

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

162

**Fortuna Virtutis
Comes**

La Rivista di Engramma
162

La Rivista di
Engramma

162

gennaio/febbraio
2019

Fortuna Virtutis Comes

a cura di
Alessandra Pedersoli e Antonella Sbrilli

direttore
monica centanni

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

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

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
162 gennaio/febbraio 2019
www.egramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

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

© 2019
edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-94840-90-2
ISBN digitale 978-88-94840-57-5
finito di stampare ottobre 2019

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

Sommario

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

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

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

Monica Centanni



La medaglia di Camillo Agrippa

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

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

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

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

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

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

Il diritto della medaglia



1 | Medaglia di Camillo Agrippa, diritto.

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

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



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

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

Ritratto del titolare nella Medaglia di Camillo Agrippa, diritto.

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

Il rovescio della medaglia



3 | Medaglia di Camillo Agrippa, rovescio.

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

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

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

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



4 | *Mnemosyne Atlas*, Tavola 48.

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

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

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

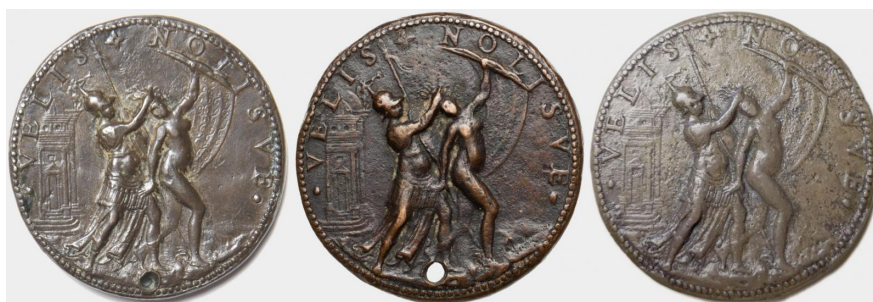
48.20 | Nicoletto da Modena, *Fortuna*, acquaforte su rame, 1506 ca.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

Delle diverse fonti letterarie e iconografiche che Caciorgna convoca come



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

La complicazione di questo sistema di segni prevede come suo limite di rischio e di deriva l'oscurità del significato – e il rischio che il risultato sia “dubbioso”, raccomandano i trattatisti rinascimentali,

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

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

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

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

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

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



9 | Mnemosyne Atlas, Tavola 48.

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

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

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

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

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

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



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

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

I motti sulle due medaglie sembrano a prima vista due varianti che dipendono dall'*ekphrasis* e dalla battuta contenute nel

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

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

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

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

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

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

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

La riscoperta dell'ambizioso progetto editoriale di Agrippa (di cui diamo conto, con i dati precisi delle pagine in cui compaiono i nomi dei mesi, in Appendice I), intrecciata alla rilettura di alcuni passaggi delle sue stesse opere - in particolare delle *Nuove invenzioni* (Roma 1595) e de *La virtù* (Roma 1598) - hanno consentito di mettere in evidenza il ruolo della figure allegoriche di sapienza, discrezione e intelligenza, chiamate a "dar aiuto al timone, voltandolo secondo che converrà" (Agrippa, *Nuove invenzioni*, 11). Sul fronte iconografico, l'analisi del frontespizio dell'edizione veneziana del *Trattato di scientia d'arme* (1568), ha portato a proporre una identificazione come Marte e Minerva della coppia di figure stanti in armi che sorreggono il tondo con il ritratto dell'autore: a dire la virtù guerriera e la virtù sapienziale che, insieme, concorrono a costituire il profilo dell'autore dello stesso *Trattato*. Tutti questi elementi, se non probanti e decisivi, costituiscono però nel loro insieme un paradigma indiziario convincente che porta a confermare l'identificazione con Minerva della figura in armi che appare sul rovescio della medaglia di Agrippa.

Un'ulteriore evidenza aggiunge un dato materiale e oggettivo a questa interpretazione: solo ora, grazie alla pubblicazione in formato cartaceo e digitale, di diversi esemplari della medaglia di Agrippa, è stato possibile proporre una lettura puntuale dell'immagine che compare sul rovescio basata sulla serie degli esemplari a oggi noti, per la prima volta posti a confronto. In particolare, la figura in armatura che nella maggior parte degli esemplari (e comunque in quelli analizzati dalla critica fino ad ora), era piuttosto consunta, nel pezzo della collezione Halwas che presenta un ottimo stato di conservazione (ma anche, in qualche misura,

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

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

In appendice. La lezione di Warburg

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

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

Fortuna Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen
(Kaufmann).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lieber Herr Professor,

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

Caro Professore,

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

Tafel VI

Darstellungen der Renaissance-Fortuna 1



Abb. 14.
Fortuna mit dem Ruder. Hingewandt des
Bertrud Baldini (?) Florenz, Bibl. Sta.



Abb. 15.
Erdbeobachtung aus einem Pariser Druck des
17. Jahrhunderts



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



Abb. 17.
Tanzpaar die in Jagdbrüden mit dem beiden
Fortunen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Appendice I. Dati biografici e produzione editoriale di Camillo Agrippa

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

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

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

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

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



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

Così Evelyn Lincoln:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A. Havetene altri delli libri?

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

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

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

Appendice II. Camillo Agrippa e Annibal Caro

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

Opere di Camillo Agrippa

Agrippa, *Trattato di scientia d'arme* 1553

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

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

Agrippa, *Trattato di scienza d'arme* 1568

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

Venezia, Antonio Pinargenti, 1568.

Agrippa, *Trattato di trasportar la guglia* 1583

Trattato di Camillo Agrippa Milanese di trasportar la guglia in su la piazza di San

Pietro. Roma, Francesco Zanetti, 1583.

Agrippa, *Dialogo sopra la generatione de venti* 1584

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

Agrippa, *Dialogo del modo di metter battaglia* 1585

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

Agrippa, *Nuove inventioni* 1595

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

Agrippa, *La virtù* 1598

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

Altre fonti

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

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

Annibal Caro, *Epistolario* 1572

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

Annibal Caro, *Epistolario* 1581

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

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

Annibal Caro, Epistolario 1807a

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

Annibal Caro, Epistolario 1807b

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

Annibal Caro, Epistolario 1807c

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

Riferimenti bibliografici

Armand 1883-1887

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

Atwood 2003

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

Barni 1960

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

Bartezzaghi 2010

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

Birali, Morachiello 1985

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

Börner 1997

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

Bulgari 1958

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

Caciorgna 2009

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

Calvesi 2000

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

Casini 2009

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

Castelletti 2009

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

Centanni 2017a

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

Centanni 2017b

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

Colonna 1989

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

Davis 2012

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

Doren 1924

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

Eidlitz 1927

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

Farago 1997

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

Gaetani 1761

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

Garavelli 2016

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

Gareffi 2009

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

Greco 1950

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

Halwas s.d.

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

Lincoln 2013

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

Marr 2011

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

Mutini 1977

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

Nenci 1992

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

Nuovo 2007

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

Pedrazzini s.d.

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

Pollard 1984-1985

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

Robertson 1982

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

Seminario Mnemosyne 2011

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

Stimilli [2004] [2008] 2009

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

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

Squillaro 2002

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

Toderi, Vannel 2000

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

Warburg [1929] 2016

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

Warburg *Fortuna* 2011

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

Warburg, Mnemosyne Atlas 48

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

English abstract

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

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

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



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org