

ICONOCRAZIA

Iconologia del Fato nel Rinascimento

 iconocrazia.it/iconologia-del-fato-nel-rinascimento/

Potere delle Immagini / Immagini del
Potere

ICONOCRAZIA

1 Luglio 2018

di [Damiano Acciarino](#) [Iconocrazia 13/2018 - "Iconocrazia: Art, Astronomy, Politics and Religion", Saggi](#)

Nella Tavola 48 del suo *Bilderatlas Mnemosyne* (Fig. 1), Aby Warburg tracciava il paradigma dell'iconografia rinascimentale di Fortuna e Fato, connotando questi elementi come espressione di un conflitto culturale che rivelava un'attitudine, o meglio, un'inclinazione psicologica attiva o passiva nei confronti degli eventi – concetto reso esplicito anche in una lettera del 17 agosto 1927 indirizzata a Edwin Seligman (*Symbol eines aktiv-passiven Schicksalkämpfers gemacht*).^[1]



Figura 1

Tale conflitto si manifestava, per così dire, in una battaglia tra opposte visioni del mondo, dalle quali sembra essere scaturito un alfabeto tropologico volto a esprimere le varie maniere attraverso cui l'animo umano reagiva di fronte agli accidenti del destino. Il dualismo messo in luce da Warburg affondava le radici nel suo celebre scritto sulle ultime volontà di Francesco Sassetti (*Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*) pubblicato nella raccolta di saggi artistici del 1907 dedicata ad August Schmarsow (*Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*), in cui si citavano due estratti di una corrispondenza epistolare intercorsa tra Francesco Rucellai e Marsilio Ficino durante XV secolo, ove siffatta ancestrale tensione risultava dichiaratamente percepibile:[2]

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

A questo estratto, Warburg associava un passaggio dalla *Intercenale* di Leon Battista Alberti dedicata a *Fatum et Fortuna*,^[3] in cui enfatizzava come "il rapporto fra ordine cosmico – *Fatum* – e iniziativa umana – *Fortuna*, intesa anche nel senso di *Occasio*, opportunità più o meno favorevole di agire, secondo le risorse oggettivamente disponibili"^[4] potesse essere figurato da un fiume e da un uomo su una barca con vela intento a navigarlo, per mostrare attraverso un'immagine letteraria la posizione dell'uomo di fronte a questi poli opposti della contingenza. Ciò nonostante, Warburg finì per soffermarsi e approfondire esclusivamente le iconografie della fortuna (che ripartirà secondo uno schema triplice: "Fortuna con Ruota", "Fortuna con Ciuffo" e "Fortuna con Timone e Vela"),^[5] tralasciando invece di investigare come il fato venisse rappresentato, e come il suo immaginario interagisse con la produzione filosofica coeva.

Come per la fortuna, tra la fine del XIV e l'inizio del XVII secolo, anche per il fato è possibile circoscrivere un sistema iconologico, dal quale sembra delinarsi un repertorio figurativo fondato (analogamente) su tre proto-forme archetipiche: "Le tre Parche", "La Stella" e "La Catena". Ciascuno di questi connotati rispecchiava l'approccio ermeneutico nei confronti di una forza (il fato) che il Rinascimento percepiva come presente e concreta nella vita quotidiana, ma che risultava non sempre semplice da definire. Talché, per determinarne azione e funzione, si era spesso costretti a riferirsi a concetti simili o discordanti, come per esempio la fortuna o il caso, con allusioni più o meno esplicite alla necessità, al libero arbitrio e alla predestinazione – nell'arduo tentativo di trovare un equilibrio tra casualità e causalità degli eventi.^[6] Tuttavia, concedere l'esistenza di uno o più di questi concetti metteva a repentaglio la persistenza di altri, finendo in certi casi per pregiudicare la stabilità dell'ortodossia cristiana, in un periodo dove le dispute religiose sfociavano in sempre più accese e frequenti accuse di eresia.^[7]

Quando il fato era identificato con la nozione di ordine cosmico (come accadeva in molte circostanze), bisognava per esempio stabilire se venisse inteso come sinonimo di divina provvidenza oppure di natura – e in entrambi i casi le differenze dovevano essere specificate nel dettaglio. Se, da un lato, il fato veniva equiparato alla provvidenza, ciò poteva compromettere l'autonomia della libera volontà dell'uomo, soggiogandone ogni scelta a un vincolo necessitante. Al contrario, se il fato veniva identificato con la natura e con i meccanismi naturali, implicava che l'influenza divina permaneva nel creato, senza però

intaccare l'esercizio della libera scelta da parte dell'uomo. Dunque, le ripercussioni di ciascuno di questi ipotetici enunciati generali potevano accrescere o diminuire, per esempio, l'attendibilità dell'astrologia e degli oroscopi, o le capacità di leggere i segni di un invisibile ma predeterminato piano del mondo fenomenico.

Al fine di comprendere l'approccio rinascimentale nei confronti del fato e delle sue multiformi rappresentazioni, risulta di qualche utilità evocare un esame lessicografico eseguito dal filosofo napoletano Simone Porzio nel suo trattatello *De fato* (1540ca.):[8] nella sezione intitolata *De nomine fati*, si presenta un'analisi del vocabolario costitutivo del concetto di fato come desunto dal *De mundo* di Aristotele:[9]

Apud Aristotelem in libro De mundo, sex nomina invenimus, primum Himarmenon [εἰμαρμένη], idest fatum ab eirein convertere, et procedere sine impedimento, Pepromenen [πεπρωμένον] circumscribi omnia, quoniam omnia sunt certis terminis finita, innatum nihil infinitum decurrit, dicitur Moeram [μοῖρα], idest parca quoniam partita est in omnem terrae tractum et in universo mundo, Nemesin [νέμεσις] dicitur etiam quoniam omnibus impartitur et distribuit secundum naturae conditionem, his quidem clarius, his quidem obscurius primo caeli 100, Adrastian [ἄδραστος], quia est causa immutabilis omnium, et Aisa [αἴσα], quoniam semper statum obtinet suum, nec modo est, modo occidit.

Il campo semantico del fato veniva circoscritto e declinato secondo sei termini greci, dai quali è possibile abbracciare tutta una serie di sfumature di significato proiettabili nel suo immaginario[9a]: εἰμαρμένη, fatto derivare dal verbo εἴρω, significa letteralmente 'mettere in fila' o 'alternare', connotandosi come attiva sequenza di eventi che mutano secondo un processo inarrestabile – in realtà da μέρομαι, 'distribuire'; πεπρωμένον, formato dal perfetto πέπρωται, ovvero 'disporre in sorte', riflette sulla forma sostantivata il significato di destino già assegnato al quale è impossibile sottrarsi; μοῖρα, definisce il fato come un'entità presente in ogni parte dell'universo mondo, giocando sulla coincidenza morfologica del greco μοῖρα, 'parte', e Μοῖρα, le 'Parche' – donde viene fatta risalire la radice al verbo latino *partire*, ovvero 'distribuire'; il termine νέμεσις, derivato dal verbo νέμω 'assegnare', è latore del concetto di giustizia in relazione a quanto venga a ciascuno in vita riservato; ἄδραστος, letteralmente 'che non fugge' o 'che non si può sfuggire', viene indicato come causa prima di ogni cosa, forse per interferenza del verbo δράω 'fare' (in particolare dal perfetto passivo δέδρασμαι), in quanto non è possibile evadere ciò che è stabilito; infine αἴσα, fatto derivare da ἀεί οὔσα, 'che è sempre,' (anche se dovrebbe più realisticamente provenire da αἰσυνάω, 'governare, comandare'), implica il compimento del destino di ciascuno, sia in vita che in morte, secondo il duplice meccanismo di generazione/distruzione.

Un contesto linguistico, e quindi teoretico, tanto variabile, non poteva non proiettarsi anche in ambito figurativo, ove, appunto, tali variazioni sembrano essere recepite e trovare esiti impensati. Così, ogni definizione di fato potenzialmente risultava in una distinta rappresentazione che interagiva con fattori esterni in grado di influenzarne, modificarne o accrescerne la fattispecie. In quest'ottica, il presente lavoro intende stabilire quali fossero le molteplici iconografie del fato utilizzate durante il Rinascimento, confrontando fonti letterarie e figurative, al fine di costituire uno schema il più possibile elastico che consenta di

interpretarne l'immaginario secondo le varie ramificazione della cultura del tempo.

Le tre Parche

La prima fonte rinascimentale che offre una precisa descrizione per immagini del concetto di fato sono le *Genealogie deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio, ove, con l'apporto di Cicerone e Seneca, la voce latina *fatum* veniva identificata con le tre Parche (Clotho, Lachesis e Atropos) nell'atto di filare, tessere e tagliare il filo della vita. Attraverso queste figure allegoriche, il fato acquisiva il significato morte. Boccaccio, in linea con l'oscuro mitografo Teodonzio, definisce le Parche come fattore attivo nel processo di generazione e distruzione del mondo, essendo congenite alla natura (*cum rerum natura creatas*),^[10] in quanto direttamente imparentate con il dio Pan, ipostasi della "natura naturata" ([...] *ut intelligatur naturam his cum legibus productam ut procreet seu gignat, nutriat et in finem nata deducat. Quia tria sunt Parcarum officia, in quibus continuum nature prestant obsequium*).^[11] In quest'ottica, Boccaccio poteva aggiungere, in base alla *Cosmographia* di Apuleio di Madaura, che la loro funzione era non dissimile da quella del tempo, ribadendone l'appartenenza al campo semantico della caducità e della transitorietà (*si potestatem earum ad eiusdem similitudinem temporis referas*).^[12]

A questa prima formulazione, Boccaccio aggiungeva il famoso proverbio di Cleante, come tradito dalle *Lettere a Lucilio* di Seneca (107. 11), *Ducunt volentem Fata, nolentem trahunt*,^[13] combinandolo con un verso della tragedia *Oedipus* (980-994), sempre senecana, *Fatis agimur, credite Fatis*.^[14] Di qui, sosteneva che, il primo giorno della vita umana stabiliva simultaneamente anche l'ultimo (*Primusque dies dedit extremum*).^[15] Inoltre, grazie a Fulgenzio, Boccaccio associava le Parche al nume infernale Plutone (*inferorum dei*), signore dell'Ade, corroborando il loro legame con la dimensione terrena e quindi oltremondana (*actiones istarum circa terrena tantum versari, et Pluto terra interpretatur*).^[16] La medesima nozione viene confermata dall'umanista Celio Rodigino nelle sue *Antiquae Lectiones* (1516), ove si affermava che la morte naturale poteva essere identificata con il fato stesso (*Hanc vero moriendi naturam etiam fatum dicimus*).^[17]

Pertanto, le raffigurazioni rinascimentali delle Parche devono interpretarsi secondo questi parametri generali che sovrappongono al concetto di fato la proiezione della morte e convergono sull'attuazione di una sorte assegnata. Così, per esempio, i dipinti di Marco Bigio (ca. 1530-40), Francesco Salviati (1550) e Pietro Vecchia (1602 ca.), oppure l'incisione di Cornelis Cort (1561), ispirata a un bassorilievo di Giulio Romano (Figg. 2-6).



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Imagini di Cloto, Lachesi, & Atropo, dette le tre parche dellequali dicevano li antichi esser nelle mani la vita & morte de tutti, significanti le alterationi della vita, dalle quali nasce la lunghezza & breuità sua, intese anco per il fato & destino.

Figura 6

La connessione tra Parche e fato, inteso come ordine generale che governa grazie a una forza superiore le manifestazioni della natura, viene evocata, sulla scorta di riflessioni neoplatoniche[17a], nel *De deis gentium* (1548) di Lilio Gregorio Giraldi, il quale rimanda alla visione del libro X della *Repubblica* di Platone, ove si racconta del mito di Er e del viaggio delle anime al luogo della luce per la reincarnazione. Qui alcune catene pendenti dal cielo si

congiungevano alla terra (di quest'immagine si dirà estesamente più avanti); al centro della luce si trovava il fuso della Necessità (*Ἀνάγκη*), da cui originavano i moti rotatori dell'universo. Le Parche – ivi definite figlie della Necessità (*Necessitate filiae*) – vengono rappresentate nell'atto di cantare le cose passate (*Lachesis quidem praeterita*), le cose presenti (*praesentia Clotho*) e le cose future (*Atropos vero futura*), sull'unica nota musicale intonata da sirene. [18]

Rappresentazioni della combinazione di Parche / Necessità sono invece riscontrabili nel repertorio iconografico di Vincezo Cartari, *Imagini de gli dei antichi* (ma a partire dall'edizione del 1608), che riprende con puntualità il medesimo immaginario. Le Parche sono descritte coronate e vestite di bianco, nell'atto di toccare il fuso girato dalla Necessità: Cloto con la mano destra (*Cloto vi mette la destra*), Atropos con la sinistra (*Atropo la sinistra*) e Lachesi con entrambe le mani (e *Lachesi con ambe le mani*) (Fig. 7). [19]



*Imagine della Dea Necessità, & del fuso adamantino tra-
 uersante il mondo, & imagini delle tre Parche figliuole
 della Necessità nominate Cloto, Atropo, & Lachesi, deno-
 tanti li tre tempi & tre Stati della vita, passato, presen-
 te, & venturo, dinotano ancora il destino secondo gli
 antichi.*

Figura 7

Inoltre, Cartari, seguendo l'interpretazione allegorica d'un'epigrafe data dall'antiquario tedesco Petrus Apianus nel suo volume di *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* (1534), instaurava una relazione tra le tre Parche e le fasi della vita umana, là dove ciascuna delle tre sorelle avrebbe

rappresentato una delle tre età: Lachesis la fanciullezza, impersonata da un bambino, Clotho la maturità, nelle forme di un uomo adulto in lacrime, e infine Atropos figurata come un teschio (Figg. 8-9).^[20]



Figura 8

¶ Ibidem.

C. SAMVCONIVS
SECTATVS ET AMV.
CABVRRANI F. V. E.
SIB. ET RESPECTILLE
F. DE F. AN. X.

¶ Nuper à Con. Cel. inuentum in plum-
bea lamina in Stiria in Colle: in quo
est Ecclesia circa Sanctum Andream:
Anno M. D.



c c

Figura 9

Un riesame di tale evocazione è proposto da Francesco Fileremo Fregoso, nella parte del suo poema in ottave *De i tre peregrini* (1525) intitolata *Il chiostro di Lucina* (31-37), in cui tre personaggi intraprendono un viaggio onirico dal sapore dantesco. Nei versi del Fregoso viene descritta una struttura gerarchica ove il "Fato" articola e gestisce i meccanismi universali, tramite i suoi ministri "Ordine" e "Necessità", che dispongono gli eventi e ne forzano il corso, assegnando a ciascuna anima il proprio destino ancor prima di nascere. In questo contesto compaiono anche le Parche, che non mostrano però i loro consueti attributi ("rocca, lino o lana

/ non vidder”); sono bensì figurate nell’atto di numerare, dispensare e segnare quante monete, simbolo del tempo concesso in vita, vengono assegnate all’uomo– il quale però rimane ignaro della quantità e della qualità del dono ricevuto (“né intendeti il valor de quei denari, / né se la vostra borsa è ben fornita”).

31

L’Ordine è il primo che dispone e mette
le cose in serie come hanno a seguire,
l’altra è Necessità, da quale astrette
sono a venir e non puon mai fallire:
questi dui sono le persone elette
dal Fato, che sol puon destribuire
ciò che a’ mortali in questo mondo avviene,
e sia quel che se voglia, o male o bene.

32

Mille fanciulli, e mille e mille l’ora,
al coffano fatal son presentati:
chi a sera o a megia notte e chi a l’aurora,
chi a meglio giorno, e d’alti e bassi stati,
chi de mediocri, e d’ogni sesso ancora,
e son con una polizza mandati
cavata fuor de l’arca a un altro loco
contiguo a quel o ver distante poco.

33

Tre figlie lì de la Necessitate,
che ‘l stame filan de la vita umana,
abitan sempre e son Parche chiamate;
qui i tre compagni rocca, lino o lana
non vidder, ma infinita quantitate
de sacchi pieni de moneta strana,
qual è da un canto come notte oscura,
da l’altro qual del dì la luce pura.

34

Numera l’una de le tre sorelle
la pecunia fatal ch’è d’un mettallo,
il qual credo che Tempo ognun l’appelle;
come fin oro non è grave e giallo,
né da la terra come quel se svelle:

solo colui che l'ha creato, sallo
de che materia sia, e è sì leve
che vola fuor de borsa in spazio breve.

35

La sacra effigie del fulgente sole
sculta ha da quella banda la qual splende,
e intorno scritte son queste parole:
– Quanto error fa colui che mal me spende!
Se prodigo fu già, quanto se dole
poi che 'l valor de tal moneta intende! –.
Così da l'altra parte, quale è bruna,
stampata gli è la relucente luna.

36

Numera quella prima come ho detto,
l'altra a sé tira la moneta leve;
scrive la terza sopra un quinternetto
quel che ciascun fanciul da lei receve;
e quando ognuno ha il numer suo perfetto
sì come li promette il fatal breve,
son cassi da l'eterna tesorera,
né de sua paga san la somma vera.

37

Ah, miseri e infelici umani ignari,
che peragrate per la mortal vita,
né intendeti il valor de quei denari,
né se la vostra borsa è ben fornita!
In mal spender s'ati, prego, avari,
né ve li perda vostra età fiorita,
da poi ch'alcun de voi non sa per certo
quel che li sia da le tre Parche offerto.

Lilio Gregorio Giraldi, nella sua descrizione mitologica, si soffermava comunque sulla loro attività di filatrici, definendole *lanificae* (ovvero sia coloro che filavano la lana), un termine rilevabile per esempio in un epigramma di Marziale (IV, 58) ove è attestato nel sintagma *lanificae sorores*.^[21] Anche Giovanni Pierio Valeriano, nei suoi *Hieroglyphica* (1556), indugiava su questa loro peculiarità. Anzi, il fuso e la conocchia da soli finivano per significare il fato inteso come morte (Fig. 10), attraverso un processo metonimico che poteva anche fare a meno della presenza delle Parche (*Per colum autem et fusum significari fatum*).^[22]

M O R S.

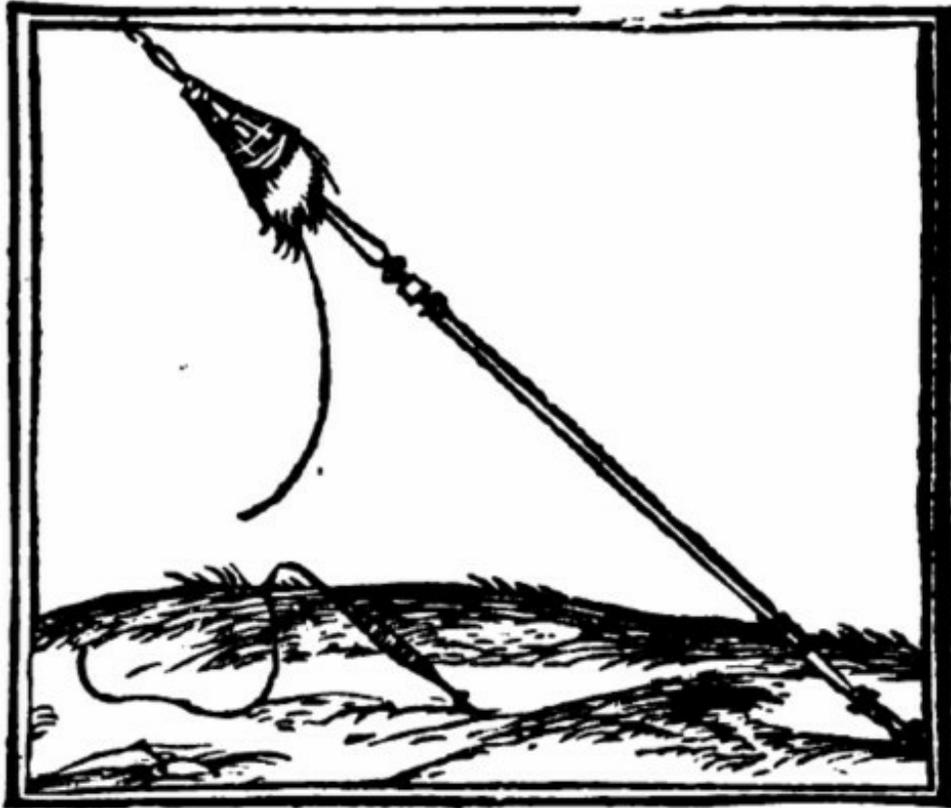


Figura 10

Secondo lo stesso meccanismo, anche la materia prima filata nel linguaggio simbolico si sovrapponeva alla nozione di fato (*apud poëtas esse lina pro fato ponere*).^[23] Tuttavia, Valeriano sostituiva la lana menzionata nell'opera del Giraldis con il lino, caricando quest'ultimo elemento tessile di ulteriori significati. Infatti, evocando alcuni versi del poeta ellenistico Teocrito, la pianta del lino veniva definita frutto della terra (*terrae foetus est linum*) e quindi propria di una dimensione terrena collegata inevitabilmente alla caducità e alla morte (*quemadmodum etiam mortales*), che dal punto di vista allegorico implicava che l'uomo doveva prima o poi ritornare alla terra (*significant hominem rursus ad terram redire*).^[24]

L'esclusione delle Parche a vantaggio della permanenza di fuso, conocchia e filo per esprimere l'allegoria del fato, ebbe una certa fortuna soprattutto in epoca controriformistica, quando nell'allestimento di figurazioni simboliche di matrice cristiana si prediligeva un immaginario scevro d'influssi paganeggianti. Tuttavia, mentre l'interpretazione fornita dal Valeriano rimarcava il legame tra il fato e la terra, che, tramite il filo di lino, finiva per irradiare anche l'immaginario delle Parche (*fusus iacet humi cum filo ab colu obruncato, signif. mortem ob fabulam Parcarum*),^[25] le letture successive sembrano ribaltarne la prospettiva. Nell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593), per esempio, nonostante venga esplicitato il debito nei confronti del Valeriano (*come racconta il Pierio Valeriano*), si affermava che il filo di lino non era frutto della terra, come appunto riferito dall'illustre antesignano (*terrae foetus est linum*),

bensì frutto del cielo (*il lino è frutto et parto della Luna, così anco sono li mortali soggetti alle mutationi del Cielo*) collocando dunque il fato in una dimensione uranica, in opposizione alla terrestre. Questa scelta, peraltro filologicamente fondata, era forse dettata dal bisogno dissipare ogni possibile equivocazione riguardo al concetto di fato – in un contesto cristiano, non sarebbe stato accettabile che il fato venisse considerato quale parto di una dimensione infernale, come invece poteva risultare in alcune variazioni del mito delle Parche legate agli inferi, o quantomeno del tutto svincolato da meccanismi celesti.[26]

La Stella

Il legame tra fato e il cielo attraverso la mediazione dei corpi celesti, conduce al secondo archetipo figurativo: la stella, intesa come elemento simbolico per significare, appunto, gli influssi del cielo. Una tanto precisa correlazione iconografica, quella tra fato e stella, risale alla riscoperta quattrocentesca (1419) degli *Hieroglyphica*, attribuiti al sacerdote pagano Orapollo e tradotti dal greco in latino dall'umanista bolognese Filippo Fasanini all'incirca un secolo dopo (1505). Secondo Orapollo, la stella poteva allo stesso tempo rappresentare Dio e il fato (*Deum totius orbis proferre volentes, aut fatum [...] stellam pingant*), anche se per ragioni diverse. Mentre nel primo caso significava l'azione di Dio nell'universo, e quindi la provvidenza (*dei providentia victoriam portendit qua parte stellarum totiusque mundi motus perficitur*), palesandosi come fattore attivo, nel secondo, invece, significava il fato come prodotto dell'azione delle stelle (*Fatum vero quandoquidem illud ipsum ex stellarum dispensatione constituitur*), acquisendo una sfumatura passiva. Orapollo, inoltre, riferiva che la stella può essere sostituita a sua volta da un *quinarium numerum*, che si riferiva ai cinque pianeti (Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno – escludendo la Luna e il Sole), i quali, nella moltitudine delle stelle fisse, governavano le azioni del mondo (*Quoniam multitudine stellarum in caelo extante, quinque duntaxat ex illis mobiles totius mundi gubernationem perficiunt*).

Tale snodo venne ulteriormente analizzato dal Valeriano, nel libro XLVIII dei suoi *Hieroglyphica*. Al capitolo *De stella*,[27] il fato era definito come una *siderali dispositione*, che attraverso gli stessi movimenti del cielo influenzava gli accadimenti sulla terra (*Per motum enim stellarum negotia transiguntur*). In questo modo Valeriano sottintendeva come il fato si determinasse dalle inclinazioni astrologiche e che, conseguentemente, potesse essere prestabilito tramite interpretazioni zodiacali. Tuttavia, concedeva tali inclinazioni altro non fossero che le specificità naturali di ogni essere vivente – affrancando da una parte la libera scelta dell'uomo dalle costrittive e predicibili rivoluzioni del cielo (*nihil vi et potestate siderum hominibus evenire*), e allo stesso tempo stabilendo quei parametri entro i quali ogni specie e individuo potesse realizzare la propria natura.

Un corrispettivo iconografico di queste letture teoriche si riscontra in un'impresa che ritrae una stella nell'atto di diffondere i suoi raggi di luce, iscritta nella circonferenza di un serpente uroboro, simbolo dell'infinito (Figg. 11-12).

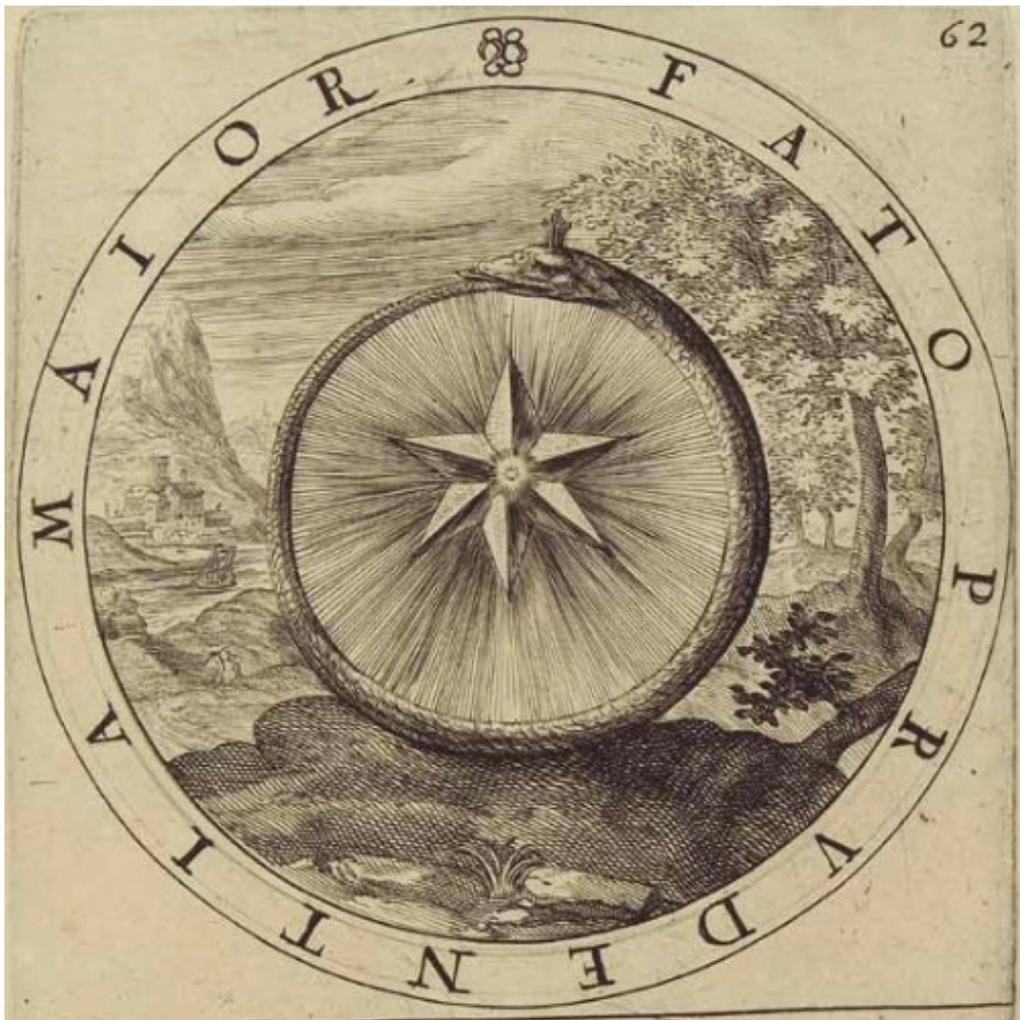


Figura 11



Figura 12

Il motto ritorna con due varianti, FATO PRVDENTIA MAIOR e FATO PRVDENTIA MINOR, a significare che la virtù della prudenza può rispettivamente sopravanzare il fato o soccombervi. In base alla prospettiva che si voleva conferire a queste immagini, il suo significato poteva apparire invertito. Una glossa di Paolo Giovio (1556) sembra propendere per un'interpretazione negativa, per cui "chi pensa con ogni diligenza mondana trovare schermo alla fortuna che viene dal cielo, che così vole intendere il fato, che altro non è che volontà divina, la quale ha più forza che la virtù et solertia humana, s'inganna molto." Mentre alcuni versi di Lodovico Dolce (1562) affermano l'esatto contrario:[28]

Se stella iniqua ha qui forza e valore
D'apportar fra' mortali influssi rei;
La prudenza de l'huomo have di lei,
E d'ogni rio destin possa maggiore.

Un'idea analoga è alla base di un altro emblema dedicato al granduca di Toscana Cosimo I de' Medici, come raccolto e pubblicato da Girolamo Ruscelli nelle suo libro di *Imprese Illustri* (1566), che al posto della stella ritraeva il segno zodiacale del Capricorno.[29] Se infatti la stella serbava una relazione originale con il cielo, essa si trasponeva idealmente anche nella costellazione sotto la quale il dedicatario era nato (Fig. 13).

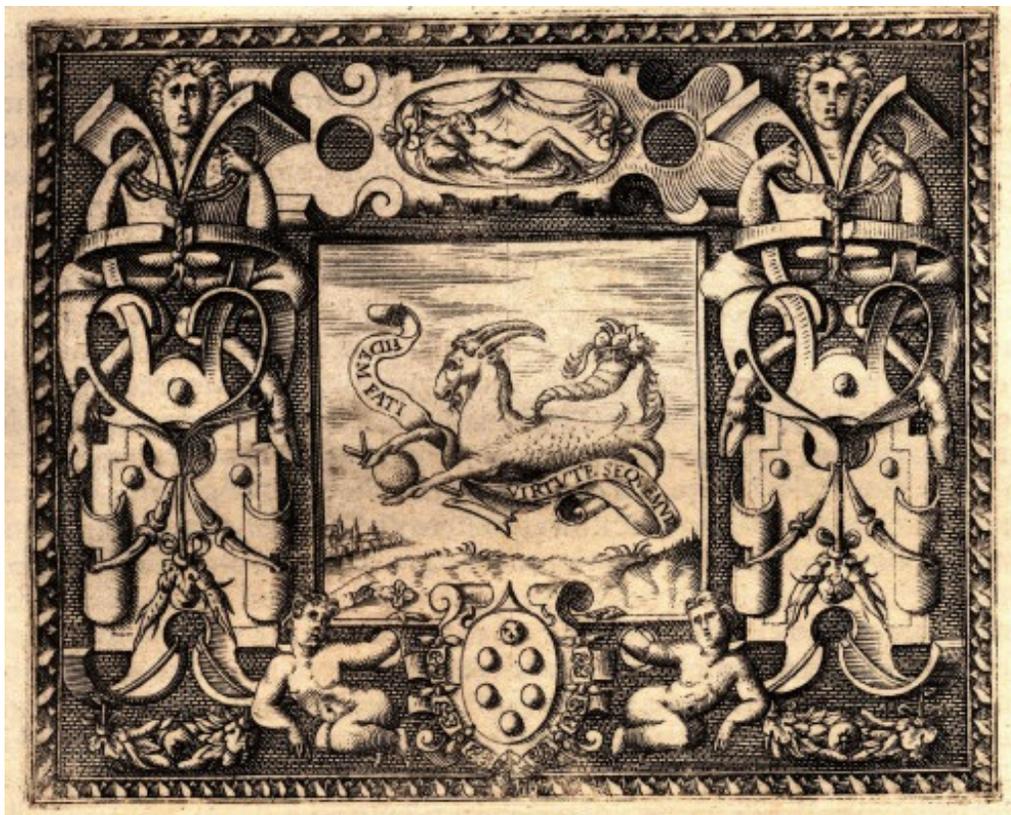


Figura 13

Il motto FATI VIRTUTEM SEQUAMVR, che invitava a seguire la virtù del fato – ovvero assecondare le proprie inclinazioni naturali – sembra considerare il problema del fato ancora da un altro angolo, ovvero invitava a perseguire quanto ricevuto in sorte dalle stelle, soprattutto se si trattava di un destino glorioso:

Et nella disposition degli aspetti celesti, se pur alcuna opera in noi, lo fa solo nell'inclinarci, non nello sforzarci, [...] col motto che dica, d'aver lui con la virtù a seguito la fede del Fato suo, cioè, a far riuscir vera quella felicità, che i Fati gli promettono, non come necessaria, ma come agevole a conseguirsi da lui con valore, et col voler suo.

Cesare Ripa sviluppò il simbolo della stella in relazione al fato in maniera ancora più complessa, servendosi insieme di attributi usati e soluzioni innovative. Nella sua *Iconologia*,[30] affermava che per descrivere propriamente il fato era necessario raffigurare un

uomo in abito di lino (*huomo, vestito di panno lino*), nell'atto di reggere il caduceo con una mano (*nella man destra il caduceo di Mercurio*), e con l'altra un fuso con un filo reciso nel mezzo, a richiamare (o meglio, sostituire) l'azione delle Parche (*nella sinistra una conocchia co'l fuso, ma che il filo sia tronco nel mezzo*) – secondo lo schema inaugurato in precedenza dal Valeriano. Ma non è tutto: una stella doveva essere posta sulla sua testa (*haverà in capo una stella*), a evocare, appunto, come gli eventi della vita mondana trovassero le loro ragioni nel cielo.

La Catena

Il fato come forza celeste in grado di agire sulle vicende mondane apre ancora a ulteriori rappresentazioni; la più interessante e complessa di esse consiste della catena che congiunge cielo e terra – alla cui fortuna le opere di Marsilio Ficino contribuirono in via determinante[30a]. L'archetipo figurativo più probabile risale all'*Iliade* di Omero (VIII, 16-27), là dove si descrive una catena d'oro (σειρήν χρυσεῖν) discendente dal cielo come allegoria dell'ineluttabile potere di cui Zeus era investito:[31]

Allor saprà che degli Dei son io
Il più possente. E vuolsene la prova?
D'oro al cielo appendete una catena,
E tutti a questa v'attaccate, o Divi
E voi Dive, e traete. E non per questo
Dal ciel trarrete in terra il sommo Giove,
Supremo senno, nè pur tutte oprando
Le vostre posse. Ma ben io, se il voglio,
La trarrò colla terra e il mar sospeso:
Indi alla vetta dell'immoto Olimpo
Annoderò la gran catena, ed alto
Tutte da quella penderan le cose.
Cotanto il mio poter vince de' numi
Le forze e de' mortai.

Un'interpretazione di questo passo viene fornita già in antichità dal filosofo Crisippo nel *De diis*, trattato volto a esplicitare i significati allegorici degli dei pagani. Zeus veniva considerato personificazione del fato (nel suo significante di εἰμαρμένῃ), in ragione della sua duplice etimologia nella lingua greca: Ζεύς – Ζῆνα e Διός – Δία. Nell'origine della prima forma si riconosceva il sostantivo ζῆν, che significa 'vita', nella seconda la preposizione διὰ, che esprime la causa efficiente. Il senso profondo veniva sintetizzato nell'enunciato 'causa della vita'. Dipoi, Crisippo aggiungeva un'ulteriore interferenza etimologica dal verbo διοικέω, che significa 'governare'. [32] In quest'ottica, Zeus/Fato era considerato tanto la prima causa della vita quanto la sequenza (o catena) delle cause che nella vita di ciascuno si materializzavano.

L'immagine della catena delle cause venne ampiamente recepita nel pensiero rinascimentale, trasformandosi in un espediente piuttosto diffuso nel repertorio poetico e artistico dell'epoca. La sua più chiara esemplificazione può essere individuata nell'Accademia dei Catenati,

fondata a Macerata nel 1574, il cui nome era esplicitamente ispirato ai versi omerici.^[33] Quest'istituzione si prefiggeva di studiare le relazioni tra il mondo delle idee e il mondo dei fenomeni, nel tentativo di stabilire una sincretica combinazione di filosofia platonica e dottrina cristiana. L'emblema dei catenati figurava una catena d'oro che discendeva dal cielo fino a toccare terra, accompagnata dal motto greco φαίδροι επόμενοι, tradotto *alacres sequentes* o "Seguaci baldanzosi", come appare dall'incisione sul frontespizio della tragedia di Seneca *Athamante* (1579), pubblicata in questo contesto. ^[34] La medesima immagine venne in seguito riproposta in un quadro di Sforza Compagnoni databile agli inizi del XVII secolo (Figg. 14-15).



Figura 14



Figura 15

La lettura iconografica è data dagli accademici stessi, che spiegano l'idea sottesa al simbolo:[\[35\]](#)

Il corpo dell'impresa sia una cathena d'oro distesa di cielo in terra [...] Il Cielo dimostra che in lui è il principio et il fin nostro, la Cathena mostra i gradi di ascendere et discendere dal Cielo et in Cielo: l'oro dimostra, che, siccome dal Cielo non discende in terra altro che bene, così ancora per altra strada che di beni di virtù e di fatiche nobili non si ascende al Cielo. La terra poi significherà noi Mortali. Il corpo dell'impresa, cioè la Cathena d'oro è da Homero; il restante è da Platone [...]

Un'altra interpretazione dell'immagine omerica fornita durante il Rinascimento si deve a Giulio Camillo. Nel suo trattato dal titolo *L'idea del teatro* (1550), ove si contemplavano gli eventi dell'universo a guisa di uno spettacolo teatrale, Camillo descriveva Zeus che reggeva la catena d'oro menzionata da Omero, ma con la variante per cui la moglie Era si aggrappava alla catena al fine di controbilanciare i quattro elementi pendenti alla base della catena stessa:[36]

Giunone sospesa pigliamo da Homero, il qual finge Giove tener quella suspesa per una catena, et Giunone haver a ciascun piede un contrapeso. Giove è il rettore di tutto l'aere; Giunone è l'aere; il contrapeso del più sollevato piede è l'acqua, et quello del più basso è la terra. Questa imagine adunque in questo luogo significherà l'aere semplice. Ma sotto l'antro contenerà i quattro elementi in generale, [...]

Il legame tra la catena e i quattro elementi della natura, come espresso da Giulio Camillo, richiama ancora l'azione del fato come ordine cosmico. Già Boccaccio aveva colto questa concatenazione (*cum causa causam gignat*), rielaborando le definizioni di fato date da Cicerone – una sequenza di cause che genera a sua volta altre cause (*Div.*, I, 125-126: *Causae causa nexa rem ex se gignat*) – e da Boezio – la generazione e la mutazione delle cose percepite come progresso scaturito però da una serie di cause ordinate dalla mente divina (provvidenza) e attuate nella dimensione mondana (fato) (*Cons.*, IV, 6, 5-6: *Omnium generatio rerum cunctus mutabilium naturarum progressus est, quicquid aliquo novetur modo, causas, ordinal, formas ex divine mentis stabilitate sortitur*).[37]

A livello simbolico, questo legame viene recuperato negli *Hieroglyphica* del Valeriano,[38] ove la catena rappresentava la potenza spirituale infusa in ogni creatura, animata e inanimata, che costituiva l'universo intero (*Fatum esse potentiam spiritalem, certa quadam ratione universi consitutricem*), come se la catena/fato fosse equiparabile alla legge che governava ciò che era istituito dalla provvidenza (*Fatum est [...] mundi ratio: vel, lex eorum quae in mundo providentia consituuntur*).

Nel 1578, l'erudito fiorentino Baccio Baldini, nel suo trattatello di matrice accademica intitolato *Discorso dell'essenza del fato*,[39] aveva descritto in maniera molto dettagliata questo medesimo sistema, che, a suo dire, echeggiava anche i versi danteschi di *Par.* II, 121-123: "Questi organi del mondo così vanno, / come tu vedi omai, di grado in grado, / che di su prendono e di sotto fanno". Baldini scriveva:[40]

[...] immaginiamoci adunque una catena, il primo anello della quale sia Iddio ottimo et grandissimo dal quale dipende il cielo et la natura, il secondo è l'intelligenza le quali havendo presa la virtù da Dio muovono i corpi celesti, il terzo anello sia il Cielo che presa la forza dalle intelligenze muove gli elementi che sono il quarto anello, il quale pigliando la virtù da i corpi celesti muovono queste cose particolari, come sono gli animali et le piante, le quali sono il quinto anello, questo ordine adunque di cagioni efficienti delle quali ciascheduna piglia la forza da quel di sopra et adopera in quel di sotto è il Fato in atto et in quanto egli significa le operazioni delle sostanze sopradette [...]

Una meravigliosa immagine di questa lettura cosmologica si trova in un'incisione pubblicata nel 1579 nella *Rhetorica Christiana*, trattato controriformistico dello spagnolo Diego Valadés.^[41] Ivi una catena retta da Dio Padre passa dall'empireo attraverso le gerarchie angeliche (tradizionalmente rispondenti ai corpi celesti), finendo per influenzare tutti gli ambiti della creazione presenti nel mondo sublunare: le vicende umane, gli animali (mammiferi, uccelli, pesci), le piante e infine i minerali della terra (Fig. 16).



Figura 16

Di qui si scorge per quale strada l'iconografia della catena sia penetrata nell'immaginario dell'arte controriformata. Alla voce *catena* dei *Commentaria Symbolica* (1591), infatti, Antonio Ricciardi fa riferimento alle interpretazioni di fonti letterarie e filosofiche antiche (Omero, Platone, Crisippo e altri, che alludevano più o meno precisamente al fato come *connexionem causarum*) al fine di trasporle su una struttura gerarchica dell'universo dove il Dio cristiano era identificato con il primo anello della catena (*primus anulus catenae sig. essentiam Dei*), donde

le sfere celesti ricevevano il loro movimento, che a sua volta influenzava le manifestazioni della natura, della vita umana, degli animali, delle piante etc., al punto che tutte le cause scaturissero dalla prima (*omnia primae causae certa quadam successione copuletur*).^[42]

La catena delle cause era però anche una delle metafore più utilizzate per esprimere l'azione del fato in rapporto al libero volere, soprattutto per sottolineare il ruolo dell'autonomia d'azione dell'uomo nei confronti degli eventi.^[43] Un chiaro esempio di ciò può essere desunto dall'opera del dossografo del II-III secolo d.C. Ippolito di Roma, *Philosophumena*, anzi conosciuta come *Refutatio omnium haeresium*. Per descrivere l'ineluttabilità del fato, secondo la già vista formulazione di Cleante, veniva citato l'esempio di matrice stoica del cane trascinato dal carro al quale era legato.^[44]

[...] ὅτι ὡσπερ ὀχήματος ἐάν μὲν ἦ ἐξηρημένος κύων, ἐάν μὲν βούληται ἔπεσθαι, καὶ ἔλκεται καὶ ἔπεται, ποιῶν καὶ τὸ αὐτεξούσιον μετὰ τῆς ἀνάγκης [οἶον τῆς εἰμαρμένης].^[45]

[...] se, per così dire, un cane è legato a un carro, nel caso in cui il cane voglia seguire è tirato ed anche segue, facendo anche ciò che è nel suo proprio potere in collaborazione con la necessità, cioè con il destino; ma se non vuole seguire, in ogni caso sarà costretto [...]

Tale evocazione d'ambito animale venne ripresa durante il Rinascimento dall'erudito e giurista Marco Mantova Benavides.^[46] Nella *Zographia* (1566), trattato in cui si cercava di offrire significati simbolici e allegorici agli animali, e nei *Loculati Opuscoli* (1582), discorsivo libello sulle imprese, il Benevides riprendeva proprio quest'immagine al fine di esprimere il concetto di fato (*Canis alligatus currui sig. fatum*).^[47] Per il momento, non è stato possibile riscontrare immagini di cani legati a carri con il significato ivi descritto.^[48] Tuttavia, una controparte figurativa di cane con catena riferibile al fato può essere rilevata in un emblema collezionato da Girolamo Ruscelli nelle sue *Imprese Illustri* (1566),^[49] ove l'animale compare incatenato a una colonna (Fig. 17).



Figura 17

L'intento di questa impresa era rimarcare la fedeltà in amore, ma tanto l'iconografia quanto il motto E PER ELECTIONE PER DESTINO alludono a uno sconfinamento nel campo semantico del fato. L'interpretazione offerta dal Ruscelli sembra infatti voler esprimere che la libera volontà e il fato coincidono, in quanto "Destino è quello a noi che i Latini dicevano *Fatum*" e "il cane con la catena [...] quasi dica, che i Cieli e i Fati l'inducono", di fatto annullando il primo a vantaggio del secondo, e finendo per soggiogare la possibilità di scelta a un disegno necessitato.

Tale aporia affondava le radici nel pensiero stoico antico, che pur aveva provato a risolverne le complessità. Il più celebre dei tentativi è ascrivito ancora al filosofo Crisippo che formulò la teoria della "doppia catena delle cause," tramandata in alcuni frammenti superstiti del perduto *De providentia*. Questa teoria è estesamente discussa nelle *Notti Attiche* di Aulo Gellio (7. 2), ove si riferisce che le implicazioni dell'ammettere meccanismi prefissati e prestabiliti nello svolgersi dell'agire umano e come l'agire umano possa (o non possa) reagire a questi meccanismi. Gellio riferisce che Crisippo descriveva il fato come una catena di cause eterne e inalterabili che si svolgeva attraverso una ininterrotta serie di circostanze e conseguenze unite da un sistema di congenita e naturale interdipendenza:

Fatum, quod heimarmenen Graeci vocant, ad hanc ferme sententiam Chrysippus, Stoicae princeps philosophiae, definit: "Fatum est" inquit "sempiterna quaedam et indeclinabilis series rerum et catena volvens semetipsa sese et implicans per aeternos consequentiae ordines, ex quibus apta nexaque est." Ipsa autem verba Chrysippi, quantum valui memoria, ascripsi, ut, si cui meum istud interpretamentum videbitur esse obscurius, ad ipsius verba animadvertat. In libro enim peri pronoias quarto heimarmenen esse dicit physiken tina syntaxin ton holon ex aidiou ton heteron tois heterois epakolouthounton kai metapoloumenon aparabatou ouses tes toiautes epiplokes.

Tuttavia, a seguito delle obiezioni ricevute circa la negazione di qualsiasi possibilità di scelta, Crisippo postulava che l'intelletto umano stesso rappresentava un catalizzatore della forza del fato, capace di opporsi a sua volta alle cause fatali e creare una seconda catena di cause che interagisse con la prima, e che finiva per determinare il fato di ciascuno, salvando così la libera volontà di agire.

Nam si sunt per naturam primitus salubriter utiliterque ficta, omnem illam vim, quae de fato extrinsecus ingruit, inoffensius tractabiliusque transmittunt. [...] sic ordo et ratio et necessitas fati genera ipsa et principia causarum movet, impetus vero consiliorum mentiumque nostrarum actionesque ipsas voluntas cuiusque propria et animorum ingenia moderantur.

Anche questa descrizione non sembra trovare esiti figurativi certi – vista anche la sua estrema complessità. Tuttavia, un plausibile equivalente iconografico si potrebbe riscontrare nel *Teatro d'Imprese* (1623) del veneziano Giovanni Ferro, un esteso manuale d'uso per l'allestimento di immagini emblematiche. Infatti, alla voce *catena*, è ritratta una doppia catena discendente dal cielo (Fig. 18).

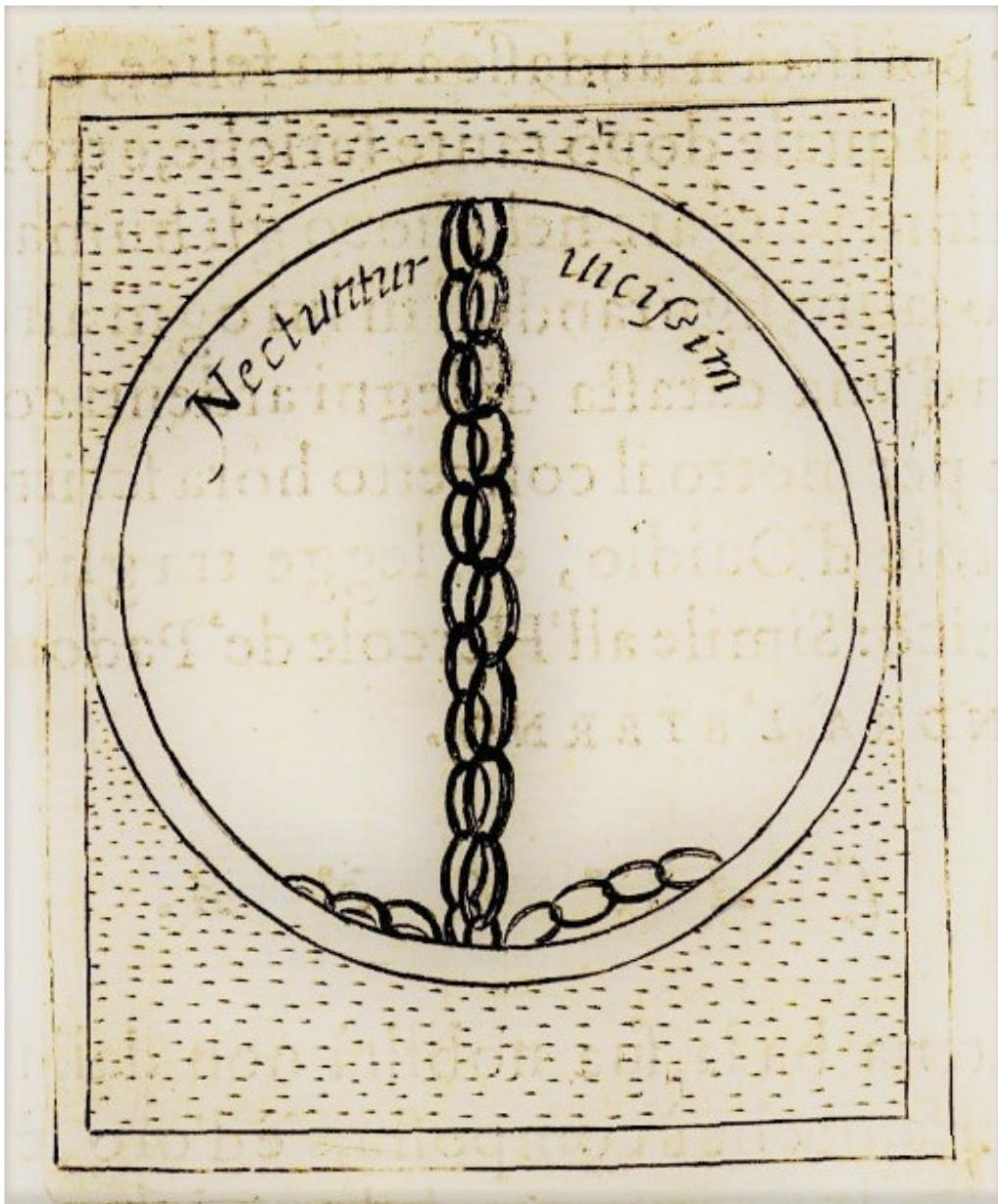


Figura 18

I legami con il fato sono evidenti già dai motti che potrebbero accompagnarla, AD SYDERA SIC TRAHIMVR, che ne evidenzia la forza centripeta esercitata dalle stelle, ma soprattutto NECTVNTVR VICISSIM, letteralmente “si connettono a vicenda” – riferito sì agli anelli della catena, ma forse anche all’immagine delle due catene, che appunto potrebbero richiamare la teoria crisipnea. [50]

Il tentativo di far convivere la libera volontà e la catena del fato non trovò un vero e proprio equilibrio, al punto che un termine sembrava definitivamente escludere l’altro. Un’ultima variante dell’immagine catena/fato esprime bene questo snodo. Si tratta di un’impresa di metà Seicento allestita da Johann Ebermeier nel suo *Neu Poetisch Hoffnungs-Gärtlein* (1653), raffigurante una catena che scende dal cielo associata a una figura femminile che regge una spada nell’atto di tagliarla (allegoria della Speranza).[51] Il motto è *Spes, Fatum, & Augurium, sunt invicem opposita*, volto a sottolineare come la virtù della Speranza, il fato e la capacità di predire il futuro siano tra loro non compatibili. Anzi, stando ai versi accompagnatori, è proprio

grazie all'azione della Speranza che si possono rompere i vincoli del fato, e quindi rivendicare la centralità del libero volere a fronte della predestinazione (*Spes dissecat ense catenam / Fati*) (Fig. 19).



Figura 19

Ulteriori varianti

Oltre questi tre elementi paradigmatici che veicolavano il significato di fato nell'arte figurativa, durante il Rinascimento si diffuse un esiguo numero di alternative iconografiche, che cercavano di esprimere ulteriori manifestazioni dei suoi effetti. Tra queste, è possibile annoverarne almeno tre elementi, tra cui il "nodo Gordiano" (*gordius*) e la combinazione di bilancia (*bilances*) e giogo (*iugum*).^[52]

Il primo elemento risale a un'interpretazione data nel *Pegma*, libro di imprese a opera di Pierre Cousteau (1555), ove si affermava che il fato poteva essere rappresentato dall'episodio del nodo Gordiano (*Gordius nodus non recisus, sig., saepe virtuti fata obstare*) come riferito nella vita di Alessandro Magno. Cousteau, nell'allestire l'impresa intitolata *In nodum Gordium*, poneva il sottotitolo *Virtuti fata plerunque obstant* a significare che nella maggior parte dei casi il fato risulta un ostacolo contro il quale si deve cimentare la virtù – e Alessandro che taglia il nodo si propone come perfetta esemplificazione di tale capacità di superare gli ostacoli

proprio attraverso l'esercizio della virtù. A ciò aggiungeva che spesso la provvidenza divina e la necessità del fato potevano interferire con le azioni umane in terra (*Dei providentia et fatorum necessitas prohibebant*).^[53]

Il secondo e il terzo elemento sono invece strettamente correlati e formano una combinazione più complessa. La bilancia acquisiva il suo significato simbolico dai precetti di Zoroastro, secondo cui quanto è ricevuto in dono dal fato non può essere ulteriormente accresciuto (*fatum non augendum iuxta Zoroastrem*). Ciò implicava che nessuno potesse spingersi oltre i propri limiti o, più precisamente, oltre le proprie forze (*vires*) stabilite dal fato (*scilicet non audendum quicquam supra vires*) – e la bilancia era lo strumento attraverso il quale queste forze erano misurate e dispensate. Il simbolo del giogo era connesso direttamente a questa funzione (*nam in hoc symbolo includitur iugum*), a significare la forza vincolante degli influssi del cielo (*etiam influxum coeli et virtutem cuiuscunque rei peragenda*).^[54] Una piena spiegazione di questa interazione simbolica viene fornita dal teologo e filosofo Francesco Zorzi,^[55] nell'opera *In Scripturam sacram problemata* (1536), che tentava di offrire una lettura cabalistico-sincretica delle Sacre Scritture. Nella sezione dedicata all'interpretazione di Orfeo, di Pitagora e di Zoroastro, Zorzi cercava armonizzare questi due elementi simbolici affermando che le leggi stabilite dal cielo rappresentavano simultaneamente anche i termini entro i quali si distribuivano le qualità individuali, secondo un criterio di giustizia (*nemo declinet ab eo quae iustum est*).

Alla luce di ciò, bisogna interpretare gli esiti iconografici degli emblemi ritraenti un giogo e una bilancia che scendono dal cielo (Figg. 20-21), l'uno con motto RECTVM IVDICIVM, allestito da Georgette de Montenay negli *Emblems ou Devises Chretiennes* (1571),^[56] ove figura un giogo sorretto nel cielo e un uomo fiancheggiato da uno scheletro, a evocare il fato come palesarsi della morte; l'altro con motto MANET INEXORABILE FATVM, presente nel *Nucleus emblematum* (1613) di Gabriel Rollenhagen,^[57] raffigurante una bilancia sorretta nel cielo, a sottolineare la persistenza eterna delle leggi del fato come effettiva misura di quantità e qualità della vita dell'uomo*.



Figura 20

Figura 21

Note

* This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie (H2020-MSCA-IF-2016) grant agreement No. 745704.

** Devo esprimere la mia gratitudine al prof. Luca Calenne, con cui ho avuto la fortuna di scambiare più di un parere riguardo alcune delle questioni analizzate in questo contributo. È sempre bello in questo mestiere trovare compagni di viaggio, con i quali condividere, anche se talvolta per poco, la strada. È ancora più bello ritrovarne da viaggi passati, per percorrere vie nuove. Grazie.



[1] Giulio Bordignon, Monica Centanni e Silvia Urbini, "Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne", *Engramma* 92 (2011); la versione inglese si trova in Giulio Bordignon, Monica Centanni e Silvia Urbini, "Fortuna during the Renaissance. A reading of Plate 48 of Aby Warburg's Bilderatlas Mnemosyne", *Engramma* 137 (2016); la lettera a Seligman è conservata presso il Warburg Institute sotto la segnatura VIII. [WIA, GC/19326]

[2] Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze: La Nuova Italia, 1966, p. 233.

[3] Paolo Marolda, *L.B. Alberti e il problema della politica: il Fatum et Fortuna e i libri della famiglia*, Firenze: Sansoni, 1986.

[4] Bordignon, Centanni, Urbini, *Op. cit.*

[5] Bordignon, Centanni, Urbini, *Ibidem.*

[6] Rita Ramaberti, *Il problema del libero arbitrio nel pensiero di Pietro Pomponazzi: la dottrina etica del De fato: spunti di critica filosofica e teologica nel Cinquecento*, Firenze: Olschki, 2007

Coluccio Salutati, *De fato et fortuna*, a cura di Concetta Bianca, Firenze: Olschki, 1985.

[7] Desiderio Erasmo, *De libero arbitrio*, Venezia: De Gregori, 1524; Luther, Martin. *De servo arbitrio*. Wittemberg: Lufft, 1525; Juan Ginés de Sepulveda, *De fato et libero arbitrio libri tres*, Rome: 1526.

[8] Eva Del Soldato, "Il De fato di Simone Porzio", *Giornale Critico della Filosofia Italiana* 92 (2013), pp. 543-584.

[9] Del Soldato, *Op. cit.*, p. 554.

[9a] Giovanni Reale e Abraham P. Bos (a cura di) "Il trattato Sul cosmo per Alessandro attribuito ad Aristotele: monografia introduttiva, testo greco con traduzione a fronte, commentario, bibliografia ragionata e indici", Milano: Vita & Pensiero, 1995, pp. 186-189 e 275-276.

[10] Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, voll. 7-8, Milano: Mondadori, p. 96.

[11] Boccaccio, *Op. cit.*, p. 86.

[12] Boccaccio, *Op. cit.*, p. 98.

[13] Boccaccio, *Op. cit.*, p. 96.

[14] Boccaccio, *Ibidem.*; see also Robert J. Sklenar, "Seneca, *Oedipus* 980-994: How Stoic a Chorus?" *Classical Journal* 103.2 (2007-08), pp. 183-194.

[15] Boccaccio, *Op. cit.*, p. 96.

[16] Boccaccio, *Op. cit.*, p. 98.

[17] Caelius Rhodiginus, *Antiquarum Lectionum libri*. Venezia: Manuzio, 1516, p. 581.

[17a] M. Ficino, *Platonis Opera a Marsilio Ficino traducta*, Parigi: Bade-Petit, 1518, pp. 273-274

[18] Lilio Gregorio Giraldi, *De deis gentium*, Basilea: Oporinus, 1548, pp. 286-287; Natale Conti, *Mythologia*, Venezia: Fontana, 1567, p. 63.

[19] Vincenzo Cartari, *Le immagini degli dei degli antichi*. Padova: Pasquato, 1608, pp. 274-282.

[20] Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*. Ingolstadt: Apian, 1534, p. 385.

[21] Giraldi, *Op. cit.*, p. 287.

[22] Giovanni Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*. Basilea: Insengrin, 1556, p. 356.

[23] Valeriano, *Op. cit.*, p. 300.

[24] Valeriano, *Op. cit.*, *Ibidem.*

- [25] Antonio Ricciardi, *Commentaria Symbolica*. Venezia: De Franceschi, 1591, p. 167.
- [26] Cesare Ripa, *Iconologia*. Roma: Gigliotti, 1593, pp. 76-77.
- [27] Valeriano, *Op. cit.*, pp. 330-331.
- [28] Battista Pittoni e Lodovico Dolce, *Imprese di diuersi prencipi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri*, 1562, p. 65; Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze*, Venice: Giolito, 1556, pp. 83-84; Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum*, Colonia: Jansz, 1611-1613, p. 63.
- [29] Girolamo Ruscelli, *Imprese Illustri*. Venezia: Zenaro, 1566, pp.169-170.
- [30] Ripa, *Op. cit.*, p. 76.
- [30a] P.O. Kristeller, "The philosophy of Marsilio Ficino", New York: Columbia University Press, 1943, pp. 71-94.
- [31] Vincenzo Monti, *Iliade di Omero*, Milano: Classici Italiani, 1825.
- [32] Ilaria Ramelli e Giulio Lucchetta, *Allegoria. L'età classica*. Milano: Vita & Pensiero, 2004, pp. 113-115.
- [33] Giovanni Ferro, *Teatro d'Imprese*. Venice: Sarzina, 1623, p. 196.
- [34] Girolamo Zoppio, *Athamante tragedia de gli Accademici Catenati*. Macerata: Martellini, 1579.
- [35] Nazzareno Gaspari, *Il nome "catenati"*. [<http://www.accademiadeicatenati.it/il-nome-catenati.html>]; Lucia Simi, *Gli stemmi degli Accademici Catenati*, Macerata: Comune, Istituzione Macerata Cultura, Biblioteca e Musei, 2008; *Atti dell'Accademia dei Catenati*, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti di Macerata, Ms 623, I, p. 9.
- [36] Giulio Camillo, *L'idea del theatro*. Firenze: Torrentino, 1550, pp. 27-28 .
- [37] Boccaccio, *Op. cit.*, p. 100.
- [38] Valeriano, *Op. cit.*, pp. 331-332.
- [39] Damiano Acciarino, "La Lettera intorno al Discorso del Fato di Vincenzio Borghini", *Lettere Italiane* 69.2 (2017), pp. 221-255.
- [40] Baccio Baldini, *Discorso dell'essenza del fato*. Firenze: Sermartelli, 1578, pp. 13-14.
- [41] Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, Perugia: Petrucci, 1579.
- [42] Ricciardi *Op. cit.*, p. 141.
- [43] Carlo Natali (a cura di), *La catena delle cause: determinismo e antideterminismo nel pensiero antico e contemporaneo*, Amsterdam: Hakkert, 2005; Stefano Maso e Francesca

Guadalupe Masi (a cura di), *Fate, chance and fortune in ancient thought*, Amsterdam: Hakkert, 2013.

[44] Ricciardi, *Op. cit.*, p. 133 [81].

[45] Hans Friedrich von Arnim (a cura di), *Stoicorum veterum fragmenta*, vol. 2, Lipsia: Teubner, 1967, p. 284.

[46] Ricciardi, *Ibidem*.

[47] Marco Mantova Benevides, *Zographia*. Padova: Pasquato, 1566, p. 10; Marco Mantova Benevides, Padova: Pasquato, 1580, p. 32.

[48] Esiste un emblema raffigurante un cane che tira un carro in Johannes Sambucus, *Emblemata*, Anversa: Plantin, 1566, p. 167 con motto *Canis queritur nimium nocere*, ma con senso completamente diverso.

[49] Ruscelli, *Op. cit.*, pp. 540-544.

[50] Ferro, *Op. cit.*, p. 196.

[51] Johann Ebermeier, *Neu Poetisch Hoffnungs-Gärtlein*, Tübingen: Kerner, 1653, p. 384.

[52] Ricciardi, *Op. cit.*, p. 264.

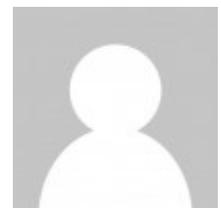
[53] Pierre Cousteau, *Pegma*, Lione: Bonhomme, 1555, pp. 219-221.

[54] Ricciardi, *Op. cit.*, p. 114.

[55] Francesco Zorzi, *In Scripturam sacram problemata*, Venezia: Vitali, 1536, p. 340.

[56] Georgette de Montenay, *Emblems ou Devises Chretiennes*, Lione : Marcorelle, 1571, p. 4.

[57] Rollenhagen, *Op. cit.*, p. 83.



Damiano Acciarino

Marie Skłodowska-Curie Fellow at Università Ca' Foscari Venezia and at the University of Toronto

[More Posts](#)

Category: [Iconocrazia 13/2018 - "Iconocrazia: Art, Astronomy, Politics and Religion"](#), [Saggi | RSS 2.0](#) Responses are currently closed, but you can [trackback](#) from your own site.