a – *Abraxas, seu Apistopistus; quae est antiquaria de gemmis Basilidianis disquisitio* – è un affascinante esempio di collaborazione fra studiosi ed appassionati di antiquaria. Si tratta di un'opera corale molto ricca, sia dal punto di vista testuale

che da quello iconografico, uscita per la più celebre officina tipografica del Seicento, Plantin.

Jean Chifflet, nato a Besançon e vescovo di Tournai in Belgio, il curatore dell'opera, possedeva uno dei più celebri medaglieri del suo tempo. Suo fratello Henry Thomas, anche lui un religioso, fu antiquario e numismatico al servizio di Cristina di Svezia. Nel libro, con zelo metodologico, sono innanzitutto elencate le fonti che citano gli Abraxas (termine che definiva in generale tutte le tipologie di amuleti magici): come Cesare Baronio, che nei suoi *Annali ecclesiastici* racconta di quando a Roma fu trovato un Abraxas in ametista, opportunamente riprodotto nella pagina, accompagnato dal commento di Fulvio Orsini che ne riconobbe l'origine. Un'altra fonte molto utilizzata è il *De gnostici et eorum magia amuletaria* di Athanasius Kircher.

Segue poi l'elenco degli Abraxas rappresentati nelle tavole, l'individuazione delle pietre di cui sono costituiti e i possessori. Fra questi, ad esempio, Lorenzo Pignorius, filosofo italiano; Albert Rubens, figlio del pittore Peter Paul; Claudio Salmasio, l'erudito che scoprì l'*Antologia Palatina*; Leopoldo d'Asburgo, arcivescovo d'Austria e governatore dei Paesi Bassi, grande collezionista anche di dipinti; lo stesso Fulvio Orsini precedentemente citato. Il cuore del volume è poi dedicato alla lettura dettagliata delle singole tavole, con l'analisi dei materiali e dell'iconografia delle gemme.

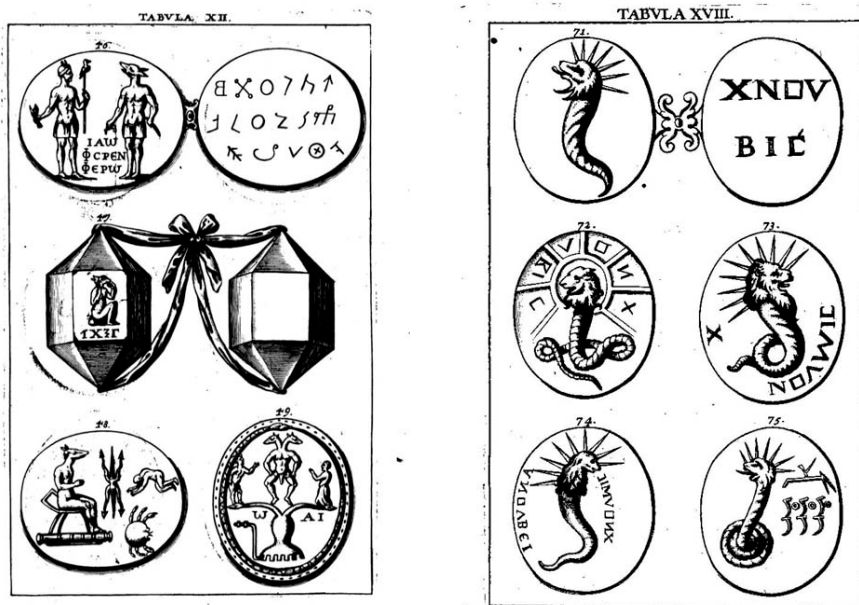
Nell'Ottocento questi talismani tornarono alla ribalta. All'inizio del secolo comparvero sul mercato antiquario una serie di papiri provenienti dall'Egitto: contengono formule e rituali magici e, in alcuni esemplari, riproducono le figure presenti anche negli amuleti. Il materiale raccolto va dal II secolo a.C. al V secolo d.C. I papiri furono poi smembrati e venduti a varie istituzioni europee. Nella biblioteca del Warburg Institute, oltre al volume del Seicento curato da Chifflet esposto nella tavola 23a, è presente una pubblicazione di Albrecht Dieterich del 1891 su un esemplare di questi codici, conservato ora a Leida.

La storia di Abraxas uscì poi dallo stretto ambito archeologico. Ne *I sette sermoni dei morti*, composti da Jung nel 1916, tra sogno lucido e scrittura automatica, l'autore si identificava con il sacerdote Basilide dando vita al super-dio che contiene tutti gli opposti Abraxas. Hermann Hesse – ancora lui – ne parlò nel romanzo *Demian*, pubblicato nel 1919 dopo una profonda crisi interiore coincidente con il primo conflitto mondiale. Abraxas è il simbolo della rinascita dell'uomo che si libera dalle pulsioni distruttive del mondo e dell'umanità: "L'uccello combatte per uscire dall'uovo. L'uovo è il



mondo. Chi vuole nascere deve distruggere il mondo. L'uccello vola a dio. Il nome del dio è Abraxas" (Hesse [1919] 2007, p. 71).

Nel 1932 anche Jorge Luis Borges ripercorrerà l'eresia di Basilide in uno di quelli che egli stesso definisce "rassegnati esercizi di anacronismo", divagazioni che operano con il passato: si tratta del testo *Una rivendicazione del falso Basilide*, pubblicato nella raccolta *Discussione* (trad. it. in *Opere*, I, Mondadori, 1984, p. 335). In età contemporanea il termine 'Abraxas' troverà una particolare fortuna, mediata con tutta probabilità dallo stesso testo di Hesse, anche nella cultura popolare. Il nome 'Abraxas', pur non essendo più specificamente legato a una formula magica, richiama immediatamente l'ambito della magia, dell'esoterismo e delle scienze alternative: dal celeberrimo album omonimo di Carlos Santana del 1970 che contiene il brano *Black Magic Woman* (e in cui esplicita è, in copertina, la citazione di Hesse); agli Abraxas di Basilide evocati da Hugo Pratt in una storia di Corto Maltese, ambientata in una Venezia magica e onirica (*Favola di Venezia*, 1977); alla saga del maghetto Harry Potter (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005: Abraxas è il nome del padre di Lucius Malfoy).



Tabola XII e XVIII da Abraxas, seu Apistopistus, Anversa 1657

La fortuna di 'Abraxas', d'altro canto, non era mai del tutto venuta meno, se si pensa che il termine (ma senza la -s finale) fu impiegato, in ambito filosofico, anche da Thomas More, come nome originario dell'immaginario, 'platonico', Stato di Utopia, prima che il suo territorio divenisse l'isola che dà il nome all'opera del pensatore inglese (Libro II, 1515). Per tornare all'Atlante *Mnemosyne*, Warburg non avrà scelto a caso le illustrazioni – tavole nella tavola – dal libro di Chiflet. L'interesse di Warburg nei confronti dell'immagine XII del libro di Chiflet mi sembra sia motivato dalla presenza del poliedro. Abbiamo visto infatti che il solido geometrico è la costante che accomuna i tre libri rappresentati nella 23a: Abraxas, il gioco del dodecaedro e il libro delle sorti. Ecco quindi una trottola di calcedonio "cum imagine cinocefali isiaci". Nel testo di accompagnamento alla tavola sono elencate le caratteristiche del calcedonio come evoluzione del cristallo, secondo le interpretazioni che dà Andrea Cesalpino nel *De Metallica*. Alcuni scrittori antichi (Orazio, Marziale) testimoniano come queste trottole, chiamate anche *turbinis*, fossero usate sia per riti magici che come *gemmam lusoriam*. Nel terzo amuleto è incisa l'immagine di Anubi seduto, adorato da un uomo nudo e prostrato "interposito fulmine trifulco, et supposito cancro" (Macarius, Chifletius 1657 p. 98).

Nell'immagine XVIII sono invece raffigurati amuleti che dovettero interessare Warburg in relazione alle ricerche sul culto del serpente, animale dal potente e ambiguo potere evocativo, curatore e assassino, "bacchetta magica semantica" (Cestelli Guidi, Mann 1998): per ventisette anni, a partire dal viaggio in Arizona fino all'esposizione del 1923 dal titolo *Immagini della regione degli indiani Pueblo nel Nord-America*, uno degli argomenti di riflessione di Warburg.



Una fase del rituale del serpente presso la tribù indiana Hopi, 1896 (fototeca Warburg Institute)

Nel testo di accompagnamento alla tavola, Chiflet spiega che questi amuleti sono da riferire alle sette gnostiche adoratrici del serpente corruttore di Adamo ed Eva, gli Ofiti (ὄφις=serpente). Il serpente è depositario di conoscenze superiori alle quali il Dio del Vecchio Testamento, inferiore ad Abraxas, non voleva che gli uomini avessero accesso. Gli Ofiti, impadronendosi di una tradizione precedente, allevavano i serpenti tra il pane e le ostie nella *cysta mistica*. Durante le cerimonie i fedeli dovevano baciare i serpenti, una pratica rituale che rivivrà nella fase culminante della danza del serpente presso la tribù indiana Hopi, descritta da Warburg, dove era prevista l'unione fisica, attraverso la bocca, fra l'uomo e il rettile. Warburg riteneva che il poliedro pubblicato da Chiflet nella tavola XII fosse un dado gnostico da utilizzare anche con funzioni oracolari. Era il precursore dei dadi che corredano il gioco del dodecaedro e il libro delle sorti. Scrive Warburg:

Quale fosse l'aspetto di tali oracoli per via di dadi nel tardo Medioevo ce lo mostra il *Jeu de dodechedron* di Jean de Meung, ed. 1577, in cui il dodecaedro viene utilizzato come dado della sorte, che conduce l'interrogante, mediante una sfera stellata del cosmo, fino alla risposta stampata alla sua domanda, che egli può porre secondo uno schema prefissato di 16 domande (Warburg [1923-1925, 2007] 2009, p. 56).

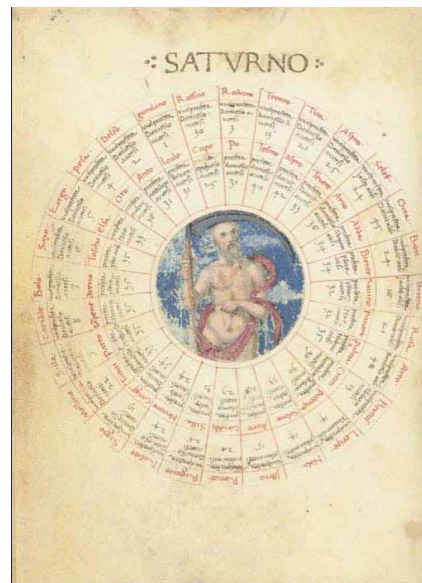
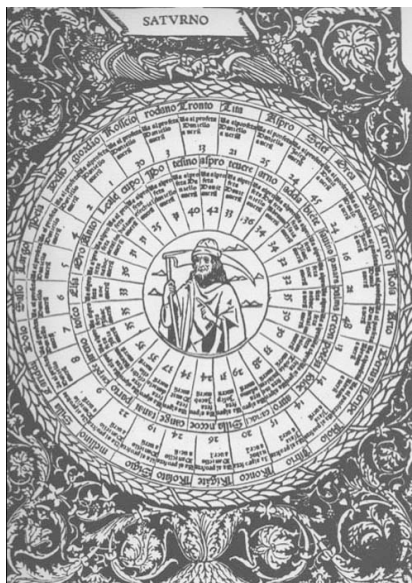
Secondo l'erudito François Gruget, curatore dell'edizione cinquecentesca del gioco divinatorio, il dodecaedro è la forma più perfetta, una sorta di micro-rappresentazione del globo terrestre, anche perché contiene nel proprio numero i dodici segni zodiacali che percorrono la circonferenza del cielo. I poliedri del resto già dal XV secolo erano fra gli argomenti eccellenti dell'umanesimo matematico (Field 1997, pp. 241-289). Anche Luca Pacioli aveva



Jacopo de' Barbari (attr.),  
Ritratto di fra' Luca Pacioli  
con un allievo, 1495 ca.,  
Napoli, Museo Nazionale  
di Capodimonte

voluto un dodecaedro nel suo celebre ritratto con allievo, attribuito a Jacopo de' Barbari e conservato presso il Museo Nazionale di Capodimonte. Il dodecaedro poggia su un libro chiuso, il suo *Summa de arithmetica*. Dal soffitto pende invece un rombicubottaedro di cristallo trasparente riempito per metà d'acqua. Questa figura geometrica è uno dei poliedri archimedei, così come il dodecaedro è un solido platonico, analizzato da Pacioli sia nella *Summa de arithmetica* che nel *Divina proporzione* (Baldasso 2010, pp. 83-102).

L'edizione cinquecentesca del gioco considerato da Warburg vanta nobili origini. L'inventore sarebbe infatti Jean de Meung, l'autore del *Roman de la Rose*. Se la paternità al poeta dell'opera è stata confutata, è comunque vera l'origine francese e medievale del testo. Gianfranco Contini rintracciò un manoscritto dal titolo *Dodechedron* alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Français 14771) pubblicandolo come "trattatello astrologico provenzale" (Contini 1938, pp. 186-203). Era di proprietà di Etienne Charmoy, l'apotecario di Luigi XI. Fu poi Adolfo Tura a riallacciare i fili fra l'evoluzione rinascimentale del gioco e la sua origine trecentesca (Tura 2001, pp. 119-121). Warburg espone infine nella tavola 23a sei illustrazioni tratte da un manoscritto e da due edizioni del *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri. Secondo le didascalie pubblicate nell'edizione di *Mnemosyne* del 2002



Saturno, da Lorenzo Spirito Gualtieri, *Libro delle Sorti*, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 87 (=6226).  
 Saturno, da Lorenzo Spirito Gualtieri, *Libro delle Sorti*, Perugia, Stephan Arndes 1482.



(Warburg [1929] 2002) le edizioni a stampa sarebbero quelle di Perugia 1482 e Milano 1500.

La Biblioteca del Warburg Institute possiede due rarissimi incunaboli delle *Sorti*: Brescia 1483, Vicenza 1485; possiede inoltre un'edizione definita mantovana (non presente in ICCU e Edit 16) e tre edizioni francesi. Per la tavola 23a Warburg sceglie: la pagina con Saturno dal codice della Biblioteca Nazionale Marciana; quella con il leopardo dall'incunabolo milanese; la pagina introduttiva, la ruota della fortuna, la pagina con Saturno e quella con i quattro re del vecchio Testamento dall'edizione Perugia, Stephan Arndes 1482. Come di consueto Warburg intende segnalare sia la varietà dei soggetti che la loro diffusione.

Il mondo della divinazione e del gioco era centrale nella vita sociale e artistica degli uomini del Rinascimento. Nella civiltà delle corti, che aveva tempi lunghi e lenti da riempire, i poeti e gli artisti al servizio dei signori inventarono il libro delle sorti, un libro-gioco figurato, amato e divulgato quasi quanto i tarocchi e i cosiddetti mazzi fantastici. Grazie agli studi di Eugenio Garin, di Albano Biondi e di Paola Zambelli, e a quelli sulla letteratura in volgare di Carlo Dionisotti, sappiamo che la divinazione è

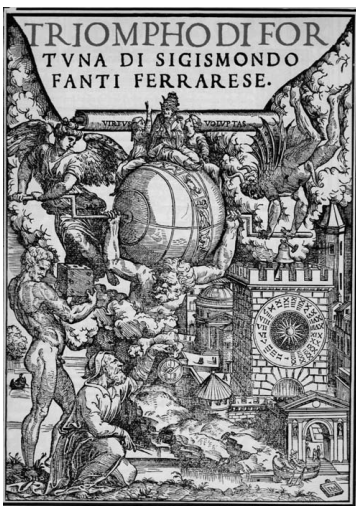


Ruota della Fortuna, da *Lorenzo Spirito Gualtieri*, *Libro delle Sorti*, Perugia, Stephan Arndes 1482.  
 Pagina dei Re, da *Lorenzo Spirito Gualtieri*, *Libro delle Sorti*, Perugia, Stephan Arndes 1482.

una questione centrale nella vita degli uomini del tempo (Garin 1976, Zambelli 1980, Biondi 1983, Dionisotti 1995). Questi temi, i maghi e i loro strumenti, erano del resto stati studiati dal punto di vista sociale già a partire dal XIX secolo. Ma solo Warburg si mostra interessato ai libri di sorte come sistema complesso, considerandone anche i fondamentali apparati figurativi.

La pratica di “tirare le sorti” è molto antica e variegata. In epoca romana si diffusero le *sortes* vere e proprie, tavolette di legno o di bronzo oblunghe e piatte, dove erano incisi i responsi divinatori. Il consultante estraeva queste tessere – come si farà poi con i tarocchi – e l’oracolante le metteva in sequenza interpretandole (Guarducci 1983). Durante il Medioevo le *sortes* si arricchirono di immagini, fino a diventare veri e propri libri caratterizzati da uno speciale sincretismo storico-astrologico-cristiano che comprende tutto il sapere universale (sui libri di sorte nel Medioevo, si veda Iafrate 2011).

L’inventore delle sorti nella variante rinascimentale è Lorenzo Gualtieri detto Spirito (1422-1496). Era ironico e sferzante come Boccaccio (fu scomunicato per vilipendio nei confronti del clero), mentre cantava il suo amore per Fenice alla maniera di Petrarca. Non disdegnava i classici, fu infatti il secondo traduttore in volgare di Ovidio, ed era anche un miniatore. Scritto e firmato nel 1482, il manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana (It. IX, 87 (=6226)) e pubblicato per la prima volta da Warburg in tavola 23a, dovette riposare nei recessi di una biblioteca signorile



*Sigismondo Fanti, Triumpho di Fortuna, Venezia, Giunta 1527. Frontespizio su disegno di Baldassarre Peruzzi.*



centro-italiana (forse nella Perugia dei Baglioni?) per quasi vent'anni prima di essere illustrato. La carta d'identità storico-artistica del codice risiede nello stile delle miniature. L'anonimo autore delle miniature va ancorato a un ambito strettamente peruginesco e a un artista che conobbe molto da vicino il giovane Raffaello, all'inizio del Cinquecento.

Il codice marciano (e le sue edizioni a stampa) è diviso in cinque sezioni nelle quali si avanza tirando il dado, e si ottiene da un profeta la risposta alla domanda che scegliamo fra quelle scritte all'inizio del percorso, intorno alla ruota della fortuna. Il percorso che dobbiamo seguire per ottenere la risposta al nostro quesito è anche un'*escalation* dall'umano al divino. Ovvero, nel libro delle sorti, sia il mondo terreno che quello ultraterreno, pagano e cristiano, lavorano insieme per noi: una consuetudine, tipicamente medievale, di mettere sullo stesso piano la sapienza pagana e quella biblica, che fu sicuramente uno dei motivi della fascinazione di Warburg nei confronti di questi album ludico-magici (Urbini 2006). Ma c'è di più. Sfogliare le tre varianti fondamentali dei libri di sorte – pubblicate fra il 1482 e il 1540 – è come scorrere altrettanti manuali degli stili artistici e iconografici e della letteratura volgare del Rinascimento. Le sorti di Lorenzo Spirito sono un frutto serotino dell'iconografia medievale e della civiltà delle corti; il *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti del 1527 è un manifesto della 'maniera moderna' toско-romana e di Baldassarre Peruzzi; appartiene infine all'editoriale manieristica degli anni Quaranta del Cinquecento il *Giardino di pensieri* del forlivese-veneziano Francesco Marcolini (Procaccioli 2007).

Grazie ai ricchi corredi figurativi di questi libri, Warburg poteva misurare con precisione le variazioni iconografiche di un tema. Ad esempio, proprio nella tavola 23a troviamo espressi *per figuras* gli interrogativi: quando Saturno si spogliò dei panni medievali per tornare ad essere un dio orgoglioso della sua nudità? E quando e perché alla ruota della fortuna si preferì una fanciulla marina? È per inseguire questo tema che i libri di sorte torneranno nella tavola 48 di *Mnemosyne*. Rappresentano infatti tappe obbligate, tra iconografia e invocazione magica, della storia iconografica di Fortuna. Nella tavola 48 Warburg sceglie la pagina introduttiva, quella con la dichiarazione d'intenti, dal *Libro delle Sorti* di Spirito del 1482, e la pagina della Sezione dei Venti dal *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti. In quella sezione del gioco divinatorio dodici fanciulle nude dai lunghi capelli fluttuanti *surfano* su delfini, cigni, conchiglie, sospinte da una vela gonfia di vento.

Il libro di Fanti è contaminato in tutte le sue parti da riferimenti figurativi all'astrologia, alla divinazione e ai repertori di Fortuna. Si consideri ad esem-

pio il magnifico frontespizio disegnato da Peruzzi. Agli estremi delle quattro braccia di una croce immaginaria, stanno i simboli della transitorietà: un gigantesco dado, l'astrolabio, l'orologio e un globo con i segni zodiacali, erede della medievale ruota della fortuna. Vi è seduto in equilibrio precario Clemente VII, arrivato, nel 1527, l'anno della pubblicazione del *Triumpho di Fortuna*, all'appuntamento col destino. Il suo mondo, sorretto da Atlante e manovrato da un lato da un angelo e da *Virtus*, e dall'altro da un diavolo e da *Voluptas*, sta per precipitare sotto la furia lanzicheneca (Rossi, Rossoni, Urbini 2010). E poi, con la Controriforma, tutti smisero di giocare.

Desidero ringraziare il Dr. Maarten Raven, Curator Egyptian department, National Museum of Antiquities, Leiden e la dott.ssa Laura Minarini, Museo Civico Archeologico di Bologna.

### ENGLISH ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, the interest for the ancient gnostic cult of Abraxas and for amulets representing the magical monster-god finds its way beyond the strict framework of archaeological disciplines: in *The seven sermons of the dead*, composed by Carl Gustav Jung in 1916, the author identifies himself with the priest Basilides, giving life to a super-god that contains all the opposites of Abraxas; in 1917 Hermann Hesse quotes Abraxas in his novel *Demian*. A few years later, Aby Warburg devotes to Hellenistic and Renaissance practices of divination the plate 23a of his *Bilderatlas*. Table 23a deals with cleromantic methods of divination, i.e. using objects (geometric solids, polyhedrons of various forms and materials) whose arrangement in space is not considered a random result but revealing of fate. In plate 23a Warburg chooses as images pages of books that have in common the presence and use of geometric solids in magic function, such as amulets or dices: *Abraxas* edited by Jean Chifflet (Antwerp 1657); Jean de Meung, *Plaisant jehu du dodechedron* (Paris 1560); two editions of the *Libro delle Sorti (Book of Fate)* by Lorenzo Spirito Gualtieri (Perugia 1482, Milan 1500). Not far from these issues, Hermann Hesse himself, in his last novel of 1943 *The glass-beads game*, describes a combinatorial practice that can be considered an example – such as Warburg's *Bilderatlas* and the Renaissance work *De ludo globi* by Nicolò Cusano – for 'serio ludere', for learning and gaining a rational order to existence through playing.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

#### Testi critici

Baldasso 2010

Renzo Baldasso, *Portrait of Luca Pacioli and Disciple: a new, mathematical look*, in "The Art Bulletin", 92, 2010, 1/2.

Bonner 1950

Campbell Bonner, *Studies in Magical Amulets chiefly graeco-egyptian*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1950.

Cestelli Guidi, Mann 1998

*Photographs at the frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann, The Warburg Institute, Merrell Holberton, London 1998.

Contini 1938

Gianfranco Contini, *Un trattatello astrologico provenzale*, in "Studi medievali", XI (1938).

Delatte, Derchain 1964

Armand Delatte, Philippe Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Bibliothèque Nationale, Paris 1964.

Dieterich 1891

Albrecht Dieterich, *Abraxas*, Teubner, Leipzig 1891 DIONISOTTI 1995 Carlo Dionisotti, *Appunti su arti e lettere*, Jaca Book, Como 1995.

Field 1997

Judith Field, *Rediscovering the Archimedean Polyhedra: Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Daniele Barbaro, and Johannes Kepler*, in "Archive for History of Exact Sciences", 50, 1997.

Garin 1976

Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita*, Laterza, Bari 1976.

Guarducci 1983

Margherita Guarducci, *La Fortuna e Servio Tullio*, in Margherita Guarducci, *Scritti scelti sulla religione greco-romana e sul Cristianesimo*, Brill, Leida 1983.

Iafrate 2011

Allegra Iafrate, *Le sorti del codice Ashmole 304 della Bodleian Library di Oxford di Matthew Paris* (titolo provvisorio), in corso di pubblicazione in "Aevum".

Hesse [1943] 1978

Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Fretz and Wasmuth, Zurich 1943, tr. it. *Il giuoco delle perle di vetro. Saggio biografico sul Magister ludi Josef Knecht, pubblicato insieme con i suoi scritti postumi*, traduzione di Ervino Pocar, introduzione di Hans Mayer, Mondadori, Milano 1978.

Hesse [1919] 2007

Hermann Hesse, *Demian. Die Geschichte einer Jugend von Emil Sinclair*, Fischer Verlag, Berlin 1919, tr. it. *Demian*, traduzione di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 2007.

Mandrioli Bizzarri 1987

Anna Rita Mandrioli Bizzarri, *La collezione di gemme del Museo Civico Archeologico*, Edizioni del Comune di Bologna, Bologna 1987.

Nelson 1946

Axel Nelson, *Abracadabra*, in "Eranos, Acta philol. Svecana", XLIV, 1946 pp. 326-336.

Pannwitz 1957

Rudolf Pannwitz, *Hermann Hesses West-östliche Dichtung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1957.

Procaccioli 2007

a cura di Paolo Procaccioli, *Studi per le "Sorti". Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso/Roma 2007.

Röd 2000

W. Röd, *Nicolò Cusano, un pensatore tra Medioevo ed Età moderna. Riflessioni sul dialogo del gioco delle sfere*, in Aa.Vv., *1500 circa*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2000.

Rossi, Rossoni, Urbini 2010

*Dea Fortuna. Iconografia di un mito*, catalogo della mostra, a cura di Manuela Rossi, Elena Rossoni, Silvia Urbini, Carpi, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011, Carpi 2010.

Ruffato 1996

Cesare Ruffato, *La medicina in Roma antica: il Liber medicinalis di Quinto Sereno Sammonico*, UTET, Torino 1996.

Sizoo 1957

A. Sizoo, *Abacadabra*, in "Hermeneus", XXVIII, 1957, pp. 171-173.

Tura 2001

Adolfo Tura, *Libri che non si leggono*, in "L'Erasmo", II (2001).

Urbini 2006

Silvia Urbini, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*. Con una nota di Susy Marcon, Franco Cosimo Panini, Modena 2006.

Warburg [1923] 2008

Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi 1988.

Warburg [1923-1925, 2007] 2009

Aby Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, Milano, Abscondita 2009.

Warburg [1929] 2002

A. Warburg, *Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002.

Zambelli 1980

P. Zambelli (a cura di), *Editoria e società. Astrologia, magia e alchimia nel Rinascimento fiorentino ed europeo*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, vol. VI, Olschki, Firenze 1980, pp. 309-429.

## FONTI

### Manoscritti

Dodechedron

Anonimo, *Dodechedron*, Parigi, Biblioteca Nazionale, XIV secolo, cod. Français 477<sup>1</sup>

Gualtieri 1482 Lorenzo Spirito Gualtieri, *Le sorti*, Venezia, Biblioteca Nazionale

Marciana, 1482, It. IX, 87 (=6226).

## Opere a stampa

Macarius, Chifletius 1657

*Abraxas, seu Apistopistus*; quae est antiquaria de gemmis Basilidianis disquisitio, a cura di Johannes Macarius e Jean Chiflet, Plantin, Anversa 1657.

Goorle 1695

Abraham van Goorle, *Dactyliothecae*, Lione, Pieter Vander AA 1695.

De Rossi 1707-1709

*Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei*, 4 voll., Stamperia della Pace, Roma 1707-1709.

Dodechedron 1650, 1577

*Le plaisant jeu du dodechedron de fortune, non moins recreatif, que subtil & ingenieux, renouvelle & change de sa premiere edition*, a Paris, pour Vincent Sertenas 1560 e 1577.

Fanti [1527] 1983

Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, Venezia, Giunta 1527, ora Sigismondo Fanti, *Triumpho di Fortuna*, introduzione di A. Biondi, Edizioni Aldine, Modena 1983.

Gualtieri 1482 (1)

Lorenzo Spirito Gualtieri, *Libro delle Sorti*, Stephan Arndes, Perugia 1482.

Maffei

Paolo Alessandro Maffei, *Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei*, Roma 1707-1708.

Marcolini [1540] 2007

Francesco Marcolini, *Le sorti intitolate giardino d'i pensieri*, ristampa anastatica dell'edizione 1540 con una nota di Paolo Procaccioli, Fondazione Benetton Studi e Ricerche, Treviso-Roma 2007.

Mariette 1750

Pierre-Jean Mariette, *Traité des pierres gravées*, de l'Imprimerie de l'auteur, Paris 1750.

# Prometeo di bolina

Alice Barale

Quella terra italiana di colpo mi parlava greco. Forse perché in Grecia, come ha scritto Jean Grenier, “c’è un’amicizia tra il minerale e l’uomo”, e il Mediterraneo non è altro che un appello alla riconciliazione.

Jean Claude Izzo

È nel periodo del ricovero psichiatrico a Kreuzlingen che la riflessione warburghiana sulla Fortuna, che aveva trovato espressione negli anni precedenti nel saggio su Sassetti (Warburg 1907), si intensifica e si approfondisce. Il divieto che, come scrive Saxl a Doren, Warburg espressamente gli pone di pubblicare l’insieme delle sue opere, suona in questo senso come un avvertimento a chi è tentato di considerare la sua ricerca compiuta. Come Saxl riferisce nella stessa lettera, il professore lo ha coinvolto, nell’ultimo periodo del suo ricovero, nell’elaborazione di una serie di appunti sulle “potenze del destino nello specchio dei simboli anticheggianti”. Ad attraversare come protagonista questi ultimi è, come già nel saggio su Sassetti, il timoniere della nave della Fortuna. Ma l’allegra tracotanza che lo caratterizzava si fa, qui, più problematica. Se il capitano della nave del destino è infatti, come Warburg scrive l’8 dicembre 1923 da Kreuzlingen alla moglie Mary, un Prometeo in grado di controllare con la sua arte lo spazio (“die Steuermanskunst ist wirklich der Prometheusakt in der Beschäftigung des Raumes”, WIA, CG/37201) agli stessi prometeici rischi è esposto. Dove l’incertezza della navigazione cede al bisogno dell’afferrabilità della meta” (postscriptum ad Alfred Doren, *vide* Stimilli [2004] [2008] 2009), il timoniere si trasforma nel guerriero che rischia, afferrando per i capelli la bella reggitrice della vela, come nella medaglia rinascimentale di cui Warburg scrive a Doren, di far colare a picco la nave. Quello che questo condottiero fa è “insensata, brutale follia” (postscriptum ad Alfred Doren). La fisionomia di *Occasio*, la fortuna da prendere per il ciuffo che le spunta dalla testa calva (*vide* ancora la lettera di Warburg a Doren), è quella del condannato, che si appresta a porgere il capo rasato al boia. Ma il sangue dei martiri è, per antica credenza, miracoloso (*vide* la lettera di Saxl a Warburg), e il carnefice può cercare salvezza nella propria vittima. Nell’idea di destino” che ha soppresso dal proprio orizzonte l’umanità “avida di preda” può trovare la propria cura.



Si delinea dunque, negli scritti di questi anni, un'idea positiva di destino, che non rimanda al fatalismo dell'"uomo timoroso del futuro" (così nell'appunto del 1913 sul *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito), ma al carattere piuttosto tradizionalmente aperto, interrogativo della divinazione. Quella "antica, autentica tecnica oracolare" che si contrappone, già nel frammento su Lorenzo Spirito, al determinismo della scienza araba medievale, che trasforma "il sapere astrologico degli Antichi" in un insieme di "semplici regole di salute". La Fortuna che Warburg, nella lettera a Edwin Seligman che scrive qualche anno dopo le dimissioni da Kreuzlingen, sceglie come figura attraverso cui spiegare la sua "nuova estetica energetica" non è allora forse soltanto un esempio fra molti (e in effetti, nella lettera, il "z. B.", 'per esempio', è aggiunto dopo a mano al testo).

Nella raffigurazione della Fortuna si rispecchia infatti quella lotta per l'eserci ("Kampf ums Dasein", nella lettera a Seligman) che è all'origine di ogni raffigurazione in quanto scambio energetico con il mondo, atto che marca, in esso, la propria presenza. All'improvvisa "oscillazione" ("Schwung": così Warburg a Doren) a cui la ruota della dea sottopone l'uomo, corrisponde quella, ugualmente imponderabile, con cui quest'ultimo cerca in essa il proprio posto. Fortuna ed energia sono dunque originariamente intrecciate. Il "destino" di cui Warburg invita l'umanità a riappropriarsi non è allora forse altro che qualcosa di molto vicino a quel vento a cui il marinaio della nave della fortuna porge la propria vela. Quel vortice discontinuo che, chiuse porte e finestre, irrompe frantumato e irrispettoso. In una serie di appunti che risalgono agli ultimi mesi del ricovero, Warburg trascrive una lettera di Goethe a Herder che si apre con l'immagine di una pericolosa navigazione: "Ancora tra le onde con la mia piccola barca, e quando le stelle si nascondono scivolo nelle mani del destino, e coraggio, speranza, paura e pace si mescolano nel mio petto". Quest'ultimo è qui più un luogo reale che metaforico. *Stethos* e *prapides*, petto e polmoni (cfr. Onians 1951, pp. 29 ss.; cfr. anche Desideri 2011, pp. 74 ss.), sono infatti le parole che, con la scoperta di Pindaro, svelano a Goethe "un nuovo mondo". E che si affiancano a quegli occhi che sono, nel giudizio di Herder, il senso prevalente di Goethe. "Es ist alles so Blick bei euch", dice Herder all'amico: è tutto così sguardo! Ma non sempre è possibile navigare a vista, e Goethe ci prova: chiude gli occhi e procede a tastoni.

Resta allora, al navigante a cui la meta non è ancora visibile, l'oscillare dell'ago della calamita, di cui Warburg indaga l'etimologia (come si legge nella lettera di Saxl a Urtel e nella risposta di Urtel a Warburg). E del vento, che investe a tratti il mare e i polmoni. Si mescolano infatti, nello

*stethos* e nelle *prapides*, soffio interno ed esterno. E in questo frastagliato respiro, il marinaio non è più oggetto, come di fronte alla dea con la ruota, né uccisore, come per il demone dal lungo ciuffo (*vide* la lettera di Warburg a Doren), ma finalmente parte. Una parte non del tutto comoda, se è vero che, seduto “nel parallelogramma delle forze” (come scrive Warburg a Seligman), il timoniere non contribuisce a determinarne il corso che “nella diagonale”. Di bolina.

Desidero ringraziare il Dr. Eckart Marchand del Warburg Institute Archive per la sua disponibilità. Questa ricerca è stata compiuta anche grazie al sostegno dell'Accademia dei Lincei.

# Testi inediti e rari sul tema della Fortuna

Regesto di testi dal Warburg Institute Archive

a cura di Alice Barale e Laura Squillaro

**I. Aby Warburg Frammento su Lorenzo Spirito, 1913 [WIA, III.85.3.4], dattiloscritto con note autografe di pugno di AW 1912-1913 (cfr. anche le note sparse in WIA, 85.3.3)**

per gentile concessione del Warburg Institute ©

Dem von Steffen Arndes 1482, zusammen mit Paul Mechter und Gehrad von Buren, in Perugia gedruckten *Libro delle sorti* des Lorenzo Spirito war ich 1909 durch eine, allerdings ganz ungenaue, Notiz bei Brunet auf die Spur gekommen; es stellte sich heraus, dass die Stadtbibliothek zu Ulm das einzige bekannte Exemplar dieser Ausgabe noch besitzt, die ich durch das verständnisvolle Entgegenkommen der Direktion eingehend in Hamburg studieren konnte. Wesentlich fördernd kam der Nachweis hinzu, dem ich der sachverständigen Kollegialität von Paul Kristeller verdanke, der mich auf eine spätere, wahrscheinlich florentinische, Ausgabe aufmerksam machte, die mit der früheren Edition von Perugia in engster Verwandtschaft steht. Man darf das Werk wohl als ein buchgeschichtliches Dokument bezeichnen, dem gleichmässig durch seinen literarischen Inhalt und durch die künstlerische Form seiner Ausstattung ein Anrecht auf eine eingehende kulturwissenschaftliche Betrachtung gebührt. Das Loosbuch gehört, wie der Kalender von 1519, zur Familie der astrologischen Praktiken, aber während der Kalender mystische Sternweisheit der Alten nach Art der mittelalterlichen arabischen Naturwissenschaften zu nüchternen Gesundheitsregeln denaturiert, ist uns in dem *Libro delle sorti* echte, antike Orakeltechnik erhalten, wenn auch der Verfasser, Lorenzo Guerrieri, genannt Spirito, der damals in dem leidenschaftsdurchzitterten Perugia der Baglioni die friedlicheren Geschäfte eines beliebten und gelehrten Hofpoeten besorgte, seinem heidnischen Divinationsbuch wohlweislich den Charakter eines armlosen sozialen Zeitvertreibs gewahrt wissen wollte. Erst die Forschungen der letzten Jahren haben uns eingehender darüber belehrt, dass wir in dem, im Mittelalter noch ganz international verbreiteten Loosbüchern die echten, wenn auch etwas entarteten Nachkommen orientalisch – antiker Weissagungstechnik zu erkennen haben, die sich mit der natürlichen Schwere der festen Schichtung, dem jede mysteriösen Aberglauben anhaftet, bis auf den heutigen Tag die Handlungen zukunftsfüchtender Menschlichkeit beeinflusst.

Die Technik des *Libro delle sorti* ist folgende: Auf der Rückseite des Titelblattes sind 20 kurze Fragen abzulesen, die den Kreis der Lebensinteressen des Fragenden

umfassen. Sie umgeben das Glücksrad, das in der üblichen spätmittelalterlichen Auffassung die Vergänglichkeit der Fortuna durch vier Menschentypen veranschaulicht, die der Umschwung des Schicksals vom Aufstieg zur Höhe und zum Abstieg herumwirbelt. Die zwanzig Fragen sind gleichsam auf die 20 Speichen des Rades verteilt zu denken. Ursprünglich gehört ja in wirklich drehbarer Form das Rad zum ältesten Wahrsageninstrumentarium der Alexandrinisch-griechischen Kultur, wie wir denn auch im Mittelalter in den Losbüchern eine bewegliche Drehscheibe zu Orakelzwecken häufig verwendet finden.

Bei Spirito aber ist die Fortunarad gleichsam festgestellt, um eine wohlüberlegte zwangsläufige Orakelspende zu ermöglichen, die am Spirito nach der Wanderung durch vier Regionen erteilt wird. 20 Könige zu je vier auf einem Blatte, verweisen zunächst auf einen der verschiedenen 20 Himmelszeichen von denen jedes ein ganzes Blatt mit je 60 Wüffelstellungen beherrschten, die je nach der Kombination der Vorderseite von drei achtseitigen Würfeln weiterführen zu den 20 Sphären der Flüsse, die von 20 Planeten und Fixsternsymbolen beherrscht werden.

[segue una seconda, più completa versione del paragrafo precedente]

Wie wir denn auch im Mittelalter in den Losbüchern eine wirklich bewegliche Drehscheibe zu Orakelzwecken häufig verwendet finden. Bei Spirito aber sind die Speichen des Fortunarades gleichsam festgestellt, da die Aufschriften zu dessen imaginären 20 Speichen den Aufstieg des Orakelsuchenden eine gewisse Zwangsläufigkeit verleihen. Der Gläubige muss eine Seelenreise durch verschiedenen Sphären unternehmen, ehe er den ersehnten Orakelspruch erhält. Die erste der zwanzigteiligen Region wird vom Fortunarade beherrscht, die zweite von 20 berühmten Königen, die dritte von 20 Himmelszeichen, die vierte von 20 Sternbildern und die letzte von 20 biblischen Propheten, von denen jeder 28 Dreizeiler zu verkünden hat. Die mystisch loosende Handlung wird durch das uralte Orakelgerät des Würfels bewirkt. Die Stellung von je drei Würfeln entscheidet in der zweiten Sphäre der Himmelszeichen über die nächste Station der Sternbilder: in dem Sphärenrad der 20 Sternbilder, dessen 28 Speichen einen Flussnamen tragen,



Ruota della Fortuna; sfera delle stelle (Mercurio); pagina dei Re; terzine del Profeta Simeone; responsi con nomi di fiumi corrispondenti al lancio dei dadi; da *Lorenzo Spirito Gualtieri, Libro delle Sorti, Venezia 1482, cod. It. IX, 87 (=6226), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.*

der dem unter der Würfelstellung befindlichen entspricht und zugleich endgültig verweist auf den Prophetenspruch.

## II. Aby Warburg Copia della lettera di Goethe a Herder (luglio 1772), gennaio-settembre 1924 [WIA, III.93.14.2], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Mentre è ricoverato a Kreuzlingen, Warburg ricopia la lettera, sia per intero sia poi per singoli passi, in una cartella di appunti che risalgono al gennaio-settembre 1924 (WIA, III.93.14.2). Si tratta di riflessioni e di citazioni da testi che riguardano il tema che Warburg intitola come «lotta con il destino» (WIA, III.93.14.2, fol. 3).*

Noch immer auf der Wooge mit meinem kleinen Kahn, und wenn die Sterne sich verstecken schweb ich so in der Hand des Schicksaals hin und Muth und Hoffnung und Furcht und Ruh wechseln in meiner Brust. Seit ich die Krafft der Worte στηθος und πραπιδες fühle, ist mir in mir selbst eine neue Welt aufgegangen. Armer Mensch an dem der Kopf alles ist! Ich wohne ietzt in Pindar, und wenn die Herrlichkeit des Pallasts glücklich machte, müsst ich's seyn. Wenn er die Pfeile ein übern andern nach dem Wolkenziel schießt steh ich freylich noch da und gaffe; doch fühl ich indess, was Horaz aussprechen konnte, was Quintilian rühmt, und was tätiges an mir ist lebt auf da ich Adel fühle und Zweck kenne. Ειδως φουα, ψεφηνος ανηρ, μυριαν αρεταν ατελει νωυ γευεται, ούποτ ατρεκει κατεβα ποδι, μαθοντες. Diese Worte sind mir wie Schwerdter durch die Seele gangen. Ihr wisst nun wie's mit mir aussieht, und was mir euer Brief in diesem Philoctetschen Zustande worden ist.



(sin.) Bernardo Rucellai e Nannina de' Medici sulla nave della Fortuna, acquaforte su rame, seconda metà del sec. XV (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett); (des.) Giovan Battista Bonini, verso della medaglia di Camillo Agrippa con Fortuna-Occasio e il motto "Velis nolisque", 1580 ca. (London, The British Museum)

Seit ich nichts von euch gehört habe, sind die Griechen mein einzig Studium. Zuerst schränckt ich mich auf den Homer ein, dann um den Sokrates forsch ich in Xenophon und Plato, da gingen mir die Augen über meine Unwürdigkeit erst auf, gerieth an Theokrit und Anakreon, zuletzt zog mich was an Pindarn wo ich noch hänge. Sonst hab ich gar nichts getahn, und es geht bey mir noch alles entsetzlich durch einander. Auch hat mir endlich der gute Geist [294] den Grund meines spechtischen Wesens entdeckt. Über den Worten Pindars επικρατειν δυνασθαι ist mirs aufgegangen. Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Krafft lenckst, den austretenden herbey, den aufbäumenden hinabpeitschest, und iagst und lenckst und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst biss alle sechzehn Füsse in einem Tackt ans ziel tragen. Das ist Meisterschafft, επικρατειν, Virtuosität. Wenn ich nun aber überall herumspaziert binn, überall nur drein geguckt habe: ich kann schreiben aber keine Federn schneiden, drum krieg ich keine Hand, das Violoncell spielen aber nicht stimmen] Nirgends zugegriffen. Dreingreifen, packen ist das Wesen ieder meisterschafft. Ihr habt das der Bildhauerey vindizirt, und ich finde dass ieder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten nichts ist. Es ist alles so Blick bey euch, sagtet ihr mir off. Jetzt versteh ich's tue die Augen zu und tappe. Es muss gehn oder brechen. Seht was ist das für ein Musikus der auf sein Instrument sieht. Χειρες ααπτοι, ητορ αλκμον, das ist alles, und doch muß das Alles ein's seyn, nicht μυριαν αρεταν ατελει vow γευειν.

Ich mögte beten, wie Moses im Koran: Herr mache mir Raum in meiner engen Brust.

Es vergeht kein Tag, dass ich mich nicht mit euch unterhalte und offt dencke wenn sichs nur mit ihm leben liesse. Es wird, es wird. Der Junge im Küras wollte zu früh mit, und ihr reitet zu schnell. Genug ich will nicht müssig seyn, meinen Weeg ziehn und das Meinige tuhn, treffen wir einander wieder so giebt sich's weitere [...]

### III. Aby Warburg ad Alfred Doren (Alfresco) lettera del 31 marzo 1923 [WIA, GC/12740], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*“Alfresco” Alfred Doren (1869–1934) aveva tenuto pochi giorni prima (24 marzo 1923) una conferenza sul tema della Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento alla Biblioteca Warburg. Quest’ultimo, che non può assistervi perché ricoverato a Kreuzlingen, interviene con questa lettera. Dopo la pubblicazione in Squillaro 2002, il testo è stato pubblicato a cura di D. Stimilli [2004] [2008] 2009.*

Lieber Alfresco!

Fräulein Bing hat mir heute 21 Bilder geschickt, die jedenfalls im wesentlichen



den Gang Deines Vortages darstellen, den ich mir auch nach dem guten Referat von Max jetzt ganz schön vorstellen kann. Du hast also das Rad-Symbol in den Mittelpunkt gestellt aber im Anfang die alte Fortuna mit Ruder und Füllhorn gezeigt. Darf ich mir eine Anfrage erlauben? Ist es Dir klar, dass die Fortuna mit dem Segel ebenfalls von der antiken Fortuna und zwar von der *Isis Euploia* abstammt, die Du im Roscher gut analysiert und abgebildet findest? Sie zeigt das geschwellte Segel zusammen mit der Steuer, ist also eine glückliche antropomorphe Schicksalsgöttin, für den, der sich treiben lässt und doch das Steuer in der Hand hat. Der unberechenbare, und in seinem Ursprung so schwer anthropomorph zu fassende Wind bleibt also als Machtsymbol bestehen, nur wird er greifbar und begreiflich für den Menschen im Segel, das ihn einfängt und im Ruder, das ihm dazu noch die Richtung gibt – also feinste Kombination von Umfangs – und Richtungsbestimmung für den mit den Elementar – Gewalten ringenden Menschen.

Zweitens möchte ich Dich fragen, ob Du den Kairòs, den Glücksgott Griechenlands, wie er in einem Relief in Torcello vorkommt, in den Kreis deiner Betrachtung einbezogen hast? Er hält auf dem Relief, wenn ich nicht irre, ein Rasiermesser in der einen Hand, steht auf einem Rad und hat jedenfalls einen kahlgeschorenen Hinterkopf; nur die Locke des Glücks, nach vorne wallend ist übrig geblieben.

Das Packen an der Glückslocke ist wohl der Akt, der dem passiven Verhalten dem Fatum gegenüber am schärfsten gegenübersteht und gerade für die Renaissance (z.B. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* und, ich glaube, auch Boccaccio) bis zu Machiavelli ist diese *Occasio* die schärfste Konkurrentin der *Fortuna* mit dem Rad und mit dem Segel.

Max hat mir geschrieben, dass du von Machiavelli gerade die *Fortuna* mit den vielen Rädern ausgesucht hast. Dazu gehört aber unbedingt als Ergänzung sein Gedicht über die *Occasio*. Das ganze Material habe ich in meinen Collectaneen, die Dir jeden Augenblick – auch postalisch – zur Verfügung stehen.

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.

Noch eine Frage: Worauf geht das Rad nach der Erklärung der Archäologen zu den Füßen der Nemesis Zurück?

Wenn es im Wesen der Symbolik liegt, unfassbare Ereignisse in bildlicher Causalität zu begreifen, so kann man sich für die Darlegung des Entwicklungsprozesses nichts Einleuchtenderes denken, als die Entwicklung der *Fortuna* in der antikisierenden Kunst.

Die Causa suchen, ist am schwersten, wenn sie tatsächlich für unser Auge – trotz fürchterlichster Wirkung - unsichtbar ist. Und das ist beim Sturm der Fall. Und ich erinnere Dich daran, was ja auch in meinem Sassetti steht, dass Fortuna im Italienischen sprachlich ‘Sturm’ bezeichnet. Schon bei Lionardo ist unter diesem Namen eine Sturmflut beschrieben, als Gemälde. Diese Unfassbarkeit wird durch das Segel eingefangen und durch das Steuer der grifflichen Willkür des Menschen untertan. Auf der andern Seite wird beim *Kairos*, der enteilen will, durch seine Locke die Handhabe gegeben, ihn nicht nur in eine bestimmte Richtung zu zwingen, sondern ihn direkt zu unterwerfen. Wiederum durch Handgriff. Bei der *Fortuna* mit dem Schopf bleibt der Mensch die – sehr kleine – Seite am Parallelogramm der Kräfte, das Fatum sitzt eben in der Diagonale.

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.

Das Wesen des heidnischreligiösen Symbols besteht einerseits in der antropomorphen Verursachung der Dinge überhaupt, um das rätselhaft vorbeifliessende Werden als willkürlich erzielten Erfolg einer übermenschlichen Persönlichkeit aufzufassen. Und damit gibt es andererseits dem Gläubigen doch die Möglichkeit, sich mit dieser, doch im Grunde menschenartig fühlenden Causa kämpfend auseinander zu setzen, nicht nur durch Anbetung und Opfer.

Darum würde ich bitten, dass Du die Schopf-*Fortuna*, die Glückslocke, die vom *Kairos* her stammt, doch als Ergänzung zur Biologie der Schicksalssymbole mit-einfügst, weil sie den sogenannten modernen Menschen im aufsteigenden Zustand seiner Frechheit zeigt.

*[il brano che segue, un po' staccato dal precedente, è attribuito a Saxl da Stimilli [2004], 2008, 2009]*

Die Rad-*Fortuna* mit den vier Stufen steht der modernen, naturwissenschaftlichen Entwicklungsidee am nächsten, insofern Sie das Schicksal nicht von einem



Fortuna con ruota, *miniatura da un codice dell'Épître d'Othéa di Christine de Pisan, seconda metà del XV sec., La Haye, Bibliothèque Meermannno, cod. KB74G27.*

Akt der Göttin abhängig macht, sondern dem Betroffenen einen in vier Stufen erfolgenden zeitlichen Ablauf gönnt. Allerdings wird durch die Kurbel in der Hand der *Fortuna* der Ansatz zur Idee einer immanenten Kreislaufs-Entwicklung wieder zurückgeleitet in die rein mythisch-antropomorphe Verursachung, da ein menschenartiges Gebilde handgrifflich die Kurbel des Rades dreht – also jedenfalls das Tempo der Entwicklung und damit den beschleunigten oder verlangsamten Absturz in der Hand hat.

Jedenfalls ist der Entwicklungsgedanke des Schicksal-unterworfenen Menschen *in statu nascendi* vorhanden, dadurch dass er auf das Rad gesetzt wird.

### Leonardo, *Trattato della pittura* Come si deve figurare una fortuna

Se tu vuoi figurar bene una fortuna, considera e poni bene i suoi effetti, quando il vento, soffiando sopra la superficie del mare o della terra, rimuove e porta seco quelle cose che non sono ferme con la universale massa. E per ben figurare questa fortuna, farai prima i nuvoli spezzati e rotti drizzarsi per il corso del vento, accompagnati dall'arenosa polvere levata da' lidi marini: e rami e foglie, levati per la potenza del furore del vento, sparsi per l'aria ed in compagnia di molte altre leggiere cose: gli alberi e le erbe, piegati a terra, quasi mostrar di voler seguire il corso de' venti, con i rami storti fuor del naturale corso e con le scompigliate e rovesciate foglie: e gli uomini, che lí si trovano, parte caduti e rivolti per i panni e per la polvere, quasi sieno sconosciuti, e quelli che restano ritti sieno dopo qualche albero, abbracciati a quello, perché il vento non li strascini; altri con le mani agli occhi per la polvere, chinati a terra, ed i panni ed i capelli dritti al corso del vento. Il mare turbato e tempestoso sia pieno di ritrosa spuma infra le elevate onde, ed il vento faccia levare infra la combattuta aria della spuma piú sottile, a uso di spessa ed avviluppata nebbia. I navigli che dentro vi sono, alcuni se ne faccia con la vela rotta, ed i brani d'essa ventilando infra l'aria in compagnia d'alcuna corda rotta; alcuni alberi rotti caduti col naviglio attraversato e rotto infra le tempestose onde; ed uomini, gridando,



Leonardo da Vinci, *Diluvio*, 1515 ca.,  
Castello di Windsor, Royal Library.

abbracciare il rimanente del naviglio. Farai i nuvoli cacciati dagli impetuosi venti, battuti nelle alte cime delle montagne, e fra quelli avviluppati e ritrosi a similitudine delle onde percosse negli scogli; l'aria spaventosa per le scure tenebre fatte nell'aria dalla polvere, nebbia e nuvoli folti.

### Niccolò Machiavelli, *I Capitoli, Dell'Occasione*

Chi se' tu, che non par' donna mortale,/di tanta grazia el ciel t'adorna e dota?/Perché non posi? e perché a' piedi hai l'ale?/- Io son l'Occasione, a pochi nota;/e la cagion che sempre mi travagli,/è perch'io tengo un piè sopra una rota./Volare non è ch' al mio correr s'agguagli;/e però l'ali a' piedi mi mantengo,/acciò nel corso mio ciascuno abbagli./Li sparsi mia capei dinanti io tengo;/con essi mi ricuopro il petto e 'l volto,/perch'un non mi conosca quando io vengo./Drieto dal capo ogni capel m'è tolto,/onde invan s'affatica un, se gli avviene/ch'i' l'abbi trapassato, o s'i' mi volto./- Dimmi: chi è colei che teco viene?/- È Penitenzia; e però nota e intendi:/chi non sa prender me, costei ritiene./E tu, mentre parlando il tempo spendi,/occupato da molti pensier vani,/già non t'avvedi, lasso! e non comprendi/com'io ti son fuggita tra le mani.

### IV. Fritz Saxl ad Aby Warburg lettera del 27 novembre 1923 [WIA, GC/14586], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

Lieber Herr Professor,

Ich berichte zuerst eine sehr erfreuliche Tatsache: Doren schreibt dass er die Quelle des 'velis nolivse' 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.

Nun habe ich noch über den Vortrag von Doelger zu berichten. Erstens, was ich nicht gewusst hatte, dass Doelger Geistlicher ist. Zweitens dass der Vortrag sehr sachlich war, aber nicht aufregend gut. Es handelt sich um folgendes: in der *Passio Perpetuae* wird erzählt, dass die Zuschauer im Zirkus gerufen haben: *salvum lotum*. Nun scheint man mit diesem Zuruf alles mögliche angestellt zu haben, ihn für Karthagisch erklärt haben zu wollen, etc. Mosaikfunde in Bädern haben aber dieselbe Aufschrift kennen gelehrt, und die Sache heisst nichts weiter als: '*buon bagno*', und ist ironisch auf das '*bagno di sangue*' angewandt. Das war sehr hübsch; wie ich jedoch durch eine Nachfrage nach dem Vortrag herausbekommen habe, nicht so ganz neu, wie es im Vortrag dargestellt war. Ganz neu war die Beziehung auf den Mosaikfund, aber die Deutung auf das Bad scheint schon vor Doelger dagewesen zu sein, also die Hauptsache.

Schwieriger und interessanter war der Zweite Teil. In der *Passio* wird erzählt, dass ein christlicher Märtyrer seinen ihm etwas zugetanenen Wächter, nachdem er den

Todessschlag des wilden Tieres erlitten hat, gesagt habe: 'Gieb mir deinen Ring und ich werde ihn in mein Blut tauchen'. Um diesen Fall zu erklären, begann Doelger eine ganze Anzahl von Kirchenväterstellen und Medizinern zu zitieren. Die Darlegungen sollten dartun, dass man die Heilige Krankheit im Altertum durch Bestreichen mit Blut heilte und dass man dazu das Blut der Gladiatoren verwendet habe. Das steht bei Celsus. Die Stelle der *Passio Perpetuae* erkläre sich also aus der Gewohnheit der heidnischen Welt, das Gladiatorenblut zu magischen Zwecken zu benutzen und der Ring sei ein Zeichen der Freundschaft. Was in dieser Darlegung nicht befriedigte, war das Zurückführen dieser magischen Szene der *Passio* nun speziell auf den Gebrauch des Gladiatorenblutes. Ich kann mir denken, dass es bei Frazer oder sonst wo, unendlich viel bessere Parallelen gibt. Dass der christliche Brauch der Blutverehrung der Märtyrer aus einer magischen Benutzung speziell des Gladiatorenblutes entstanden sei, ist mir unwahrscheinlich, besonders da in dem Falle ja das Gladiatorenblut nur als Heilmittel gegen den *morbus comitialis* genannt wird. Stupende ist die Gelhrsamkeit von Doelger und die Methode, die immer nur Texte heranzieht, die wirklich in der unmittelbaren Nähe – zeitlich und örtlich – der *Passio* entstanden sein können. Aber man hat den Eindruck gehabt, dass hier die Methode den Geist etwas überwältigt.

Was Ihre Anfragen betrifft, so kann ich vorläufig keine weiteren Medaillen [*appunto di Warburg*: 'Camillo Agrippa'] des Bonini feststellen. Kohinoor 1560 existiert nicht



Santa Perpetua, mosaico, V sec., Cappella arcivescovile, Ravenna.  
 Cartagine (Tunisia), luogo del martirio di SS. Perpetua e Felicità.  
 Rembrandt, La fortuna contraria, disegno, 1633, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



in Wien, nur 1570. Mardersteig hat einen verzweifelten Brief geschrieben: er hätte das Symbol nicht, würde uns aber ein Exemplar Statt dessen verschaffen. Tschudi hat sich nicht geäußert. Die Segel *Fortuna* aus dem Sassetti wird abgebildet. Das MS von Eisler ist eingetroffen, und Dr. Chone bekommt ein Exemplar der *Vorträge*. Das Prometheus-Spiegel-Klischee werde ich suchen. Ich bin wie immer.

Ihr  
Saxl

Die Rembrandt-Radierung ist eine Illustration zu Herckmanns *Der Zee-Vaert Lof*, 1633, wird als das widrige Glück gedeutet und als Illustration der Schlacht bei Aktium. Im Augenblick kann ich darüber nicht mehr finden.

### V. Fritz Saxl a Hermann Urtel lettera del 27 febbraio 1924 [WIA, GC/15546], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Hermann Urtel (1873-1926), linguista, docente presso l'Università di Amburgo. Si dimostra particolarmente appassionato all'incidenza della gestualità nell'ambito dei codici linguistici e in generale dei codici di comunicazione. Tra le sue opere più famose: Sprachgeographie und Sprachgestichte e Wanderungen in Portugal.*

Sehr verehrter Herr Professor, gestatten Sie, dass ich mich mit einer Anfrage an Sie wende. Professor Warburg interessiert sich für die Etymologie von *calamita* und *calamità*, und zwar für Studien über die *Fortuna* in der Renaissance. Was er wissen möchte, ist, wie die beiden – Kompass und Unglück – zusammenhängen. Ich bin nun leider zu wenig in all dieses sprachlichen Dingen bewandert um Auskunft geben zu können, und habe Prof. Warburg geschrieben, dass ich mich mit der Bitte an Sie wenden würde die Sache, so weit es ohne grössere Schwierigkeiten möglich ist, ihm aufzuklären, was ich hiermit tue. Die Adresse von Herrn Professor ist noch immer Heilanstalt Bellevue, Kreuzlingen bei Konstanz, Schweiz.

Ich bin mit bestem Dank im Voraus für jede Bemühung Ihr sehr ergebener F.S.

### VI. Hermann Urtel ad Aby Warburg lettera del 2 marzo 1924 [WIA, GC/30005], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Nella risposta a Warburg sul collegamento 'calamità' 'calamita' Urtel fa riferimento all'ago magnetico che era fissato ad uno stelo di paglia (calamus) che galleggiava in una ciotola: è questa la forma più primitiva di bussola, che compare anche tra il cianfrusagliame della cantina della signora Marcia, nelle pagine di Georges Perec: "È un incredibile groviglio di mobili, oggetti e soprammobili, apparentemente ancora più inestricabile di quello che regna nel retrobottega. Alcuni oggetti più identificabili emergono qua e là dal cianfrusagliame: un goniometro, specie di rapportatore di legno*



*articolato, che dicono appartenuto all'astronomo Nicolas Kratzer; una 'marinaretta' – compagna del marinaio – ago magnetico che segnalava il nord, sostenuta da due festuche di paglia sull'acqua di una boccia mezzo piena, strumento primitivo antenato della bussola vera e propria che, munita di una rosa dei venti, comparve solo tre secoli dopo; un servizio da scrivania navale [...]; la pagina di un vecchio erbario" (G. Perec, La vita istruzioni per l'uso, cap. XCI, Cantine, 5)*

Lieber verherter Herr Professor!

Herr Saxl fragt mich nach *calamità* und *calamus*. Ich will sofort notieren, was ich daran weiss und darüber denke. Das Problem ist recht schwierig und wenig aufgehell. Da ja doch *calamus* 'Halm' zu Grunde liegt, hat man it. *calamità* fr. *calamité* als 'Missernte' erklart, aber *-itas* ist gewoehnlich eine Bezeichnung des Anhaftes einer Eigenschaft, *gravitas*, *bonitas* etc.; nun scheint es, dass ital. *calamita*, fr. *calamite*, 'Magnetnadel' (weil man die Nadel in ein kleines Strohhaelmchen steckte, um sie schwingen zu lassen), beigemischt wurde, und das fr. *calamite* mit *calamité* verbunden. Der kulturgeschichtliche Hintergrund dieser Verbindung ist mir unklar. – Ich will aber darueber nachdenken und nachschlagen [...].

## VII. Fritz Saxl ad Alfred Doren lettera del 11 giugno 1924 [WIA, GC/12783], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*La lettera testimonia il lavoro che Warburg durante il ricovero svolge assieme a Saxl sulle "potenze del destino". I frammenti di questa ricerca sono ora pubblicati, col titolo Potenze del destino nello specchio del simbolismo anticheggiante, in Stimilli [2004] [2008] 2009, e in Gbelardi 2008.*

Sehr verehrter Herr Professor,

Es tut mir leid zu hören, dass Sie so überarbeitet sind und ich wünsche Ihnen, dass Ihnen die Ferien etwas Erholung gebracht haben. Nun werden wir ja bald Ihre Korrekturen bekommen und die Sache kann erscheinen. Über Ihre italienische Fahrt habe ich in Kreuzlingen gehört. Ich wäre selbstverständlich bereit, noch



*Rappresentazione fantastica dell'invenzione della bussola da parte di Flavio Gioia di Amalfi, Stanzino delle matematiche, Palazzo Vecchio, Firenze.*

die Pinturicchio-*Fortuna* aufzunehmen, wenn es sich technisch ermöglichen lässt. Was die Frage wegen Warburgs 60tem Geburtstag betrifft, so hoffe ich, bis dahin den Katalog der Bibliothek Warburg publizieren zu Können; das wäre ja wohl auch für Aussenstehende der beste Einblick in seine Arbeitstätigkeit. Vielleicht lässt es sich dann auch machen, dass wir den Band *Vorträge* zu einem Festband für jenes Jahr ausgestalten können. Eine Publikation seiner gesamten Schriften wäre allerdings auch für mich ein grosses Desideratum, doch weiss ich nicht, wie wir es machen Sollen, da ja manches korrigiert werden müsste, um aktuellen Wert zu haben. Ich habe mit Warburg selbst schon die Frage überlegt, und er hat sich eine solche Herausgabe ausdrücklich verboten. Was mir allein möglich scheint, wäre, unter seiner Mitarbeit einzelne Dinge, wie die *Costumi teatrali* vollkommen verändert herauszugeben; und damit komme ich auf Ihre Frage, wie die Arbeit in Kreuzlingen war. In 4 ½ Woche in denen ich Tag für Tag 3-5 oder 6 Stunden mit Warburg gearbeitet habe, ist das Problem für eine Arbeit über Schicksalsmächte im Spiegel antikisierender Symbole entstanden. Ihnen brauche ich ja nicht zu sagen, was für Warburg dieser Titel bedeutet; ist er doch auf das *Fortunathema* zugeschnitten, aber ebenso auf die Geschichte der astrologischen Dinge wie der mythologischen. Wir kamen soweit, dass die einzelne Kapitel festgelegt wurden, die einzelnen Phasen, dass nunmehr darangehen konnte, die Sache herunter zu schreiben oder oder zu diktieren. Aber der Schritt vom Problem zur Ausführung ist bei Warburg ein gewaltiger, und ich weiss nicht, ob sich das ganze wird ausführen lassen. Aber einen Teil glaube ich sicher mit ihm ausführen zu können, wenn er nur erst in Hamburg ist.

Ich bin mit den besten Grüssen in alter aufrichtiger Ergebenheit Ihr F.S.

### VIII. Aby Warburg a Edwin Seligman lettera del 17 agosto 1927 [WIA, GC/19326], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Edwin Robert Seligman (1861-1939), economista americano e professore di Economia politica e Scienza delle finanze presso la 'Columbia University' di New York. Come nota giustamente Stimilli [2004], Seligman è un interlocutore improbabile, a cui Warburg si rivolge più che altro per vedere giustificato un suo secondo viaggio in America. Continuerà a desiderare di salpare per questo viaggio, che i dottori gli proibiscono, sino alla morte improvvisa che avverrà due anni dopo.*

Mein lieber Edwin Seligman,

Erst jetzt, nachdem der letzte Vortrag in dieser langen Sommerreihe gehalten ist, komme ich dazu, Ihnen herzlich für Ihren Brief zu danken, der ja nur ein Sympton für die erfreuliche Tatsache ist, dass Sie an mir und meinem Institut so regen freundschaftlichen und wissenschaftlichen Anteil nehmen. Bei der beschränkten Zeit, die mir zur Verfügung stand, Konnte ich neulich nur andeutungsweise die Gründer entwickeln, die für mich massgebend sind, um meine zweite Reise nach Amerika zu wagen.

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. Soziologie und Kunstgeschichte werden wohl in einzelnen Essays und Schriften zusammen zu sehen versucht, aber aus der einfachen philologisch-historischen Interpretation eines künstlerischen Monuments die Funktion der Gesellschaft klar herauszustellen als einen stilbildenden Faktor, ist m. E. bisher nicht versucht worden. Versuchen wir in diesem Sinne einer [*aggiunto a mano*: neuen] "energetischen Aesthetik" [*aggiunto a mano*: Z. B.] die Schöpfung der *Fortunage*stalt 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. Bei der *Fortuna* mit dem Rad ist er Objekt, aus das Rad gesetzt wie ein Verbrecher auf das Rad geflochten wurde; in einem für ihn unbegreiflichen und unberechenbaren Umschwung erreicht er von unten die Höhe und verfällt der Tiefe. Bei der *Fortuna* mit dem Schopf, die in der *Occasio* der Renaissance (vgl. Machiavelli) ihre auf antike Vorstellungen zurückgehende Ausprägung gefunden hat, ist in Gegenteil der Mensch der, der das Schicksal an der Locke [*aggiunto a mano*: *Kairòs*] zu packen versucht und sich den Kopf zu eigen als sichere Beute macht, wie der Henker das Haupt des Erschlagenen. Dazwischen taucht die *Fortuna* mit dem Segel auf. Auch sie geht auf antike Vorstellungen zurück; denn die Glücksgöttin führt sowohl bei den Römern das Steuerruder, wie sie als *Isis Euploia* mit dem geschwellten Segel die Göttin der glücklichen Seefahrt ist. Aber die Frührenaissance hat die Göttin mit dem Segel in einer ganz eigenen Weise zu dem Symbol eines aktiv-passiven Schicksalkämpfers gemacht. 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*: zumindestens] in der Diagonale den Kurs [*aggiunto a mano*: mit] 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.

Durch eine derartige Interpretatio simpelster Art würde ich eine Reihe von solchen Symbolen aus dem Kreise der mythischen und geschichtlichen mythischen Ueberlieferung in ihrer nicht beachteten Bedeutung als Entwickler der Mitteilungsfähigkeit energetischer Selbstempfindung aufzeigen und die dabei vorzuführenden Dokumente in Bild und Wort gleichsam wie Etappen in der Entwicklung der Weltanschauung des europäischen Menschen vorführen. Um Ihnen an einem positiven Beispiel zu zeigen, wie etwa eine derartige Untersuchung aussehen würde, lege ich Ihnen die Abhandlung meines langjährigen Freundes und Kollegen Alfred Doren bei, der in meiner Bibliothek vor einer Reihe von Jahren über die *Fortuna* gesprochen hat und dessen Abhandlung eben dort gedruckt worden ist.

Wie Sie sehen ist das was ich vorlegen will, ganz einfach *interpretatio more majorum* und will nichts anderes sein, als ein bildvergleichender Positivismus, der aber dazu dienen kann, der Sozial-psychologie Dokumente einzuliefern, die sie bisher als nicht zur Gesellschaftslehre unbedingt gehörend, vernachlässigt hat.

[Segue un appunto manoscritto di Warburg che riporta:]

‘Sassetti Testament zugeschitz’

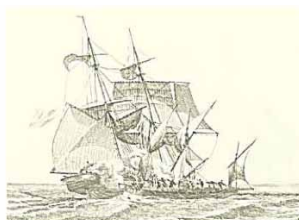
### IX. Aby Warburg ad Adolf Goldschmidt lettera del 11 aprile 1929 WIA, GC/21048], dattiloscritto

per gentile concessione del Warburg Institute ©

*Adolf Goldschmidt (1863-1944), medievalista, specialista delle arti minori. La lettera tratta di questioni relative alla direzione del Kunsthistorisches Institut di Firenze, ma è interessante un passaggio in cui compare l'immagine dell'avventuriero e della Fortuna.*

Über Hamburg habe ich Ihre Venedig-Adresse erfahren und von dort heute morgen telephonisch, dass Sie nach Florenz abgereist sind. Ich schicke Ihnen deshalb diesen Brief eilbötig an das Institut um Ihnen mitzuteilen, wie ich die Situation des florentinischen Institut ansehe. Im Vertrauen auf unsere langjährige Freundschaft werde ich sehr offen sein. Ich lasse mir von keinem sagen, dass jemand unseren verstorbenen Bode in dem wesentlichsten Teil seines Charakters als bewundernswertes energetische Monstrum herzlicher verehrt als ich. Gerade aber weil ich weiss, dass ich in ‘debita distanza’ sein Freund bin, habe ich es mit Widerwillen ansehen, wie ein solch leerer Streber wie Bange ihn dadurch in die Hand bekam, weil er auf seine Altersmarotten einging. Zu dieser marotteusen Verhärtung gehört seine Unwendigkeit Bodmer gegenüber, den er bei seinem Versprechen, den Posten freiwillig zu versehen, auch dann noch festhalten wollte, als ihn dieser, was ihm gewiss sehr schwer fiel, darauf hinweisen musste, dass seine Vermögensverhältnisse nicht mehr die gleich günstigen seien.

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, wis-



*Il corsaro Barbarossa in una incisione del XVI sec.  
Arrembaggio, incisione di J.-J. Baugean, XIX sec.*

sen wir, und ihre Früchte hinzunehmen, hat Bode sehr gut verstanden, aber für das innere Ethos und das ehrfurchtgebietende Drama, das in der kaufmännischen Existenz steckt, hatte er keinen Sinn. Als der Friede da war, hat er einfach seinen Schalter wieder aufgemacht und verlangte vom Publikum bestimmte hohe Beiträge in dieser oder jener Forum. Auf der einen Seite standen die Leistungen des 'Abenteurers' Bodmer, der uns in Zeiten höchster Not beisprang, auf der anderen als pensionsberechtigter Zweiter Weigelt, der in unser Boot stieg, als die Gefahr vorüber war.

Um aus den Bildern des Verkehrslebens herauszukommen. Kein anständiger Mensch wird den Abbau Bodmers und den Einbau Weigelts anders empfinden, als eine ideale Konkurrenz von machthaberischer Schofesse, die sich selbst missversteht undbarer Ignoranz. Meine Vorhaltungen haben den erfreulichen Erfolg gehabt, dass Waetzoldt mir schrieb, man wolle an eine Revision des Beschlusses denken, und zwar nach der Richtung hin, dass es Bodmer freigestellt werden würde, noch zwei Jahre im Amt zu bleiben [...].

#### X. Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg alla Ditta Anderson nota dell'11 agosto 1929 [WIA, GC/23291], dattiloscritto, formato cartolina

per gentile concessione del Warburg Institute ©

Spett. ditta Anderson, Roma 34, via Salaria 7a

La preghiamo cortesemente di mandarci una copia della fotografia n. 6939 del Suo Catalogo – Angelo Bronzino, *Allegoria della Fortuna*, Firenze, Uffizi. In attesa la salutiamo cortesemente.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Desideri 2011

F. Desideri, *La percezione riflessa*, Cortina, Milano 2011. Ghelardi 2008 M. Ghelardi, *Aby Warburg. Opere*, vol. II, Arago, Torino 2008.

Onians 1951

R. B. Onians, *The origins of european thought. About the body, the mind, the soul, the world, time and fate*, Cambridge University Press, 1951.

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*, Dölling und Galitz, München 2008, tr. it. *Per monstra ad Sphaeram. La conferenza in memoria di Franz Boll e altri scritti (1923-1925)*, Abscondita, Milano 2009, pp. 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.

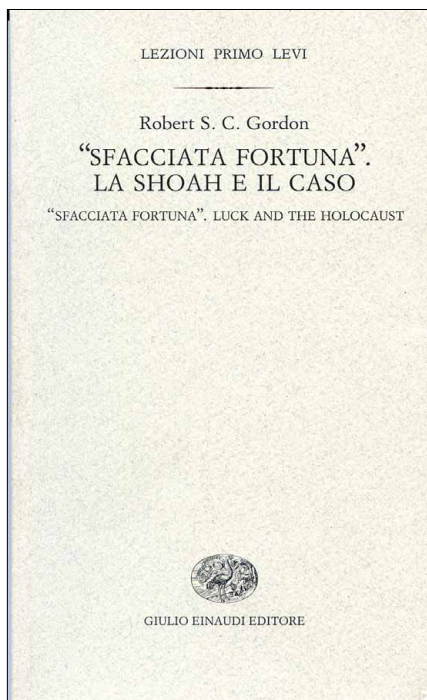
Warburg 1907

A. Warburg, *Francesco Sassetis letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, Leipzig 1907, pp. 129-152; poi in A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a c. di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (nuova ed. a c. di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin 1998) pp. 127-158, 353-365; trad. it. *Le ultime volontà di Francesco Sasseti*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze (1966) 1996, pp. 211-246; ora anche in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2004.



# Modern Luck and the Survivor

Robert S. C. Gordon



2. But what of the Shoah? [...] What relevance can the myth of Fortune, or the notion of human universals, have in relation to the unprecedented violence, the brutally efficient planning and the cynically technical execution of the Final Solution, or indeed to the remarkable work of interrogation and analysis of it that Primo Levi undertook over four decades of careful attention and writing? What place for either free will or fortune in such a degraded and rigid system of death? To begin to answer this question, I would like to take a leap forward from the 16th century of Machiavelli and Shakespeare to the 20th century, stepping over for now some revolutionary transformations in our understanding of the world

and of fortune to which we will return, in order to begin thinking about the Shoah, even if not yet directly about the work of Primo Levi. I would like to consider briefly three works, taken from different media and fields, and from different countries and cultures also, deliberately chosen as an eclectic cluster of contemporary cultural artefacts. One is a popular science book by an American journalist and writer; the second is a Spanish film by a young, experimental director emerging from the late-20th-century new wave of Spanish cinema; and the third is a work of survivor narrative, originally published in Hungarian and then in German, that has gradually emerged as one of the very greatest works of European literature of the Shoah. As we will see, all three, strangely and, I think, compellingly, interweave images and stories of fortune, chance or luck, with stories from

the Nazi Lager. What is more, far from merely setting luck alongside other tropes for talking about the camps, as one device for telling stories about it (although they also do that), all three give us a sense of pure chance in the Lager – perhaps precisely because it was surrounded by and overwhelmed by the iron-clad certainty of death (more or less imminent, within minutes, days or, at most, weeks) – as an essential factor in our efforts to define the coordinates and meanings of the *univers concentrationnaire* (and, by extension beyond that, of our own modernity).

**2.1** My first example is a book which appeared in 2008 in America, written by a respected science writer called Leonard Mlodinow, collaborator among others with the Cambridge astrophysicist Stephen Hawking. It is entitled *The Drunkard's Walk*, the image taken from Albert Einstein's famous characterization of the random movement of particles under so-called Brownian motion. It offers an accessible and wide-ranging introduction for the non-expert, lay reader, to the history and present state of ideas about 'randomness', the role of chance in theory, in systems and in everyday events. Mlodinow provides a rapid summary history of the mathematics of probability, risk, large numbers and future events, moving forward to some 20th and 21st-century ideas of quantum physics, chaos theory in mathematics, and causality (we will see below how several of these fields of scientific thinking return, as we work our way towards and through the work of Primo Levi). Using some of these tools, the book wittily explains the patterns underlying various phenomena of contemporary life, from traffic jams, to the spreading of rumours, to the workings of sports tables and stock markets. This is not, even in passing, then, a book about the Shoah: but what is immediately striking – in part, it must be said, as one of many examples of the uncomfortable and often gratingly inappropriate uses to which the Shoah is put in our present-day culture – is the fact that Mlodinow both begins and ends, framing his entertaining and informative 'pop' book, with intensely personal anecdotes from his family history about the concentration camps. For Mlodinow, the Shoah is a compellingly horrific history, for sure, and a punchy way to grab his readers' attention; but it is also in some way a clinching piece of evidence and source of stories about his core theme, the role of chance in human existence, indeed in life itself. Here, for example, is an extract from the first page of the first chapter of *The Drunkard's Walk*, where the young Mlodinow stares entranced at the flickering movements of the flames of the Sabbath candles:

Surely, I believed, there must be rhyme and reason underlying the [movement of the] flame, some pattern that scientists could predict and explain with their ma-

thematical equations. “Life isn’t like that”, my father told me. “Sometimes things happen that cannot be foreseen”. He told me of the time when, in Buchenwald, the Nazi concentration camp in which he was imprisoned and starving, he stole a loaf of bread from the bakery. The baker had the Gestapo gather everyone who might have committed the crime and line the suspects up. “Who stole the bread?” the baker asked. When no one answered, he told the guards to shoot the suspects one by one until either they were all dead or someone confessed. My father stepped forward to spare the others. He did not try to paint himself in a heroic light but told me that he did it because he expected to be shot either way. Instead of having him killed, though, the baker gave my father a plum job, as his assistant. “A chance event”, my father said. “It had nothing to do with you, but had it happened differently, you would never have been born”. (pp. 3-4)

For Mlodinow, then, chance and randomness, inexplicability and unpredictability, are at the root of his existence, biologically, and this for him frames his presentation of these phenomena as a science of numbers; but they also confound, in this anecdote, any notions of a system of morality or justice, however perverse, in Buchenwald (i.e. a causality that the prisoners might decipher as leading from ‘crime’ to ‘interrogation’ to ‘punishment’ – in fact, the father’s confession leads directly, and absurdly, to his salvation). In other words, to the vocabulary of fortune and luck, Mlodinow adds a crucial element of random acts of human will – what we call arbitrariness – as a secular equivalent of the inscrutable and fickle turns of the Goddess of Fortune, and one grotesquely on display in the Shoah. All these layerings will return when we come to look at Levi.

2.2 The second example I would like to mention is a film called *Intacto*, first released in Spain in 2001, directed by the young filmmaker Juan-Carlos Fresnadillo. Here too, as in the case of Mlodinow, we find echoes of the Shoah being put to use in ways which are, to say the least, questionable. Indeed, one critic at least has accused the film of anti-Semitism, in its none-too-veiled recourse to a stereotype of the hidden, conspiratorial and money-driven, controlling hand of the figure of the Jew. Nevertheless (or indeed perhaps because of such lapses into stereotype), the film offers an extraordinary and telling instance of how a nexus seems to have formed in our collective imaginary linking luck and the Shoah. *Intacto* is a hybrid in genre, a sort of fantasy or surreal *film noir*, set in the cities and rural settings of mainland Spain, with oneiric climactic sequences taking place in the lunar landscapes of Tenerife. The film imagines a sort of secret society peopled by men and women who are naturally endowed with exceptional good luck. Once drawn into the secret society, these people gamble their luck, attempting to earn or steal the luck of others, challenging each other in a series of increasingly bizarre and dangerous games, in which the winners

are 'awarded' the failed luck of the losers. For the successful player, the sequence of challenges leads on to a highly symbolic, final, one-on-one challenge in a single round of Russian roulette, against the mysterious guru and inventor of the society, Sam (played by Max von Sydow). In a knowingly self-conscious construction, Fresnadillo and his co-writer Andrés Koppel fill the film with something like an anthology of 20th-century tropes of risk and luck. Thus, the young protagonist of the film, Tomás (Leonardo Sbaraglia), is recruited into the secret world of luck after emerging as the sole survivor of a plane crash (similarly we learn that his lover, by pure chance of circumstance, did not board the same flight; and that his policewoman pursuer was herself the miraculous survivor of a car crash in which all her family died). Sam runs the entire society from his casino on Tenerife (there are recurring sequences and shots of the roulette wheel, the modern wheel of fortune, as well as shots of televisions showing a 'Wheel of Fortune' quiz). The games themselves are, of course, games of pure chance, including the iconic example used in marketing the film of the players blindfolded (*fortuna caeca est*), running at top speed through an archetypically dark and mysterious forest (the luckiest man is the last one not to smash headfirst violently into a tree). And then there is Russian roulette itself (fixed in film history as an icon of abandoning once very existence nihilistically to chance by its famous use in *The Deer Hunter* (1978), dir. Michael Cimino). Plane crashes and car crashes, last-minute decisions, casinos and roulette wheels, TV quizzes, blindfolds and Russian roulette. Presiding over this remarkable collation of chance events is the figure of Sam. Sam lives isolated in a secret, lightless basement of his casino, only appearing to meet his latest challenger at Russian roulette, always emerging wearily and resignedly the winner, his opponent dead. Sam is, we are told, "el hombre más afortunado del mundo" ("the luckiest man in the world"). And Sam is also Jewish – indeed, he is nicknamed "El Judío", The Jew. Crucially, also, he is a survivor of the Nazi genocide, a child survivor of the Shoah. We see Sam's tattooed number on his arm early on in the film, by now a stock visual metonym for the genocide, but in this film also, perversely but not entirely implausibly, a token of the ultimate in good luck. When Tomás finally reaches Sam in Tenerife, as a preface to film's final and newly complicated closed-room challenge (by a series of chance circumstances, Tomás and Sam will be joined in the shoot-out by the policewoman), there is a powerful, still four-minute sequence, in which Sam does something he has never done before: he talks to his challenger. In a hesitant, suffered delivery, he tells Tomás his haunting story of survival by pure chance, showing him first a yellowing photo of Helena, the sister of his Lager companion Daniel, now both dead:

Every morning the door of the barrack-hut opened and they took a few out, first the oldest, then our parents, then our elder brothers and sisters. In a couple of weeks there were only about fifty of us left, all children. [...] The guards returned. They lined us up and shouted a number. I looked at my arm. It wasn't me, it was one of the others. And as [the boy] walked through the door, he turned and looked at us all, thrilled to bits, that he had won, and disappeared. And so on. Every day another number, or two, or none. Sometimes they would just stand looking at us and then leave. In the end, only Daniel and I were left. For four days, alone. And we talked, we talked a lot... Daniel knew things... Daniel knew that it wasn't our parents who would wait for us outside. The day the door opened again, I took my friend's hand and I closed my eyes willing it not to be my number. When Daniel let go of me, I couldn't open my eyes again. I, I didn't want to look at him face to face. And he just said to me "It's yours", and walked off. He left the photo in my hand. The next time the door opened, the uniforms had changed.

Like Mlodinow's father's (true) story, Sam's (fictional) narrative is both confession and explication, even allegory of the workings of randomness and luck. Both seem to afford a powerful role of extreme and essence to the Shoah in this allegory, as if their stories were signs of a new mythology being born, a new variant on the millennial, perhaps universal myth of Fortune in history and anthropology. So much so that we might formulate a tentative hypothesis: if it is true, as many have maintained, that the Shoah shattered a vast gamut of our post-Enlightenment values, destroying our confidence in language itself, in our basic sense of the limits of violence set by the powers of reason, bringing into being new monsters, new dark myths, new *topoi* and new stereotypes, so also, we might suggest, did the Shoah shift the course of the long history of Fortune's imagining. As Sam's role suggests, our modernity perhaps sees the Auschwitz survivor as, precisely, a figure for the 'luckiest man in the world'; as the incarnation of good luck, and of randomness at its purest as a force for determining the individual's destiny, his life and his death, his being or not being. Of course, we should underline once more, this figure of the luck of the survivor, of the survivor as a figure of luck, is not, or is only in part, an historical datum. It must not be confused with the rooted reality of the experience of deportation or survival. Instead what we are dealing with here – as with predecessors such as the Goddess of Fortune, or the proverbial lucky gambler, or indeed, his close relation, the divinely protected figure of destiny (Achilles, Dante, etc) – are imaginary constructs which we use to tell stories about and encapsulate something essential about our reality. In this case, the need of our collective culture to narrate and decipher – and often, thereby, to distort – the historical truth of the genocide produces this *topos*: inside the concentration camp universe, inside a system of total violence such as Auschwitz, survival comes essentially by chance, by pure accident, not by

any specific, predictable cause, nor for any decipherable reason: it comes, to borrow from the title of our third and final example, from neither destiny nor fate; it is 'fateless'.

**2.3** *Sorstalanság*, translated as *Fateless*, is the title of the extraordinary 1975 novel by the Hungarian concentration-camp survivor and later Nobel-prize-winning author Imre Kertész. The novel is narrated from the point of view, and in the quirky and perplexed voice, of its fifteen-year-old protagonist, Gyuri. Gyuri's story starts out in vaguely comic or ironic tone, as he navigates his family and the streets of Budapest, but swiftly darkens as his father, and then Gyuri himself, are rounded up and deported. We follow Gyuri to Auschwitz and then to a series of other minor concentration and labour camps, before he is able to return to Budapest, a rare survivor. Over the course of his story, Gyuri encounters momentarily but on several occasions a strange figure, suspended like much of the novel between the comic or burlesque and the tragic, a figure with no name, a counter-image to Gyuri himself, since for much of the novel he happens to follow a strangely similar path to Gyuri's. This figure is nicknamed by Gyuri "a balszerencses ember", translated as 'the man with bad luck'. (The nickname is notably close in meaning and in etymology to the Yiddish term 'der shlimazel' [לזמיל]; there would be much to consider in the affinities between what we are exploring here in both ethics and literature through the figure of the 'lucky survivor' and the rich Yiddish storytelling tradition around the Shlimazel, the tragicomic figure of the unlucky Jew). "The man with bad luck" is first introduced in Budapest, one of a gallery of human odds and ends thrown together with Gyuri, stuck on the wrong side of the city and held by the military – by pure misfortune, like Gyuri. We first notice him loudly and repeatedly complaining, to all who will listen and indeed to many who would prefer not to, about his sick mother who needs him across the city. A figure of some ridicule, he is described as "an odd little guy [...] dressed in plus fours and huge walking boots: even his yellow star somehow seemed larger than usual" (p. 49). Gyuri runs into him again in Auschwitz where he has preserved his clownish, mismatched, comic-grotesque look: "He looked a bit odd in his loosely hanging prison uniform, his oversized cap constantly slipping down his forehead" (p. 117). Finally, however, we find him or what is left of him once more, even more brutally reduced to his filthy clothes, at Zeitz, near Buchenwald, where his journey comes to a truly grotesque, dehumanized end. He is now no more than a "thing", dead and dragged out to be dumped in sight of his fellow prisoners, including Gyuri:



[That thing] looks by now like no more than a motionless pile of inanimate objects, a tangle of rags – is tossed down at the very end of the row and left lying there: I do my best not to look over. Yet a shattered detail, a contour, lineament, or distinctive feature that can be made out even so, would draw, compel me to look across and I did indeed recognize it as the man who had bad luck. (p. 159)

The story of ‘the man with bad luck’, Kertész’s Shlimazel, recalls in his absurd journey towards degradation and death, in his status as ‘hollow man’, the figure of the Muselmann. Evoked by Levi and many other Auschwitz survivors, the term Muselmann was an uncomfortably anomalous piece of camp jargon denoting those who had reached the nadir within the panoply of Lager victims – the man who has come so close to death as to have given up all hope of living – and who also therefore stood in some way for the essence of Nazi degradation or, following Zygmunt Bauman, of the humiliations of modernity: as Levi puts it, the Muselmann is “una immagine di tutto il male del nostro tempo” (*Se questo è un uomo*, I, 86). Picking up on this image of an essence, Giorgio Agamben recently positioned Levi’s account of the Muselmann at the very heart of his argument about the irredeemable remnants left by Auschwitz in our consciousness, in his controversial book *Quel che resta di Auschwitz*. Thus it is that the thread of contemplation of luck, of ‘the man with bad luck’, set as a counterpoint to Gyuri himself, the ‘lucky’ survivor, draws us to the very heart of our understanding of Nazi violence and the meanings of genocide and modernity. In *Fateless*, the thread is picked up with great power at the very end of the book, as a disoriented Gyuri contemplates his survival, and determines to struggle against the sense of randomness and chance – the blind fortune, pure error or incident that ‘determined’ both his deportation and return – by paradoxically embracing this very fateless fate as somehow ‘willed’. To invert his ‘fatelessness’, Gyuri determines to embrace his status as victim and survivor as if chosen and causally lucid, to construct it as his own ‘fate’ or ‘destiny’ and to ‘do something with it’, to become, as he puts it, his own destiny and thereby reclaims his singularity and his freedom:

I now needed to start doing something with that fate, needed to connect it to somewhere or to something: after all, I could no longer be satisfied with the notion that it had all been a mistake, blind fortune, some kind of blunder. [...] If there is such a thing as freedom, then there is no fate [...] That is to say we ourselves are fate. (pp. 259-60)

Kertész is building up in Gyuri here a residue of causality for the single individual in the face of what feels like an overwhelming, indifferently macroscopic ‘causelessness’. (Of course, the historical cause is not in question:

the genocidal agencies of the 'Racial State' of Nazi Germany and its allies). In this, he recalls in crucial respects a striking feature of the short narratives of both Mlodinow's father and Max von Sydow's Sam; that is, a particular role played by the numerological interplay of the single and the many, of the sole survivor in the face of the serial deaths and beyond them the mass of millions of murdered victims. The SS operate in Mlodinow's tale by threatening to kill the prisoners 'one by one' until only one or none remain. Sam's fellow child-prisoners are similarly called out by number 'one by one' until only one – Sam himself – survives. In each case, the one-ness of the survivor embodies his luck and his exceptionality or singularity, his scandalous, indeed miraculous (in a secular sense) challenge to the macroscopic certainty of systematic genocide. Survival, then, is an expression of singular luck; but in that singularity, too, resides its isolation, its misfortune and almost unbearable weight. And in this way, the figure of the survivor, from embodiment of luck is transformed into the simultaneously melancholic 'man with bad luck', as evident in the morbid melancholy of Sam, or in one of the great figures of Italian Shoah literature, Giorgio Bassani's Geo Jozs, protagonist of *Una lapide in via Mazzini*, returned from the camps to his native Ferrara only to be shunned and half-ridiculed and ignored. In the new mythology of luck and the Shoah, good luck and bad luck coincide, to survive is also a curse. The numerology of luck and singularity – a sort of non-mathematical thinking with number categories not unlike Machiavelli's fake calculation that Fortune controls half our destiny and virtue the other half – calls to mind an important essay by Carlo Ginzburg on the historical, juridical and moral problem of the lone witness, entitled *Just One Witness*. Ginzburg's apparently arcane exploration of an aspect of the testimonial tradition rejects in the name of historiography, and especially in the case of the historiography of genocide, the juridical anathema found in both Latin and Hebrew juridical traditions against the uncorroborated single witness; the principle which says that the evidence of one witness alone has the same value as the evidence of no witness at all (*unus testis testis nullus*). For the historian of genocide, and for its most sensitive chroniclers such as Primo Levi, the single witness is instead a precious remnant, a random, chance fragment torn from oblivion, which precisely in its singularity and in some necessarily provisional and perhaps paradoxical manner (much like Gyuri's hallucinatory reasoning at the end of *Fateless*), can illuminate aspects of genocide, the Shoah, modernity.

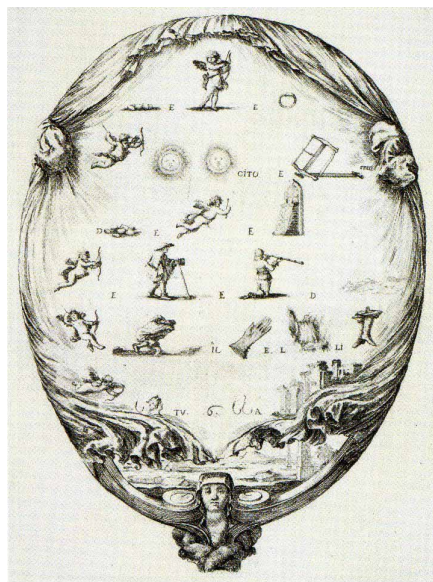
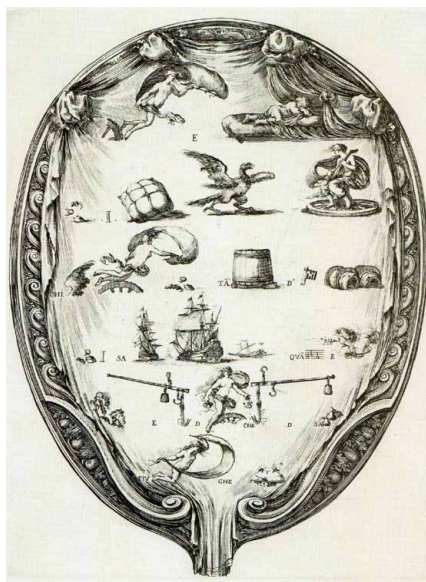
# Tre puntate su Fortuna

Ventagli, libri-oracolo e web

Antonella Sbrilli

## Prima puntata: sventolare la Fortuna

L'immagine di Fortuna compare ripetutamente in una stampa per ventaglio, la cui matrice - un'incisione all'acquaforte - è opera di Stefano Della Bella (Firenze 1610-1664). Ventagli e ventole, sin dal Cinquecento, potevano presentare delle stampe con diversi soggetti, applicate su fogli di cartone fissati a manici di legno o avorio. Come ricorda Alberto Milano, fra i temi preferiti ricorrono canzoni, storie d'amore, satire, personaggi curiosi, sonetti d'occasione e, come dimostrano gli esemplari di ventole e ventagli ideati dal fiorentino Stefano Della Bella e dal bolognese Giuseppe Maria Mitelli, anche proverbi e modi di dire rappresentati in forma di rebus, con alternanza di lettere e figure (Milano 2010, p. 121).



(a sinistra) Stefano Della Bella, Rebus sulla Fortuna, acquaforte, cm. 29,1 x 20,7

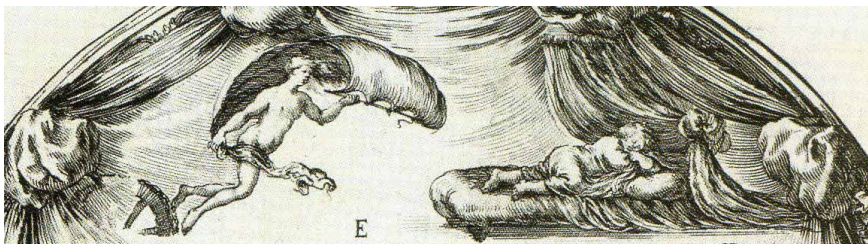
(a destra) Stefano Della Bella, Rebus sull'Amore, acquaforte, cm. 28,7 x 20,6

Per gentile concessione dell'Istituto Nazionale per la Grafica - Ministero per i Beni culturali

Il *Rebus sulla Fortuna* fa da pendant a un'altra stampa simile per composizione ed espediente rappresentativo, il *Rebus sull'Amore*. Le due opere sono state datate da alcuni al 1639, da altri al 1647-49, in fasi leggermente diverse della vita dell'artista fiorentino, molto legato alla famiglia dei Medici e versato nella decorazione, nell'araldica, nella rappresentazione di paesaggi e scene di gruppo, feste e giochi (Bernini 2010, p. 44).

Le matrici in rame dei due rebus, già di proprietà del conte Giuseppe Napoleone Primoli, furono acquisite dalla Regia Calcografia nel 1934. E nel 1948 le due stampe furono pubblicate e commentate dall'allora direttore della Calcografia Carlo Alberto Petrucci sulla rivista enigmistica "Il Labirinto", per la loro rilevanza sia nella storia dell'arte sia in quella - più di nicchia - del rebus. (Sul tema del rebus e degli incontri di enigmistica e arti, vedi in *Engramma* n. 86, dicembre 2010, i saggi di Lorenzo Bonoldi, Federica Pellati, Antonella Sbrilli e, in *Engramma* n. 55, il saggio di Stefano Bartezzaghi, *Combinazioni segrete e figure di parole*).

Nell'acquaforte di Della Bella, di forma ovale, come uno specchio su cui sia stesa una tenda *trompe-l'oeil*, l'immagine di Fortuna compare cinque volte, con la ruota o senza, ma sempre con la vela rigonfia o con mantello e chioma al vento. Fortuna appare cinque volte, ma le frasi, raffigurate nel ventaglio con opportune alternanze di figure e lettere, sono sei, sei proverbi in forma di rebus. Non si tratta di rebus a vignetta, che faranno la loro comparsa in Italia solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento con le loro regole sempre più codificate, ma di rebus "lineari", nel solco segnato dalle cifre figurate di Leonardo da Vinci (fine '400) e proseguito da Giovan Battista Palatino col suo *Libro nuovo d'imparare a scrivere* (1540): immagini e grafemi si susseguono sul rigo della scrittura e vanno compitati di seguito per giungere alla sentenza risolutiva, con alcune licenze e invenzioni. Va notato subito che la parola Fortuna non viene mai segmentata rebusisticamente ma compare tutte le volte, come accennato sopra, con l'immagine



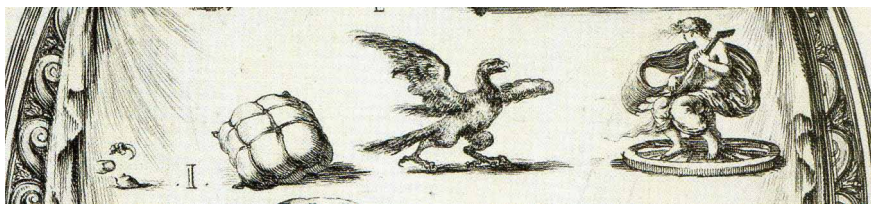
*Fortuna e dormi*



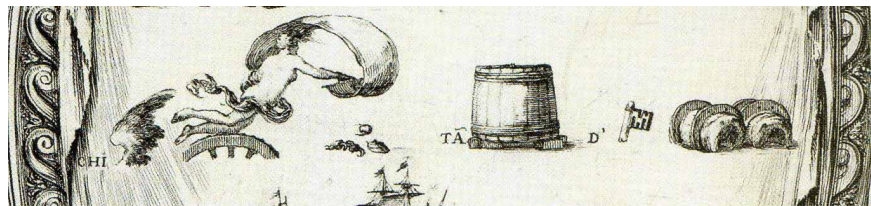
personificata della dea, il cui nome va pronunciato per intero. Ecco le sei frasi, commentate con l'aiuto del repertorio di Carlo Lapucci sui proverbi italiani (Lapucci 2007): una ricca e sistematica raccolta in cui si discute dell'origine e della fisionomia dei proverbi, della loro presenza in scrittori come l'emiliano Giulio Cesare Croce e il toscano Francesco Redi e in cui si rintracciano tutti gli accessori, gli attributi, gli atteggiamenti delle iconografie classiche (la cecità, il ciuffo, la ruota, la luna...) in una compresenza insieme colta e popolare di significati e usi del termine.

La prima comparsa di Fortuna nel ventaglio ricalca “un'iconografia piuttosto diffusa di Fortuna marina: la giovane donna, nuda, con la chioma sulla fronte, è raffigurata con la vela spiegata dal vento sulle spalle mentre sembra spiccare il volo dalla ruota” (Rossi 2010, p. 56). A destra, una persona distesa nel letto, avvolta nel lenzuolo. Niente a che vedere col rebus “moderno” e con le sue tecniche risolutive: il lettore seicentesco è chiamato qui a riconoscere, dopo aver visto l'immagine della fortuna, la lettera E e il dormiente, il riferimento al proverbio “Fortuna e dormi”, variante “A chi ha da aver bene, dormendo gli viene” (Lapucci 2007, F1160, 1161, in cui sono riportate anche diverse fonti classiche - Plutarco, Terenzio - a testimoniare il nesso fra il potere della fortuna e il sonno).

In questo secondo rigo troviamo accostati vari espedienti verbo-visivi: scomposizione di una parola in più figure; omofonia; rinvenimento di parole in una singola immagine. Il soggetto “ognuno” deriva dall'unione delle



*ogniuno balla a cui la Fortuna suona*

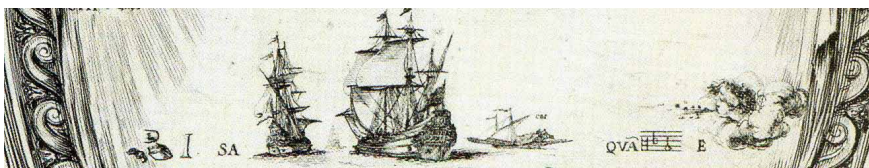


*chi ha la Fortuna ogni tantino d'ingegno basti*

unghie di vario tipo - artiglio, zoccolo, unghia umana - che vanno pronunciate “ogni” e della cifra “uno”; il verbo “balla” è ottenuto per omofonia con l’immagine di una balla; la parola “aquila” va scomposta per ottenere l’omofona frase relativa “a cui la”; infine c’è l’immagine della Fortuna seduta su una ruota in atto di suonare il liuto, con la testa voltata e ben evidente il ciuffo che rimanda all’iconografia dell’Occasio da cogliere al volo. Piuttosto diffusa nelle stampe popolari del Seicento (Rossi 2010), la Fortuna che suona conclude questo proverbio, riportato da Lapucci in diverse varianti (F 1151, 1192, 1194).

Questo terzo rigo era stato fin qui letto da tutti i commentatori come “chi ha la Fortuna ogni tantin di chiave basti”. La frase deriva dalla sequenza di elementi: il pronome CHI, l’ala da leggere “ha la”, la Fortuna (di spalle con la vela spiegata e la ruota), di nuovo le unghie per “ogni”, il grafema TA con la N sovrapposta, il tino, la lettera D, la chiave, i due basti da soma. Questa lettura però è insoddisfacente, sia dal punto di vista semantico, sia per la presenza, prima dell’immagine della chiave, di una lettera D apostrofata. Grazie a un suggerimento di Carlo Lapucci, intervistato nel giugno 2011, si può qui correggere l’interpretazione, considerando che il disegno della chiave insiste su quella parte di essa che entra nella serratura e il cui nome è “ingegno”. Nella tradizione umanistica, è facile, con l’aiuto del fato, far fruttare anche un briciolo di talento.

In questa quarta riga o fascia di nuovo si mescolano vari espedienti rappresentativi, alcuni già incontrati (ogni uno), altri piuttosto diffusi nei rebus cinque-seicenteschi (il pentagramma con le note fa do sol). Il verbo “navicar” va dedotto dalle navi in diversa posizione.



*ogniuno sa navicar quando fa sol e vento*



*migliore è un'oncia di Fortuna che due libbre di sapere*



“Val più un’uncia di fortuna che una (mille) libbre di sapere”; “Vale più un grano di fortuna che uno staio di sapienza” (F 1207, 1208) sono le varianti di questo proverbio per cui il caso favorevole è più determinante della conoscenza. La riga si apre e si chiude con dei rebus tecnicamente “moderni”: il miglio e la testa regale (“miglio-re”) e il grafema SA con le pere (“sa-pe-re”). In mezzo, la Fortuna sulla ruota elargisce monete con la mano sinistra, al centro di due bilance che misurano le quantità contrapposte.

“A chi fortuna suona, poco senno basta” (S 1001) è il proverbio che più si avvicina a questo rappresentato nell’ultima fascia del ventaglio: il termine “senno” è ottenuto sommando, in un’algebra di lettere e figure, l’immagine del seno con la n sovrapposta.

Il ventaglio di Della Bella raccoglie un *corpus* di frasi proverbiali e le dispone in una composizione armonica, in cui l’iconografia “abbreviata” di Fortuna si ripete al tempo stesso come un concetto, una parola e una sigla di agile riconoscibilità. Nell’epoca del cardinale Richelieu (che fu committente dell’artista), delle pestilenze, di Galileo, Fortuna correda un gioco di intrattenimento, in cui non c’è bisogno di fortuna, ma di ingegno e di dimestichezza con gli stereotipi della comunicazione, frasi fatte, proverbi, modi di dire, icone. Non è da escludere un intento ironico e concettuale (seicentesco) nel ripetere, su un ventaglio, la Fortuna marina, come se il gesto di sventolarlo, oltre a muovere l’aria vera, gonfiasse allusivamente anche la vela che la dea tiene nelle mani.

### Seconda puntata: cercare la sorte nei libri

Un esempio recente della pratica antica di consultare un libro in cerca di indicazioni sul destino, si trova nel toccante film *Career Girls* (UK, 1997, in italiano *Ragazze*) del regista britannico Mike Leigh. Due studentesse fuorisede che dividono una casa, Annie e Hanna, e la loro amica Claire,



*più Fortuna che senno*



*Katrin Cartlidge nel film Career Girls (Ragazze) di Mike Leigh, 1997.*

per sapere cosa le attende nelle loro giornate incerte e malandate, interrogano *Cime tempestose*, usando una vecchia edizione Penguin del romanzo di Emily Brontë. Perché il responso sia efficace è importante evocare due volte con convinzione il nome della scrittrice: "Ms Brontë, Ms Brontë" e poi porre il quesito, che riguarda, per Claire un'avventura sessuale, e per la timida Annie la possibilità di trovare un fidanzato. Hanna procede all'apertura del testo, dopo aver - con un gesto della mano - dato a intendere di stare per estrarre da esso qualcosa di autorevole immaterialità. La prima frase (più o meno) su cui le cade l'occhio è il responso, mentre "Ask Emily your question" è l'invito a porre la domanda.

È una versione moderna e fai-da-te dell'interrogazione dei libri per ricevere consigli sul proprio destino. La storia e la tipologia di queste pratiche sono ripercorse da Silvia Urbini nel commento al *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri (Urbini 2006, pp. 42-43, vedi in questo numero di Engramma i riferimenti dell'autrice al tema nel saggio ABRACADABRA).

Rientrano nel vasto e ramificato argomento i libri realizzati *ad hoc*, con un repertorio di sentenze finali a cui si giunge tramite l'uso di calcoli e strumenti (carte, dadi, monete, bastoncini, ruote) e un apparato figurativo che attinge dall'astrologia, dal simbolo, dalla profezia, dalla vita quotidiana;

la tradizione orientale dell'*I Ching*, che sarebbe stata vivificata in Europa dall'interesse di Carl Gustav Jung e la consultazione di testi canonici (*in primis* l'Antico e il Nuovo Testamento, l'*Eneide*) da aprire a caso o seguendo delle procedure codificate.

In quella grande summa culturale che è *Gargantua e Pantagruelle*, Rabelais ironizza su queste pratiche: nel libro III, cap. XII, Pantagruelle, per conoscere la sorte del matrimonio di Panurge, fa ricorso ai versi virgiliani, interrogandoli per tre volte e negando che ci si possa appellare ai responsi ottenuti "e la ragione" - tautologicamente - "è che la Fortuna non riconosce autorità superiore, cui ci si possa appellare contro i giudizi decisi per Sorte e Fortuna".

Sia detto per inciso, Virgilio è un pilastro di questo canone oracolare dal Rinascimento al Novecento, tanto che di *Sortes vergilianae* parla ancora Ugo Ojetti nel 1922 (Ojetti [1925] 1960, p. 85) in un appunto sulla patria di Virgilio, quando afferma che gli scrittori della "Ronda" "dovrebbero stampare, per le signore neoclassiche, un manuale di *Sortes vergilianae* adatto ai tempi e ai nuovi casi". Oltre che nelle fonti storiche, negli studi di bibliofili e iconologi e nell'analisi sempre singolare di Warburg, dunque, l'uso del libro come oracolo è testimoniato dalla letteratura stessa, in una sorta di *mise en abîme* per cui è possibile interrogare un libro in cui avviene un'interrogazione su un altro libro, ottenendo un responso "al quadrato".

Un richiamo alla consultazione degli Atti degli Apostoli si trova per esempio ne *La tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert (1874), mentre scrittori non cattolici fanno riferimento frequente alla Bibbia, a Shakespeare e talvolta a entrambi come in questo fulminante passo di Isaac Bashevis Singer in *Ricerca e perdizione*: "Nella Bibbia c'è tutto, e se non c'è nella Bibbia, c'è in Shakespeare" (Singer [1975] 1998, p. 135).

Altrettanto potente la rievocazione della consultazione di oracoli familiari in *Tempeste* di Isak Dinesen /Karen Blixen, dove una pesante Bibbia ha la qualità di offrire la risposta esatta a chi sia incerto sul da farsi. Non solo il volume viene consultato per dirimere decisioni di vita quotidiana legate al commercio (un richiamo all'antica pratica della *sors divisoria*?), ma alcune delle risposte vengono rilette a distanza di anni, come se ribadendo un'occorrenza, questa acquisisse una stabilità quasi trasmissibile: "Una volta, molti anni fa, mio cugino Giona venne da me perché facessi a metà con lui nell'acquisto di una nave. (...) Essa si aprì al libro dell'Ecclesiaste, al capitolo ventinovesimo. E ora ti leggerò quello che lessi a me stesso quella sera, oltre

*trent'anni fa.*” E la consultazione della Bibbia avrà un ruolo fatale nello svolgimento della storia. (Blixen [1958], 1984, p. 115 ss.)

Tornando indietro nel XVIII secolo, una bibliomanzia molto personale e umanistica, ironicamente esoterica, è quella raccontata da Giacomo Casanova nella sua *Fuga dai Piombi* (Casanova [1787], 1989, pp. 132-133):

Tale era lo stato d'animo di quelli che un tempo, consultavano gli oracoli, tale è lo stato d'animo di coloro che ancora oggi interrogano le cabale, e vanno a cercare quelle rivelazioni in un passo della Bibbia o in un verso di Virgilio, ciò che ha reso così famose le *Sortes vergilianae*, di cui ci parlano parecchi autori.

Con quell'idea buttai giù una breve domanda nella quale chiedevo, ad un'intelligenza immaginaria, in quale canto dell'Ariosto si trovasse la predizione del giorno della mia liberazione. Poi composi una piramide rovesciata con i numeri risultanti dalle parole della mia interrogazione, e sottraendo il numero nove da ciascuna coppia di cifre, trovai alla fine, per risultato, ancora il numero nove. Ritenni perciò che nel nono canto c'era quello che cercavo. Seguì lo stesso metodo per sapere in quale stanza, di quel canto, si trovava la predizione, e trovai il numero sette. Curioso infine di sapere in qual verso della stanza si trovasse l'oracolo, ottenni l'uno.

Col cuore palpitante presi subito in mano l'Ariosto e trovai che il primo verso della settima strofa del nono canto era:

Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre

La precisione di quel verso, e il fatto di vederlo così appropriato al mio caso, mi sembrarono tanto mirabili che, senza dire di avervi prestato fede, il lettore mi vorrà perdonare se gli dichiarerò che mi disposi a fare tutto quello che dipendeva da me per favorire il verificarsi dell'oracolo”.

Non sapendo quale metodo seguire per farmi rivelare dalla Bibbia il momento della mia liberazione, mi decisi a consultare il divino poema dell'Orlando Furioso di messer Lodovico Ariosto, che avevo letto cento volte, e che lassù costituiva ancora per me la più grande delizia. Idolatravo quel genio, e lo credevo assai più adatto di Virgilio a predirmi la fortuna.

Sulla base di questo responso, Casanova tenta la fuga dalla prigione la notte fra il 31 ottobre e il primo novembre, notando, a proposito della divinazione, che “non sono le predizioni che fanno accadere un fatto qualsiasi, ma è il fatto stesso che, avvenendo, rende alla profezia il servizio di farla avverare”. Un esempio curioso e significativo di interrogazione libresco si trova nelle *Memorie* di Lorenzo da Ponte (1749-1838), pubblicate negli anni Venti dell'Ottocento (Da Ponte [1823-27, 1918] 1960 parte III, pp. 230 ss). L'avventuroso librettista di Mozart racconta gli alti e bassi, appunto le alterne fortune della sua vita, soffermandosi su un episodio occorsogli a Londra nel 1800, quando per seminare un inseguitore:

Entrai in una bottega di libraio, la porta della quale era aperta. Passato il tumulto, mi cadde l'occhio sopra un volume assai ben legato, e la curiosità mi spinse a vedere che libro fosse. Era Virgilio. Risovvenendomi allora delle sorti virgiliane, l'apro, ed ecco il primo verso che mi si presenta: O passi graviosa, dabit deus his quoque finem Questo verso accordavasi ottimamente col motto da me adottato: 'Non bisogna disperare'. Io aveva più volte avuto in mente il pensiero di stabilire una libreria italiana in quella metropoli. Questo pensiero mi ripassò allo per la testa, e l'esecuzione di quello mi parve possibilissima.

Da Ponte ripete a se stesso "Voglio credere a Virgilio" e decide, grazie a quel verso estrapolato dall'*Eneide* che allude alla fine delle avversità, di aprire una libreria di testi italiani a Londra, che gode per un po' di una certa fortuna. Colpisce il fatto che nel libro consultato in una libreria Da Ponte trovi lo spunto per intraprendere un'impresa incentrata proprio su altri libri e altre librerie.

Il libro e il caso sono la materia stessa della celebre, audace e criptica composizione *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* di Stephane Mallarmé (1842-1898), pubblicata in una prima versione nel 1897 e, dopo la morte dell'autore, nel 1914. I versi del poema, disposti su doppia pagina come in un calligramma senza figura, evocano l'idea della caduta e della casualità, suggerendo "come l'immagine di un'ala che plani o di una piuma che scenda zigzagante in balia dell'aria" (Calvesi [1975, 1976] 1978 p. 48). La frase del titolo, "un lancio di dadi non eliminerà mai il caso", sembra piombare (Jean Rogère citato in Calvesi) come la profezia della Sibilla, "affidata a foglie sparse".

Nella prospettiva contemporanea, incalzata anche da nuovi paradigmi scientifici, l'immagine di Fortuna lascia il passo alla potente e irrapresentabile figura del caso, dell'*alea*, che diventa elemento costruttivo di tante opere verbo-visivo-concettuali di Duchamp, di Tzara, di Breton, e poi materia prima dei musicisti, poeti e performer del gruppo Fluxus, in primo luogo John Cage. Fra il 1919 e il 1923, il tema della Fortuna come *occasio* e nemesi, come caso e imprevedibilità è intessuta nel capolavoro di Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, dove si ritrova addirittura una variante primo Novecento di Occasio, quando Zeno si pente di non aver colto, con l'amante Carla, il "momento favorevole" che "dalle donne non continua mai se non lo si ferma prendendole per le trecce" (Svevo [1923, 1938] 1976 p. 301). La dea, ciclica e discontinua, domina la formazione delle fortune economiche e delle coppie, il destino delle aziende e delle famiglie, in un intreccio di pubblico e privato, individuale e sociale, governabile e ingovernabile, a cui fa da controcanto, nell'ultimo capitolo, la pratica della psico-analisi, l'"av-

ventura psichica” a cui il protagonista si sottopone. Ambientato, fra i vari scenari triestini, nella Borsa (situata allora nel palazzo Tergesteo), il romanzo presenta anche una specie di gioco di sorte, quando il cognato Guido, prima di inviare delle lettere a possibili clienti, interrogandosi su quali di esse avrebbero raggiunto l’obiettivo desiderato, decide di affrancare solo quelle che, gettate in aria, fossero ricadute dalla parte dell’indirizzo (p. 313).

Qualche epifania di Fortuna si rintraccia qua e là (randomicamente), per esempio in una scatola dell’artista americano Joseph Cornell, *Il pappagallo che predice la Fortuna (scatola musicale)*. Allestita come un organetto, la scatola racchiude un pappagallo impagliato, l’assistente dell’indovino itinerante, e un cilindro decorato con gli accessori della divinazione, carte, numeri, stelle, una zingara in costume. Sono oggetti e segni trovati negli attraversamenti di New York, che Cornell interrogava come un libro urbano delle sorti. “Quello che Cornell cercava percorrendo a piedi la città era già messo in pratica dalle chiromanti nei loro salottini” annota il poeta Charles Simic nel suo libro su Cornell (Simic [1992] 2005), in un paragrafo dall’eloquente titolo *Sono andato dalla zingara*. E forse altre epifanie di Fortuna vanno ricercate proprio nell’arte delle comunità Rom, in cui gli accessori della divinazione si possono rintracciare ancora, risemantizzati e decostruiti, in installazioni e fotografie di artisti contemporanei (Paradise Lost 2007).



*Joseph Cornell, Fortune Telling Parrot (Parrot Music Box), 1937-38, Venezia, Guggenheim.  
Logo del Museo della cultura Rom a Brno.*





*Il sito di Marita Liulia con le carte dei Tarocchi per web e telefono.*

Fa impressione che il logo del Museo della cultura Rom a Brno presenti una ruota stilizzata, la ruota dei carri, con cui i gruppi si sono spostati nei secoli di paese in paese, leggendo la fortuna (“saper leggere il libro del mondo / con parole cangianti e nessuna scrittura”, Fabrizio De Andrè, *Khorakhané, Anime salve*, 1996).

Ma è John Cage (1912-1992) a connettere la ricerca nei libri con il caso in un modo spiazzante e interrogativo. Stefano Bartezzaghi ricostruisce la storia della creazione, da parte dell'artista statunitense, dei mesostici, composizioni in cui le parole sono formate unendo in verticale le lettere intermedie delle righe di un testo. Ispirati in principio alle poesie d'occasione di Mallarmé, i mesostici di Cage acquistano ulteriori dimensioni tecniche grazie all'uso di *Finnegans Wake* di Joyce come luogo della ricerca di tali parole verticali. Oggetti trovati, apparizioni, modi di “scrivere attraverso”, queste composizioni presentano anche una sfumatura oracolare quando Cage, invece di interrogare un testo dato, comincerà a usare “composizioni di aforismi, frasi, passaggi sorteggiati mediante *l'I Ching*, in un processo mai del tutto casuale, mai del tutto intenzionale” (Bartezzaghi 2010, pp. 79-80).

### **Terza puntata: sorti consultive e nuove tecnologie**

Uno dei primi testi oracolari riversato in digitale è stato proprio *l'I Ching*, di cui è stata sottolineata sin da subito la struttura binaria, per i due elementi

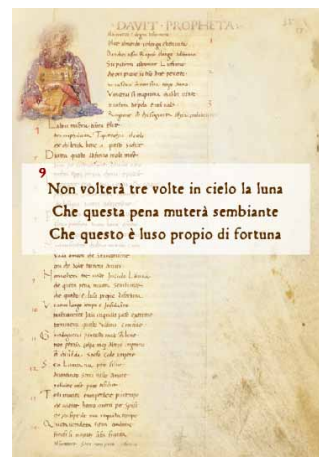
- linea aperta, linea chiusa - combinabili su sei posizioni, per un totale di 64 configurazioni. Numerosi sono i siti in cui, previa registrazione o meno, si può consultare il *Libro dei mutamenti*. Esistono peraltro diverse risorse web di “bibliomanzia” (per esempio bibliomancy.org) che consentono di tirare a sorte una pagina da un libro scelto o da un libro a caso, dopo aver posto mentalmente una domanda, in un sincretismo di tecniche di meditazione, interrogazione e casualità informatica.

Un altro classico oracolare trasferito su web è stato il mazzo dei Tarocchi. Fra i tanti esempi disponibili in rete, spicca il sito dell’artista finlandese Marita Liulia, performer, designer e sperimentatrice di linguaggi multimediali, che nel 2003 ne fece una versione multiplatforma, accessibile anche da telefono cellulare. Sia le frasi con i responsi, sia le immagini sono attualizzate, subendo metamorfosi significative e nuove interpretazioni, che risentono della tradizione nordica e delle nuove tecnologie.

Il sito web del *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri si inserisce nel solco del riversamento di un testo oracolare in un nuovo mezzo. Le illustrazioni (la Ruota della Fortuna, i tondi con i Re) e il testo del codice della Biblioteca Nazionale Marciana sono stati acquisiti come immagini, arricchite in alcuni punti da animazioni appropriate, che movimentano la consultazione. L’interrogazione vera e propria avviene con un lancio dei dadi virtuale, che si avvale di un algoritmo che genera numeri random, spesso usato nei giochi di sorte digitali.



[www.librodellesorti.it](http://www.librodellesorti.it), homepage e un responso.



Lo stesso web, del resto, si presenta - volendo - come un grande serbatoio di divinazione, connessa proprio alla pratica della consultazione. Si pensi per esempio alla celebre mascherina che compare sotto il logo di Google, *Mi sento fortunato*. Fu inserita dal motore di ricerca per sottolineare il nesso fra la potenza di calcolo del sistema e le aspettative del richiedente. In verità, è notizia recente che il pulsante *I'm feeling lucky* sta probabilmente per essere eliminato, poiché la funzione di risposta alle interrogazioni è ormai così istantanea da renderlo superfluo.

Più pertinente - e permanente - è la funzione *Una voce a caso* di Wikipedia: chi non l'ha mai usata come ispirazione e auspicio?

È connesso alla consultazione del web il concetto di fortuna, di incontro causale, di serendipity: esiste anche un [www.randominio.com](http://www.randominio.com), un motore di ricerca al contrario, in cui non si cerca niente, ma si trova qualcosa a mo' di spunto, di occasione non preventivata. Nel catalogo di una mostra dedicata ad Alighiero Boetti, un artista che ha giocato con tutte le accezioni della fortuna (sorte, caso, occasione, probabilità), una voce è dedicata proprio alla serendipity ("la favola dei tre principi che, in viaggio verso quella terra fatata [l'isola della seta, lo Sri Lanka attuale], trovano sulla via altre inaspettate fortune") ed è collegata con l'idea della felicità che si sprigiona dalla capacità di cogliere al volo le occasioni che la vita presenta: "incappare in meraviglie senza nemmeno volerle"; "è la poesia stessa ad essere fatta di casi fortuiti, oltre che di momenti fortunati" (Boetti 2004, p. 166).

## ABSTRACT

I. In the 17th century, the Florentine engraver Stefano Della Bella (1610-1664) realized two fans, one dedicated to Love and the other to Fortune. Both are in form of rebus – alternating letters and images – and illustrate Italian proverbs about the two topics. Fortune though, appears on the fan always as a woman with wheel or sail: the name of the goddess must be pronounced entire, whereas the other words are obtained by means of images and upper-case letters. In this paper, the third proverb on the fan is fully explained thanks to an interview with Carlo Lapucci (author of a dictionary of Italian proverbs 2007) who indicated the correct name of the part of the key ("*ingegno*") represented in the image. II. A divination game with an old Penguin copy of *Wuthering beighst* by Emily Brontë, visible in the 1997 Mike Leighs' movie *Career Girls*, is one of the most recent examples of the tradition of bibliomancy, testified also in fictional literature. Excerpts of significant passages of novels in which books are consulted as oracle are collected and discussed, focusing on the creative aspects of this practice that, in 20th century – with the idea of chance – involves artistic movements such as Dada and Fluxus. III. New media and the web offer up-to-date versions of bibliomancy: classical sacred books, as well as Tarot cards have been "transferred"

into digital, allowing immediate interrogations. Even the 15th century *Libro delle Sorti* by Lorenzo Spirito Gualtieri can be consulted on line, through virtual dice rolls. The web, nevertheless, enhances the idea of fortune, of chance, of random (see the 'random article' in Wikipedia homepage), of serendipity.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bartezzaghi 2010

Stefano Bartezzaghi, *Scrittori giocatori*, Einaudi, Torino 2010.

Bernini 2010

Rita Bernini, commento ai due ventagli - rebus di Stefano Della Bella, in catalogo della mostra *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, a cura di A. Sbrilli e A. De Pirro, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 17 dicembre 2010 - 8 marzo 2011, catalogo Mazzotta, Milano 2010.

Blixen [1958] 1984

Karen Blixen, *Tempeste*, in *Capricci del destino* (1958), tr. di P. Ojetti, Feltrinelli, Milano 1984.

Boetti 2004

Catalogo della mostra *Alighiero Boetti. Quasi tutto*, a cura di G. De Pietrantonio e C. Levi, Bergamo, Galleria d'Arte moderna e contemporanea, 6 aprile- 18 luglio 2004, catalogo Silvana Editoriale, Milano.

Calvesi [1975, 1976] 1978

Maurizio Calvesi, *Un coup dada. Il caso nell'arte contemporanea* (1975, 1976), in *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

Casanova [1787] 1989

Giacomo Casanova, *Fuga dai Piombi*, (*Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle "Les Plombs"*), 1787, ed. a cura di G. Spagnoletti, *Fuga dai Piombi - Il Duello*, Rizzoli, Milano, 1989.

Da Ponte [1823-27, 1918] 1960

Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, Rizzoli, Milano 1960.

Lapucci 2007

Carlo Lapucci, *Dizionario dei proverbi italiani*, Mondadori, Milano 2007.

Milano 2010

Alberto Milano, *Uso e diffusione dei rebus a stampa*, in catalogo della mostra *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, a cura di A. Sbrilli e A. De Pirro, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 17 dicembre 2010 - 8 marzo 2011, catalogo Mazzotta, Milano 2010.

Ojetti [1925] 1960

Ugo Ojetti, *Cose viste, 1921-43*, Sansoni, Firenze 1960.

Paradise Lost 2007

Catalogo di *The First Roma Pavillon*, La Biennale di Venezia 2007.

Rossi 2010

Manuela Rossi, commento al Rebus sulla Fortuna di Stefano Della Bella, in catalogo della mostra *Dea Fortuna. Iconografia di un mito*, a cura di Manuela Rossi, Carpi, Appartamento nobile di Palazzo dei Pio, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011.

Simic [1992] 2005

Charles Simic, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, tr. A. Cattaneo, Adelphi, Milano 2005.

Singer [1975] 1998

Isaac Bashevis Singer, *Ricerca e perdizione (Un giovane in cerca di amore)*, 1975, tr. it. M. Biondi, TEA, Milano 1998.

Svevo [1923, 1938] 1976

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923), Dall'Oglio editore, Milano 1938 (1976).

Urbini 2006

Silvia Urbini, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, con una nota di Susy Marcon, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2006.

Urbini, Procaccioli 2010

Silvia Urbini, Paolo Procaccioli, *Fortuna, 'donna di Palazzo'. Libri di sorte da Lorenzo Spirito a Giuseppe Maria Mitelli*, in catalogo della mostra *Dea Fortuna. Iconografia di un mito*, a cura di Manuela Rossi, Carpi, Appartamento nobile di Palazzo dei Pio, 17 settembre 2010 - 9 gennaio 2011.

# Dettagli per l'orecchio

Una composizione di Giovanni Verrando dedicata ad Aby Warburg

intervista a cura di Antonella Sbrilli

Fra il 2002 e il 2006 il compositore Giovanni Verrando (Sanremo, 1965) scrive un pezzo dal sorprendente titolo *Il ruvido dettaglio celebrato da Aby Warburg*. Si tratta di una composizione di undici minuti, eseguita per la prima volta a Milano il 30 ottobre del 2002 dall'Ensemble Musica d'Insieme, trasmessa in radio diverse volte e revisionata nel 2006. (È possibile ascoltarne un estratto nel sito del compositore, dove sono raccolti anche testi di commento e saggi, fra cui *La musica come esperienza estetica inattuale*, 2004; l'intera composizione è disponibile previa registrazione sul canale web Limenmusic. Per una presentazione dell'artista, si veda il sito delle Edizioni Suvini Zerboni di Milano, che pubblicano la sua musica).

Invano si cercherà nei testi di e su Warburg la frase che dà il titolo al pezzo. È un'invenzione del compositore, che coglie uno dei perni del pensiero warburghiano: il dettaglio, e lo sposa sinesteticamente all'aggettivo "ruvido". Che un dettaglio possa essere non levigato, scabro e scabroso, è un fertile punto di vista nell'ambito degli studi su Warburg. Ancora più interessante, come racconta lo stesso compositore, è il gioco di significati che si produce in questo titolo "poiché la ruvidità o rugosità è una caratteristica dei suoni misurata dalla psico-acustica", la disciplina che si interroga sul riscontro soggettivo dell'ascolto dei suoni, là dove elementi fisiologici, psicologici, mnemonici della percezione acustica si mescolano indistricabilmente.

Giovanni Verrando risponde ad alcune curiosità suscitate dalla sua composizione, *in primis* quella che riguarda la sua origine.

G.V. - La ragione sta nella lettura (personale e probabilmente poco oggettiva) del metodo e delle tesi warburghiane. Una decina di anni fa avevo letto con passione alcuni suoi scritti, *La rinascita del paganesimo antico* presso una biblioteca milanese e *Il rituale del serpente*. Trovavo per esempio che le osservazioni di Warburg sull'importanza dei dettagli nelle immagini fossero di una certa attualità per il linguaggio musicale odierno. La tesi secondo



la quale nei particolari dei dipinti si potessero cogliere degli argomenti decisivi per la cultura dell'epoca, che dalla sensualità del dettaglio emergesse il significato quasi ultimo dell'opera, mi sembrava e mi pare tutt'ora paragonabile ad approcci e processi tipici della musica d'oggi. È infatti anche a partire dai dettagli dei suoni, dalle loro micro-proprietà, che la musica scritta della mia generazione (o almeno di parte di essa) ha saputo affrancarsi dall'estetica strutturalista delle avanguardie storiche, per recuperare una sensualità scientifica, cioè per edificare la struttura dell'opera musicale sulla base di elementi di fisica acustica, di psico-acustica etc, facendoli diventare chiave di lettura dell'opera stessa. Antonella Sbrilli - Che cosa può essere considerato un 'dettaglio' nella musica?

G.V. - Dipende dal contesto. Ad esempio, *Il ruvido dettaglio celebrato da Aby Warburg* consiste in una serie di campi armonici (di accordi, per meglio dire) che si susseguono senza pause. In essa il dettaglio coincide con l'orchestrazione cangiante degli accordi, con il loro differente grado di stabilità nel tempo, con il lavoro sugli equilibri interni agli accordi (in modo da creare insieme di suono più o meno eterogenei, più o meno ruvidi). Mi è difficile trovare una risposta universalmente valida sulla definizione del dettaglio, perché essa dipende dal tipo di grammatica musicale utilizzata. Mi è facile però aggiungere che la considerazione del dettaglio equivale senz'altro in importanza all'edificazione della forma generale.

A.S. - In che modo questa riflessione si inserisce nella sua ricerca musicale?

G.V. - Non so quanto sia interessante sapere ciò che il compositore pensa della propria musica. Mi sento solo di dire che nella mia attività compositiva ho attraversato due fasi; una prima, più giovanile, nella quale ho composto campi armonici, facendoli diventare l'elemento portante dei miei brani. Il brano su Aby Warburg fa parte di quella prima fase. Da cinque - sei anni invece, dedico la mia ricerca musicale alla parte inarmonica dello spettro, all'integrazione stabile dell'inarmonico (del rumore, per intenderci) nel mio linguaggio. Ciò mi ha portato a lavorare con gli strumenti di nuova liuteria (elettrici, concreti, amplificati) e a costruire una grammatica che fa uso di tutti quegli elementi che non coincidono con la parte armonica dello spettro (disordine, instabilità, sproporzioni). In termini più generali, condivido la tesi di Michel Serres, quand'egli afferma che il rumore di fondo coincide forse con l'essere e che il significato delle cose non può che apparire come un segnale che emerge da quello sfondo rumoroso. Sento questa tesi molto prossima al mio attuale immaginario e non mi è stato difficile tradurla in forme musicali.

A.S. - Secondo lei, si può tracciare un'analogia fra la memoria delle immagini e la memoria delle forme musicali?

G.V. - Esistono dei modelli di riferimento formali, alcuni dei quali consentono a noi, donne e uomini dell'occidente, di costruire quella memoria musicale collettiva che contribuisce a creare la nostra identità culturale. Ritengo però che la caratteristica della musica scritta d'oggi sia la molteplicità, la differenza, la messa in scena del proprio immaginario personale. La musica (quella scritta, quella di ricerca) non è più un linguaggio universale e semmai l'universalità viene adoperata come strumento di basso profilo dalla musica di commercio, sfruttandone cioè le potenzialità per omologare i prodotti e poterli vendere più facilmente. La musica scritta è invece luogo di differenze, è insieme un mezzo di rappresentazione dell'io, un luogo di libertà e di responsabilità. Ciò crea uno choc culturale che ancora oggi non è stato assimilato, ma che rappresenta oggettivamente la nostra condizione storica ed estetica. In questo contesto la memoria delle forme scorre e rimane inalterata, ma può non essere una chiave di lettura fondamentale, uno strumento primario per potersi accostare all'opera. Essa diventa piuttosto un elemento in mezzo ad altri, una componente che contribuisce ad individuare il vero motore della creazione musicale odierna, la più potente chiave di lettura a nostra disposizione: la consapevolezza della differenza, la conoscenza e l'accettazione della molteplicità.

## ABSTRACT

In 2002, Giovanni Verrando (Sanremo, 1965) composed *The rough detail* celebrated by Aby Warburg, a 11' composition for 5 players: flute (+ newspaper), clarinet (+ claves), violin, cello, piano, inspired by the German scholar's writings. The composition belongs to the first period of Verrando's production, during which his works were developed through harmonic fields. Starting from 2005 - as one can read in the official website of the artist - "his musical research is focused on the inharmonic part of the spectrum, on noise and the micro-properties of each sound". In this interview, Verrando talks about the relevance of Warburg's "detail" in his composition, developing his ideas of contemporary musical language.

# Somnium de Fortuna

Somnium de Fortuna Eneae Silvii Piccolomini Epistula Procopio de Rabenstein, ex Vienna, VI kalendas junii, anno 1444

Enea Silvio Piccolomini

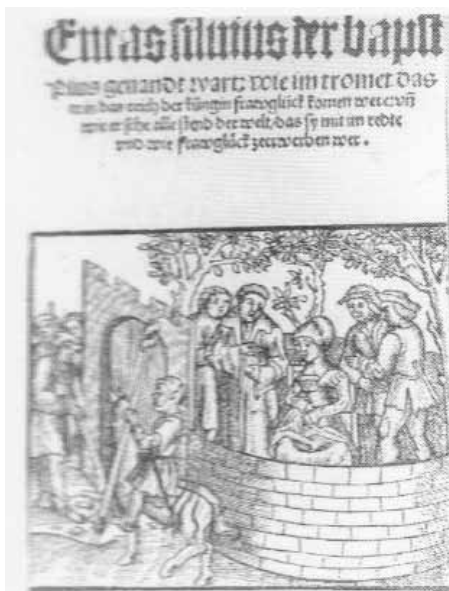
Eneas Silvius poeta e salutem plurimam dicit domino Procopio de Rabenstein, militi litterato et prestanti.

nocte preterita priusquam me quieti committerem, multa mecum de te locutus sum mirabarque tuis virtutibus non dari locum convenientem, quia licet acceptus sis cesari, non tamen, ut par esset, efferrī te video. nam cum reluceat in te nobilitas et probitas, non video, cur inter primores poni non debeas. accusavi ergo fortunam, que tum honorum, tum divitiarum creditur dispensatrix, pluraque in eam stomachatus dixi, ut que viros premeret bonos, extolleret malos, nec finem feci, donec altus me sompnus oppressit. inter dormiendum vero mira per quietem sum contemplatus, que tibi nunc referre decrevi. tu arrige aures resque tum miras tum stupendas agnosce. jam noctis decurso spatio, sideribus dubiis, postquam pigri Boeti frigida sarrata circumeferant, visionem hanc habui.

in locos letos et amena vireta deveni, gramineus campus in medio fortunati nemoris erat, rivo cinctus et muro, due illic porte, altera cornea, altera candenti nitens elephanto. muri altissimi ex adamante constructi, rivus immense profunditatis. nulli accessus ad portas nisi per pontes, qui tamen catenis elevati paucis advenientibus dimittebantur. in ripis e regione portarum existentibus ingens virorum ac feminarum turba consedebant, tendentesque manus orabant transmitti. territus hac novitate, dum hac et illac circumcurso, plures mihi obvii dantur, quorum agnoscebam facies. nescio tamen, qua re factum sit, ut nemo mihi sermonis copiam faceret. veni ad corneam portam, in cujus summo hec litteris antiquis inscripta conspexi: paucos admitto, servo pauciores. avidus nosse quid foret interius, juvenem, qui supra turrim erat, magnis precibus obsecravi, incassum tamen, mihi ut fores panderet. tum forte adolescens venit magna comitante caterva. cognosco habitum, ex Rheni partibus erat. quisnam hic est, inquam. accedit me vir togatus, credo me Italum. novit Italus, et Ludovicus est, hic ait, dux Bavarie, princeps elector, qui trans illum murum nos ducet. at ego, mi vir, impetra et mihi transitum, si quid juris habet communis inter nos patria. faciam, inquit ille, vixque locuti eramus, cum pontibus dimissis Ludovicus ingressus est et una secum quam plures alii, quos janitor nominatim appellavit. ego ut explorator sub pallio principis, qui Ludovico herebat, unus ex Brandenburgensibus marchionibus visus est, latitans intravi. illic florea prata, rivi tum lacte tum vino currentes, frigidi fontes, lacus piscibus pleni, balnea suavissima, densi luci, vineta semper uvis onusta, arbores perpetui autumpni, quales

hortus Hesperidum vel Pheaces habuisse creduntur. poma, quorum solo pascaris odore per silvas, fere mansuete, captu faciles, volucres et esui et cantui nate, unicus est apud Ethiopes locus, Eliotrapeza nuncupatus, opiparis epulis semper refertus, quibus indiscretum omnes vescuntur, apud quem lacus tenuis laticis haustu saluberrimus. hic plurima sunt hujusmodi loca, mense sub arboribus parate, gemmatis vasculis paterisque aureis ornate. nullum Falernum comparari vino potest, quod ex vivo saxo illic manat. mella passim fluunt, arundineta zuccaro plena. omne genus aromatum ex arbore cadit. auri et argenti inexhauste minere. lapilli pretiosi tanquam cerasa in nemoribus pendent, venuste puelle elegantesque juvenes perpetuas ducunt coreas. quicquid musicum est, illic resonat. non tam voluptuosam suis sequacibus paradisum Machometus repromisit quam hic vidisses. dispensatores huc et illuc discurrerant Baccus, Ceres et Venus. silva mirtea concubitus admittebat. jam ego ex pallio prodieram cupidusque videndi per medias letantium turbas ibam securus.

tum Vegius poeta Laudensis me aggreditur et, o, inquit, Enea, quo huc pacto venisti? amplexus amicum exposui casum. tum ille: voluisssem te vocatum fuisse, nam hic preter jussum here nemo manere potest. illa si te viderit mox jubebit expelli. tum ego: quenam est hec domina, cujus expectatur vocatio? hera Fortuna, respondit Vegius, cujus munere omnes, qui sumus hic, feliciter vivimus. illi totus obedit orbis, quicquid hec jussit factum est. tum ego: ergo tu ex felicibus unus es, qui solebas esse quam miser. sum, inquit Vegius, dilexit me tandem hec domina summique mihi pontificis gratiam conciliavit canonicumque basilice sancti Petri fecit. ha, inquam ego, jam incipiam colere tuam dominam, si quos bonos evehit. ego sepe



Papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) nel regno della Fortuna, *xilografia tedesca su foglio singolo, sec. XV* (da Aby Warburg, *Mnemosyne*, tavola 48).

in eam invecutus sum, quod malis bonam et malam bonis eam videbam. scis quam bonus fuerit Socrates? nunquam illi arrisit. Platonem, qui fuit philosophorum maximus, in servitutem redegit, Pythagoram semper vagari compulit. Ciceronem quamvis ex rhetore consulem fecerit, in manus tamen postmodum inimicorum dedit et Antonii gladius interemit, Scipionem in exilium misit, Fabricium in catino terreo seu ligneo comedere fecit, primum Catonem paupertate gravavit, sibi ut manus consciret, alterum iussit. aspice viventes. quid Juliano cardinali sancti angeli tot virtutibus ornato repensum vides? quid Johanni sancti Petri, Johanni sancti Calixti ac Johanni Tarentino ejusdem ordinis viris? quid est his, quod vel probitati vel scientie correspondeat? quis dicere potest, Gasparem cancellarium, quamvis ducem sibi conjugem copularit, dignas laborum retributiones tulisse, qui jam trium cesarum cancellarius fuit. Wilhelmus de Lapide, miles insignis, non minus litterarum quam armorum sciens, qui mundum virtutis agnoscende cupidus peragravit, quid suis meritis dignum est assecutus? Campisius noster, philosophia plenus, qui sedis apostolice servitiis etatem suam consecravit, pauperior Codro est. unicus miles est, aut si comites habet, vix quatuor sunt. Procopius Bohemus in curia cesaris qui licet litteras amet colatque, indocti tamen atque ebetes sibi preferuntur. nolo referre, quos asinos viderim exaltatos super cedros Libani, qui etiam hodie florent, homines sine litteris, elingues, sine sensu, vix manus dextra quot habeat digitos norunt. securius est mortuos quam viventes carpere. quid tetrius aut horribilius monstrum Nerone fuit? quid Tiberio sceleratius? his tamen imperia, quam Vespasiano et Tito, piis cesaribus, diuturniora fuerunt. quid Domitiano turpius? bestiam tamen illam mundi cervicibus imminentem pluribus annis pertulit orbis, Jovinianum, quia religiosus clemensque fuit, oppressum fumo carbonum mox amisit. quot Crispinus villas erexit monstrum a vitiis nulla virtute redemptum? spado Claudii Neronis Pophides tot divitias possedit, ut edes suas ornatiores et ampliores Capitolio construeret. Gabrinus Cremonensis septem dominos suos interemit, quibus in fetida sepultis cloaca, dominatum suscepit. non possum viventem aliquem non tangere, patrem Philippi ducis, qui nunc Burgundiam tenet, in presentia regis Francie prepositus Parisiensis securi percussit. is nunc in provincia quietissimam habet vitam,



*Pisanello, Medaglia per Alfonso d'Aragona, 1449.*

*Giovan Battista Bonini, verso della medaglia di Camillo Agrippa raffigurante Fortuna-Occasio, con il motto "Velis nolisse", 1580 ca., London, The British Museum (da Aby Warburg, Mnemosyne, tavola 48).*

pinguibus agris donatus. hic tamen et homicidium fecit et publicam fidem fregit, quam miser ille secutus fuerat. hec mihi bilem sepe commoverunt. at postquam te virum probum et doctum jam fortune blandimentis video delinitum, fio mitior illi, putoque non te solum ex bonorum numero gratum esse huic matrone, sed duc me, oro, ut illam intuear.

ita est, inquit Vegius, plures boui sunt in hoc conventu, quamvis mihi non arrogo, quod tu nomen das. scio me peccati reum esse, indignumque gradu meo, sed ita placitum est tum fortune, tum meo pontifici. atque ut agnoscas, bonos quoque huic domine gratos esse, audi me parumper. nolo Constantino magno, Nerve, Trajano duobusque Theodosiis ipsique primo Augusto quanta felicitas arriserit, quia probi fuerunt, nunc disputare. ad vivos venio. quid tuo cesari religiosissimo, quid meo pontifici sanctissimo nunc se blandam Fortuna ostendit? regem Aragonum quis elevavit nisi Fortuna? quis ducem Clocestrie magnum fecit, quis Colonienses et Treverenses antistites? magna est horum virtus et tamen fortune flatu sunt sublimati. diceret Moguntinus, meum genus erexit me. sic et Saxones et Bavarie duces dicere possent, tanquam nichil in eis Fortuna fuerit operata. sed quis eos tam alte nasci fecit nisi Fortuna? poterat hec, si voluisset, me regis Hispanie vel Anglie loco supponere. nulla virtute nostra sed casu generis nanciscimur claritatem. quod si plures sunt virtuosi, quos Fortuna preterit, nemo irasci debet. potest enim hec domina, que sua sunt bona, cui vult elargiri. homines in mundum non ad opes possidendas aut perfruendas delicias, sed, ad labores nascuntur, vivereque in terris non tanquam incole sed ut advene peregrinique debent futuramque patriam per opera virtutis inquirere. in magna vero fortuna non facile virtus reperitur, quod animadvertens Thebanus ille philosophus ingens auri pondus in mari coniecit, ut expeditionem se traderet philosophie. Christus salvator deusque noster divitias tanquam spinas et tribulos docuit fugiendas. ejus discipuli paupertatis amatores fuerunt; victum et vestitum habentes, his contenti erant. nec Hieronymus quamvis doctissimus in tenui gaza fortunam accusavit, quia non illam dominam, sed Christum dominum sequebatur, transitoria pro perpetuis spernens. Antonius abbas, quod Fortuna dederat, sponte rejecit. quod si sane mentis essemus, odium potius quam favorem appeteremus Fortune, cujus blanditie maximum prestant impedimentum ad eterne vite consecutionem. rarusque est et corvo rarius albo, qui et Fortunam simul et iter in celum sequi valeat. sed comprimo me, ne huic domine videar detraxisse, cujus amplexibus jam delector. tu tamen cave, ne Procopium vel alios, quos nominasti virtutis amatores dicas, expertes Fortune. nec enim vel cardinales vel milites essent vel generosi, nisi Fortuna juvisset. solus Campisius est, ex quo nichil suum potest Fortuna repetere. sed eamus, si stat sententia, propius videamusque dominam istam regnorum atque imperii motricem. eamus, inquam ego, etsi forsitan hospes invisus ero.

vix quantum velox ex arcu sagitta volitans currit, vie confeceramus, cum apprehendens Vegius dexteram meam, respice inquit dextrorsum, Enea, ibi Nursia est domina. tentoria illic purpurea erant, margaritis ornata, que centum jugera cooperiebant. in medio solium erat peraltum, lucens claris smaragdus, miri preterea lapides,



ebur solia vestiebant: Sagada gemma, que in profundo Euftratis carine navis se solet adnectere, jocundissime virens; Mirrhites coloris mirre, qui ad colorem attritus nardi odorem spirat; Mitridas, que sole percussa variis emicat coloribus; tum Pirhites, qui se teneri non sinit; vehementius Chalachias grandinis candorem preferens; Echites, vipereas habens maculas; Dionisias, qui sui natura fuscus est et mixtus aqua, si conteratur, vinum flagrat; Veneris crinis, qui ruforum crinium faciem refert; Solenites fulgore candido translucens; Pyropus, qui flammam imitatur; Meconites papavera exprimens; Mirmittes reptantem formicam, Calcoptongos ut era pulsata resonans, Sideritis certis maleficiis incantatus discordias excitans, similis ferro; Flogites, qui intra se quasi flammam estuantem ostentat; Antracias ut stella coruscans; Enhydros exsudans, ut clausam in eo putes fontaneam saturiginem; Melochites Arabicus, crassius smaragdo virens, infantem periculis resistens; Yris in mari rubro reperta, que aeris percussu celestis arcus ex sese speciem jacit; Andradamas nitoris argentei animorum calentem impetum molliens et tumentem refrenans iras et contra molestias nervorum utilis; Pederos aspectu eburneo et gratiarum conciliator Achates. incredibile est gemmarum, que illic perlucet, si quis referat multitudinem. ipsa Fortuna grandis matrona, duplicis aspectus, nunc blando vultu nunc terrifico, vestibus auratis gemmatisque altiore thorum tenebat, oculis grandioribus sed plerumque clausis. in auribus ceras vidi, illa de navi petitas, que Siculos cantus effugit remige surdo. caduceum in manu tenebat. in dextra ejus dominatus sedebat honor, favor, splendor, gaudium, officium, fastus, risus, amor conjugum, vigor, rubor, decus, cantus, potus. nec minori loco fama, gloria, victoria, nobilitas, reverentia, pax, letitia, potentia, forma, laus, gratia, suavitas, jocunditas, hilaritas, dignitas, elatio, pompa, prestantia, familiaritas, clientela, rapina, ultio, superbia, libido, arrogantia, oblivio, nuptie, consolatio. ad pedes ejus quasi ancille sive pedesque divitie, pecunie, delicie, blanditie voluptatesque stabant arrectis auribus, si quid hera jussisset audire factureque. in gramine vero locoque declivi selle plurime cernebantur orchestra tecte, ubi plurimas umbras sedere conspexi. perlucebant enim corpora sedentium, quamvis pallida erant, versusque ad Vegium, qui sunt hi, obsecro, sedentes viri, reverentia digni subtristesque?

hi sunt, inquit Vegius, quos hec domina ab initio nascentis mundi dignata est magnos facere. sed jam satis functi huc venerunt, et ut quisque major fuit, sic fortune proximior est. nec hic ex virtutibus locus datur, sed ex felicitate. primus hic est Augustus Cesar, divum genus, qui aurea condidit secula, quique super Garamantas et Indos protulit imperium. Alexander secundus est, tum Julius Cesar, post Scipiones duo, inde Pompejus. alius, quem luscum vides, Anibal est, tum Fabius maximus, Emilius Paulus, Marcellus, Alcibiades, Themistocles, Priamus, Hector, Agamenon, Achilles, Ulixes, Darius, Xerxes, Ninus. pretereo multos. ille, quem vides signo crucis munitum, Constantinus est, hunc sequitur Constantius, Constans, Constantinus, Valentinianus, Theodosius. sunt et juniores: Carolus magnus, Pipinus, Arturus. mitto vetustiores. Sigismundum tu ipse nosti et Albertum generum, qui post socerum non diu regnavit fortunamque tum secundam tum adversam expertus est. hic Albertus, ex duce rex factus. Hungariam Bohemiamque recepit, nec diu post imperium est assecutus. ut tamen cito crevit, ita cecidit repente, vix annis tribus regnave-

rat, cum morbo absumptus spiritum deo reddidit. tum ego, quonam modo, inquam, felicitatem recipis? ego apud Juvenalem legi, neminem malum esse felicem, ex his, quos nominasti, pessimi plures fuerunt. scis quam Anibal sevus, quam fallax, quam cupidus fuerit, tu tamen hunc felicem dixti. ad hec Vegius: non ut sapientes nomen felicitatis suscepi, sed vulgi morem sum secutus, apud quod felix dicitur, cui plurima ex sententia veniunt, sive bonum est sive malum, quod optant. iterum ego: non est mihi, Vegi, de mortuis cura, vivos, rogo, mihi ostende. respice, inquit Vegius, illam plagam. videsne juvenem albis comis planisque? nondum annos triginta natus est, rarus in ore risus, gravis incessus viro, verba pauca, pudor ante faciem, longo vultu, statura plus quam mediocri, lato pectore. video, inquam, sed quis hic est? herus tuus Fridericus cesar, inquit Vegius. tum ego: agnosco dominum, sed cur is fortune refugit vultum? quenam verba loquitur domina? audio vocem, verba non teneo. dicam tibi, Enea, refert Vegius. non tam Venus Adonem dilexit, quam mea domina tuum herum. is tamen refugit nec aspiranti fortune annuit. vultus Fortune, ut cernis, blandus est. Friderici oculi torvi sunt vixque Fortunam intuentur. nescio, quid sibi sit menti, verba fortune hec sunt: mane, Friderice, et te mihi crede. nemo regum te felicius erit, si mihi auscultaveris. quod si tu fugeris, ego etiam fugiam.

videsne, Silvi, ut manum ad scapulas cesaris Fortuna posuit colliriumque vultu prendere? nescio an se capi sinat cesar, quod superi faxint. si faventem Fortunam spreverit fugeritque, scio morem domine, nunquam sibi blandior erit. superba est, rogari potius vult quam rogare. nunquam vidi hanc heram tam se alicui blandam prestisse quam nunc est tuo domino. felix ille, si Fortunam sequatur, miser, si fugiat. tum ego: quis ille proximus Friderico, qui elevata cervice graditur passumque majorem facit, paululum fuscus. germanus ejus, inquit Vegius, Albertus dux liberalis vastique animi. eum sequitur patruelis Sigismundus, incessu celer, ingenio promptus et manu. post hos Ulricus Cillaceus comes, mortalis pugne magister, amator non tam fidelis quam felix. ille maturus evo, grandique corpore, si quis sit, queris, vide ad pedes, ibi calceus dicit: dominus de Walsee ego sum. hos sequuntur viri prestantes, Chiemensis et Gurcensis episcopi; cancellarius, herus tuus, Gaspar, qui ut dicis, minus habet quam mereatur; magister camere Zebinger marescallus. hi delecti sunt Nurembergam petere. si petierint in patria remanebunt. Leonardus Pataviensis episcopus, comes de Schaunberg, magister curie Neytperg et alii plures, qui omnes fortune sunt filii, quamvis singuli suam querantur sortem. rursus ego: quenam horum fortuna est omnium? Bona, inquit Vegius, si tuus herus fortune vocibus auscultaverit, varia si obaudiverit.

dum famur, 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? Fortune quoque in eum vox erat: vicisti fateor, nec me amplius experieris adversam. tum ego, quia hic est, inquam, Vegi, qui Fortune vim facit? Alfonsus, refert ille, rex Aragonum, qui cum fratribus apud Ponzam captus,

Philippoque duci Mediolanensium datus, dimissus denique novis se preliis immiscuit, adversamque dominam insecutus, tantum instando perseverandoque fecit, ut victam pudore Fortunam jam in suum favorem revocaverit. alius, quem vix tribus a Fortuna distantem passibus cernis, Burgundionum dux est, et cum eo conjunx cordata. longus ille et abdomine tardus, qui vix vocem exprimit, Insubribus preest, huic hera sepius arrisit, sed non audivit, ut par erat, domine vocem. ideo minus agri possidet minusque possideret nisi minas fortune nature liberalitas confregisset. ille in armis letus Johannes est vaivoda Transsilvanorum, cujus virtute fracti Teucris Hungariam reliquerunt, hic niger Giskras est, cujus armis defense sunt Ladislai partes. hic calvus Bohemus Ptasko est, vir sensatus voluntate varia. ante hunc Piceinum videre potes, cujus virtutem mirari magis quam referre possumus. apud eum Franciscus Cotiniola stat, magis fortune favore, quam suis virtutibus in hanc diem magnificatus. inter hos ego matronalem habitum cernens, et quenam, inquam, illa est femina, que ante alias tribus passibus pergens tam fastuosa videtur? hec, inquit Vegius, Venetia est, que pecuniarum Fortune claves habet Tarpejamque custodit. alia est Burgensis civitas, tertia Colonia, Nuremberga subinde. Argentina sequitur, Vienna quoque inter has non est ultima. Florentia Venetiis proximat, sed timeo illi, quia pluribus jam annis favorem fortune minorem sentit. tua Sena floret nunc, sed minas nescio quas audio. Barchimona et Valentia florent, Lundonie quoque splendide sunt ut videam.

tum ego: video togatos quosdam, quinam sunt hi? primus est meus pontifex, inquit Vegius. num Eugenium nosti? proh, inquam ego, etiam res ecclesiasticas Fortuna versat? non minus quam temporales inquit Vegius, ex quo nostri sacerdotes dominari ceperunt et mundalia potius quam spiritualia curare. Felix post eum sex gradibus sedet imus, quia principes non secuntur eum. illi cardinales sunt. tu omnes nosces, si vultum intueberis. tres electores altioribus accumbunt thoria. patriarche pauperes sunt tam Latini quam Greci, ideo retro stant. ille vidue, pullatis indute vestibibus, que post Alexandrum Herculemque jacent, urbes sunt, que quondam splendide nunc solo equate sicut jussit Fortuna cernuntur. illa in montibus sita Cartago, altera super Euphratem Babilon, Troja, columen Asiae inter Xanetum et Simeontem diruta. ille Amphionia Thebe, tum mater musarum Cecropis et armis quondam potens Lacedemon. post ego, qui nam obsecro, illi sunt, qui se nostris horrent miscere? prior ille Soldanus est, inquit Vegius, cui paret Egiptus, alius Teucris imperat, tertius Parthis, quartus Afris. ille nudus brachiis tantum indutus et armillis cui dives ex collo torques pendet, Indorum habet dominatum. post hec ad sinistram me verti. ibi paupertas sedebat, ignominia, derisus, injurie, morbi, senectus, tormenta, carceres, fames, dolor, stridor, timor, pudor, odium, invidia, desperatio, caritas, bellum, pestis, solitudo, verbera, cure et mille malorum nomina, campi sitientes, nudi aut lapidibus tecti. et quidnam, rogo, sibi vult hec vastitas, Vegi? hic habitant, inquit ille, qui ex alto gradu ceciderunt, postquam roture favorem amiserunt. videsne sublimem illam matronam septem collibus quasi pedibus subsistentem? hec aurea quondam Roma, jam lutea. Capus eam sequitur, Syracuse proxime. tum Genua, Lune, Pisa, Luca, Parisius, inter Germanos florent adhuc urbes, sola Praga, splendor terre, declinat. Constantinopolis, Tracum caput, morti

propinquat. omnia tempus domat, nec ulli Fortuna perpetuo bona est. hic mestus, submisso capite, Renatus est, quem Fortuna ex Apulie finibus pepulit. ille Thomas Fulgosius est, qui ex ducali solio tractus, in carceris jacet pedore. hic Pancratius unco tenetur, qui solebat cum omnibus tum maxime cancellario tuo, infestissimus esse. Borbonii dux ibi est, qui regno Francie dicebat leges, nunc domini partes mulctatus extra regiam esse jubetur. videsne senem procerum, cana et dimissa barba? hic Ludovicus est, dux Bavarie, quem filius, dominatu privatum domi clausum servat. dum sic loquitur Vegius rursus in dextram feror. video campum, nube candida tectum, dumque intropicio, seu vera figura fuit, seu ficta Ladislai, puellum diademate et vestibis ornatum regiis visus sum videre pluresque secum infantes alludere petoque Vegium: quinam sunt hi, nube cana circumvoluti? hi sunt, inquit Vegius, quibus Fortuna favorem spondet, si fatorum munere vixerint. vix ista locutus erat Vegius, cum dea in me oculos contorsit contractisque superciliis, quis te huc accersivit, inquit, Enea? nemo, inquam ego, sed avidus te visendi introgressus sum. noli mihi succensere. vidi regnum tuum, jam abibo. unum tantum ex te peto supplex, mihi ut paucis rogatibus respondeas. faciam, inquit illa, propone. tum ego: quamdiu es hominibus blanda? nulli diu, respondit. iterum ego: quibus artibus potest tuus favor acquiri? nullis, inquit illa, nisi solius importunitatis remedio. quis te plus aliis retinet? qui meum imperium majori sustinet animo. quis tibi odiosior? pusillanimis. quis te tute spernere potest? sapiens. quando mihi blandior eris? cum te vocabo. sumne vocandus? scies postea. quis tibi ex omnibus viventibus est acceptior? qui me fugat, non qui fugit. satis habeo, vale. et tu vale nec te mei gregis esse negaveris, inquit Fortuna, quamvis tibi non dederim auri montes. nam quod plerique te amant tibi que benefaciunt, meum est. sic retuli gratias atque abii. Vegius ante portam me dimisit. ibi inter porrigentium manus turbam Peregallum inveni, amicitiozem amico et parem sibi Michaelem Suevum, tum Wenceslaum et Jacobum; cancellarie glebis ascriptos, qui ut me viderunt, circumfusi percontabantur, quid vidissem. sed dum illis refero visum, mox sompno solutus aum.

tu vale et, quid hec sibi velint, sagaci tuo ingenio discute mihique aperi. iterum vale, mel meum, olus Epicuri ac Pythagore ligumen.

ex Vienna, VI kalendas junii, anno 1444

# *I Capitoli Dell'Occasione e Di Fortuna*

Niccolò Machiavelli

Niccolò Machiavelli, *Dell'Occasione*, a Filippo De' Nerli

- Chi se' tu, che non par' donna mortale,  
di tanta grazia el ciel t'adorna e dota?  
Perché non posi? e perché a' piedi hai l'ale?

- Io son l'Occasione, a pochi nota;  
e la cagion che sempre mi travagli,  
è perch'io tengo un piè sopra una rota.

Volar non è ch'al mio correr s'agguagli;  
e però l'ali a' piedi mi mantengo,  
acciò nel corso mio ciascuno abbagli.

Li sparsi mia capei dinanti io tengo;  
con essi mi ricuopro il petto e 'l volto,  
perch'un non mi conosca quando io vengo.

Drieto dal capo ogni capel m'è tolto,  
onde invan s'affatica un, se gli avviene  
ch'i' l'abbi trapassato, o s'i' mi volto.

- Dimmi: chi è colei che teco viene?  
- È Penitenzia; e però nota e intendi:  
chi non sa prender me, costei ritiene.

E tu, mentre parlando il tempo spendi,  
occupato da molti pensier vani,  
già non t'avvedi, lasso! e non comprendi  
com'io ti son fuggita tra le mani.

Niccolò Machiavelli, *Di Fortuna*, a Giovan Battista Soderini

Con che rime giammai o con che versi  
canterò io del regno di Fortuna,  
e de' suo' casi prosperi e avversi?

E come iniuriosa ed importuna,  
secondo iudicata è qui da noi,

sotto il suo seggio tutto il mondo aduna?

Temer, Giovan Battista, tu non puoi,  
né debbi in alcun modo aver paura  
d'altre ferite che de' colpi suoi;

perché questa volubil creatura  
spesso si suole oppor con maggior forza,  
dove più forza vede aver natura.

Sua natural potenza ogni uomo sforza;  
e 'l regno suo è sempre violento,  
se virtù eccessiva non l'ammorza.

Ond'io ti priego che tu sia contento  
considerar questi miei versi alquanto,  
se ci sia cosa di te degna drento.

E la diva crudel rivolga intanto  
ver di me gli occhi sua feroci, e legga  
quel ch'or di lei e del suo regno canto.

E benché in alto sopra tutti segga,  
comandi e regni impetuosamente,  
chi del suo stato ardisce cantar vegga.

Questa da molti è detta onnipotente,  
perché qualunque in questa vita viene,  
o tardi o presto la sua forza sente.

Costei spesso gli buon sotto i piè tiene,  
gl'improbi innalza; e se mai ti promette  
cosa veruna, mai te la mantiene.

E sottosopra e regni e stati mette  
secondo ch'a lei pare, e' giusti priva  
del bene che agli ingiusti larga dette.

Questa incostante dea e mobil diva  
gl'indegni spesso sopra un seggio pone,  
dove chi degno n'è, mai non arriva.

Costei il tempo a suo modo dispone;  
questa ci esalta, questa ci disface,  
senza pietà, senza legge o ragione.



Né favorire alcun sempre le piace  
per tutt'i tempi, né sempre mai preme  
colui che 'n fondo di sua rota giace.

Di chi figliuola fussi, o di che seme  
nascessi, non si sa; ben si sa certo  
ch'infino a Giove sua potenza teme.

Sopra un palazzo d'ogni parte aperto  
regnar si vede, e a verun non toglie  
l'entrar in quel, ma è l'uscir incerto.

Tutto il mondo d'intorno vi si accoglie,  
desideroso veder cose nove,  
e pien d'ambizione e pien di voglie.

Lei si dimora in su la cima, dove  
la vista sua a qualunque uom non nega;  
ma piccol tempo la rivolge e muove.

E ha duo volti questa antica strega,  
l'un fero e l'altro mite; e mentre volta,  
or non ti vede, or ti minaccia, or prega.

Qualunque vuole entrar, benigna ascolta;  
ma con chi vuole uscirne poi s'adira,  
e spesso del partir gli ha la via tolta.

Dentro, con tante ruote vi si gira  
quant'è vario il salire a quelle cose  
dove ciascun che vive pon la mira.

Sospir, bestemmie e parole iniuriose  
s'odon per tutto usar da quelle genti,  
che dentro al segno suo fortuna ascose;

e quanto son più ricchi e più potenti,  
tanto in lor più discortesia si vede,  
tanto son del suo ben men conoscenti.

Perché tutto quel mal ch'in voi procede,  
s'imputa a lei; e s'alcun ben l'uom truova,  
per sua propria virtude averlo crede.

Tra quella turba variata e nuova

di que' conservi che quel loco serra,  
Audacia e Gioventù fa miglior pruova.

Vedevisi il Timor protrato in terra,  
tanto di dubbii pien, che non fa nulla;  
poi Penitenzia e Invidia li fan guerra.

Quivi l'Occasion sol si trastulla,  
e va scherzando fra le ruote attorno  
la scapigliata e semplice fanciulla;

e quelle ruoton sempre notte e giorno,  
perché il ciel vuole (a cui non si contrasta)  
ch'Ozio e Necessità le volti intorno.

L'una racconcia il mondo, e l'altro il guasta.  
Vedesi d'ogni tempo e ad ogni otta  
quanto val Pazienza e quanto basta.

Usura e Fraude si godono in frotta  
potenti e ricchi; e tra queste consorte  
sta Liberalità stracciata e rotta.

Veggonsi assisi sopra de le porte  
che mai, come s'è detto, son serrate  
senzocchi e senza orecchi Caso e Sorte.

Potenzia, onor, ricchezza e sanitate  
stanno per premio; per pena e dolore,  
servitù, infamia, morbo e povertate.

Fortuna il rabbioso suo furore  
dimostra con quest'ultima famiglia;  
quell'altra porge a chi lei porta amore.

Colui con miglior sorte si consiglia,  
tra tutti gli altri che in quel loco stanno,  
che ruota al suo voler conforme piglia;

perché gli umor ch'adoperar ti fanno,  
secondo che convengon con costei,  
son cagion del tuo bene e del tuo danno.

Non però che fidar ti possa in lei  
né creder d'evitar suo duro morso

suo' duri colpi impetuosi e rei;

perché, mentre girato sei dal dorso  
di ruota per allor felice e buona  
la suol cangiar le volte a mezzo il corso;

e, non potendo tu cangiar persona  
né lasciar l'ordin di che 'l ciel ti dota  
nel mezzo del cammin la t'abbandona.

Però, se questo si comprende e nota,  
sarebbe un sempre felice e beato,  
che potessi saltar di rota in rota;

ma perché poter questo ci è negato  
per occulta virtù che ci governa,  
si muta col suo corso il nostro stato.

Non è nel mondo cosa alcuna eterna:  
Fortuna vuol così, che se n'abbella,  
acciò che 'l suo poter più si discerna.

Però si vuol lei prender per sua stella  
e quanto a noi è possibile, ogni ora  
accomodarsi al variar di quella.

Tutto quel regno suo, dentro e di fuora  
istoriato si vede e dipinto  
di que' trionfi de' qua' più s'onora.

Nel primo loco, colorato e tinto,  
si vede come già sotto l'Egitto  
il mondo stette subiugato e vinto:

e come lungamente il tenne vitto  
con lunga pace, e come quivi fue  
ciò ch'è di bel ne la natura scritto;

veggonsi poi gli Assirii ascender sue  
ad alto scettro, quand'ella non volse  
che quel d'Egitto dominassi piue;

poi, come a' Medi lieta si rivolse;  
da' Medi a' Persi: e de' Greci la chioma  
ornò di quello onor ch'a' Persi tolse.

Quivi si vede Menfi e Tebe doma,  
Babilon, Troia e Cartagin con quelle,  
Ierusalem, Atene, Sparta e Roma.

Quivi si mostran quanto furon belle  
alte, ricche, potenti e come al fine  
fortuna a' lor nimici in preda dielle.

Quivi si veggon l'opre alte e divine  
de l'imperio roman, poi, come tutto  
il mondo infranse con le sue rovine.

Come un torrente rapido, ch'al tutto  
superbo è fatto, ogni cosa fracassa,  
dovunque aggiugne il suo corso per tutto;

e questa parte accresce e quella abbassa,  
varia le ripe, varia il letto e 'l fondo  
e fa tremar la terra donde passa;

così Fortuna, col suo furibondo  
impeto, molte volte or qui or quivi  
va tramutando le cose del mondo.

Se poi con gli occhi tuoi più oltre arrivi,  
Cesare e Alessandro in una faccia  
vedi fra que' che fur felici vivi.

Da questo esempio, quanto a costei piaccia,  
quanto grato le sia, si vede scorto,  
chi l'urta, chi la pigne o chi la caccia.

Pur nondimanco al desiato porto  
l'un non pervenne, e l'altro, di ferite  
pieno, fu a l'ombra del nimico morto.

Appresso questi son genti infinite,  
che per cadere in terra maggior botto,  
son con costei altissimo salite.

Con questi iace preso, morto e rotto  
Ciro e Pompeo, poi che ciascheduno  
fu da Fortuna infin al ciel condotto.

Avresti tu mai visto in loco alcuno

come una aquila irata si trasporta,  
cacciata da la fame e dal digiuno?

E come una testudine alto porta  
acciò che 'l colpo del cader la 'nfranga,  
e pasca sé di quella carne morta?

Così Fortuna, non, ch'ivi rimanga,  
porta uno in alto, ma che, ruinando,  
lei se ne goda e lui cadendo pianga.

Ancor si vien dopo costor mirando  
come d'infimo stato alto si saglia,  
e come ci si viva variando.

Dove si vede come la travaglia  
e Tullio e Mario, e li splendidi corni  
più volte di lor gloria or cresce, or taglia.

Vedesi alfin che tra' passati giorni  
pochi sono e' felici; e que' son morti  
prima che la lor ruota indrieto torni,  
o che voltando al basso ne li porti.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Olivia Sara Carli  
Venezia • agosto 2011

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)