

”Colorire la inosservanzia” (Il principe, XVIII, 9-11): per una filosofia dell’anti-umano in Machiavelli e Leonardo

Marco Versiero

▶ **To cite this version:**

Marco Versiero. ”Colorire la inosservanzia” (Il principe, XVIII, 9-11): per una filosofia dell’anti-umano in Machiavelli e Leonardo. Barbuto, Marcelo. Problematizing ”Il principe”, Universitat de Barcelona Edicions, pp.199-219, 2017, 978-84-475-4007-5. halshs-01525470

HAL Id: halshs-01525470
https://shs.hal.science/halshs-01525470

Submitted on 20 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

«Colorire la inosservanzia» (*Il principe*, XVIII, 9-11): per una filosofia dell'anti-umano in Machiavelli e Leonardo

Marco Versiero*

> Non può per tanto uno signore prudente, né debbe, osservare la fede quando tale osservanzia gli torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere. [...] Né mai a uno principe mancorono cagioni legittime di *colorire la inosservanzia*. [...] Ma è necessario questa natura *saperla bene colorire* ed esser gran simulatore e dissimulatore.[1]

Questo passaggio cruciale del celeberrimo capitolo XVIII de *Il principe*, dedicato, come noto, al tema *In che modo e' principi abbino a mantenere la fede*,[2] appare emblematico, da un lato, della «pittoricità» del linguaggio machiavelliano,[3] nel senso specifico di un lessico politico che disegna precise figurazioni esemplari, che funzionano quasi come «ecfrasi» pittoriche, secondo la logica visuale di vere

* ENS – École Normale Supérieure de Lyon. E-mail: versiero@yahoo.it.

1. Niccolò Machiavelli (1995). *Il principe*, a cura di G. Inglese. Torino: Einaudi, pp. 116-117. Il punto di riferimento critico e bibliografico essenziale per questo importante *topos* del pensiero machiavelliano resta Gennaro Sasso (1997). «La "fede" e la "necessità" (*Principe*, XVIII)». *La Cultura*, vol. XXXV, no. 2, pp. 201-234.

2. Si tratta del capitolo ritenuto il «più celebre, aspro e sconcertante» dell'intero trattato da Gennaro Sasso (1993). *Niccolò Machiavelli*, vol I: *Il pensiero politico*. Bologna: Il Mulino, p. 426.

3. Sulle caratteristiche peculiari dei molteplici registri lessicali impiegati da Machiavelli, si vedano le recenti monografie di Francesco Bausi (2005). *Machiavelli*. Roma: Salerno, pp. 352-362 e di Giorgio Inglese (2006). *Per Machiavelli. L'arte dello stato, la cognizione delle storie*. Roma: Carocci, pp. 84-91. Da un punto di vista più letterario e per utili rimandi bibliografici ai fondamentali studi di Fredi Chiappelli (1952 e 1969) e alla letteratura critica successiva più pertinente, cfr. inoltre Mario Pozzi (2004). «Appunti sulla lingua e lo stile di Machiavelli». In: A. Fontana, J. L. Fournel, X. Tabet, J. C. Zancarini (a cura di). *Langues et écritures de la République et de la Guerre. Études sur Machiavel*, Atti dei Convegni di Parigi (25-28 novembre 1998) e Lione (15-16 giugno 2001). Genova: Name, pp. 165-176. Specificamente su *Il principe*, si veda poi Jean Louis Fournel (2001). «Frontiere e ambiguità nella lingua del *Principe*: condensamenti e diffusione del significato». In: A. Pontremoli (a cura di). *La lingua e le lingue di Machiavelli*, Atti del Convegno di Torino (2-4 dicembre 1999). Firenze: Olschki, pp. 71-85.

e proprie «iconografie»;[4] d'altro canto, questo testo accentra anche decisive implicazioni concettuali circa due temi portanti, tra loro peraltro interconnessi, dell'antropologia politica di Machiavelli,[5] vale a dire sia la dinamica dell'imbestiamento del principe-guerriero, declinata in termini di ibridazione etico-politica, in chiave metaferina e centauresca[6] (dunque, ancora secondo una ipostasi figurativa, di cui osserveremo la peculiare sensibilità «pittorica»), sia il ricorso tattico e strategico al filtro della simulazione e dissimulazione, affinando l'arte della propria auto-*repraesentatio*, ovvero combinando in artificio autenticità della propria essenza e finzione dell'apparenza esteriore. Questa alternanza e ambivalenza ossimorica (e, in definitiva, aporetica) tra verità e menzogna[7] era già stata splendidamente illustrata nell'aneddoto famoso che costituisce l'antefatto fascinoso del *Momo* albertiano, certamente noto a Machiavelli:[8] il racconto delle divinità dell'Olimpo discese in terra nottetempo, per sostituirsi segretamente alle statue di cartapesta che le rappresentano fittiziamente nel palcoscenico allestito dagli uomini, al solo scopo di rendersi incogniti osservatori e testimoni del teatro della vita umana e delle sue passioni sfrenate, è una metafora persino ovvia di quella che, con formula efficace, è stata definita la «mascherata del potere»,

4. Notava, infatti, Nino Borsellino (1973). *Machiavelli*. Roma-Bari: Laterza, p. 101, nota, che in questo capitolo XVIII Machiavelli manifesta «ardita [...] la sua immaginazione di artista della politica, messa in moto non da un compiaciuto gusto descrittivo, ma dall'intento di dare al personaggio politico la credibilità immediata delle figurazioni mitologiche e popolari». Sulla formula, ormai classica, di «Machiavelli artista-eroe della tecnica politica», si vedano le pagine fondamentali e ancora imprescindibili di Luigi Russo (1931). «Prolegomeni a Machiavelli», poi in Idem (1949). *Machiavelli*. Bari: Laterza, pp. 1-90, particolarmente le pp. 16-33.

5. Un'agevole introduzione critica ai temi principali dell'antropologia politica di Machiavelli è stata offerta da Gioacchino Paparelli (1982). *Machiavelli e l'Umanesimo*. Napoli: De Simone, pp. 27-32.

6. Si veda, in proposito, la riedizione dell'importante saggio di Roberto Esposito (2007). «Forma e scissione in Machiavelli». In: D. Gentili (a cura di). *La crisi del politico. Antologia de «Il Centauro»*. Napoli: Guida, pp. 41-72, soprattutto le pp. 66-68.

7. Il carattere «antinomico» e, al limite, «aporetico» del pensiero machiavelliano è stato ben illustrato recentemente da Gennaro Maria Barbuto (2003). «Machiavelli e il bene comune. Una politica ossimorica». *Filosofia Politica*, vol. XVII, no. 2, pp. 223-244, particolarmente p. 241: «il linguaggio machiavelliano è segnato da metafore del doppio, come quella del centauro o quella del principe metà volpe e metà leone, o da termini significanti anch'essi doppiezza quali "simulare" e "dissimulare". Machiavelli in questo modo svela una realtà dicotomica, nella quale vige la inestricabile attinenza fra perseguimento del bene comune da parte del principe e necessità e, quindi, audacia, di attraversare il male».

8. Sui riferimenti all'opera di Alberti nel pensiero di Machiavelli, cfr. Giuseppe Mazzotta (2003). «Politics and Art: the question on perspective in *Della Pittura* and *Il principe*». *Rinascimento*, n.s., vol. XLIII, pp. 15-29.

tipica delle corti del Rinascimento italiano.[9] Tuttavia, sull'opportuna acquisizione di una capacità di osservazione della natura umana, in grado di porre il politico nella condizione di poter e saper ripercorrere in ambedue i sensi possibili (perciò anche sovvertendola) la direttrice «alto-basso», che segna quasi «architettonicamente» la struttura gerarchica dei rapporti di autorità e il meccanismo di comando e obbedienza,[10] è Machiavelli stesso, attraverso la memorabile metafora che chiude la lettera dedicatoria premessa a *Il principe*, a suggerire implicitamente una possibile fonte alternativa, cronologicamente (e biograficamente) a lui più prossima di Alberti:

> Così come coloro che disegnano e' paesi si pongono bassi nel piano a considerare la natura de' monti e de' luoghi alti e, per considerare quella le' luoghi bassi, si pongono alto sopra' monti, similmente, a conoscere bene la natura de' populi, bisogna essere principe, e, a conoscere bene quella de' principi, conviene essere populare.[11]

Sottraendo al discorso qualsiasi ipoteca mitografica e metafisica (seppure già «demistificate» e passate al vaglio di una impietosa, ancorché sottile, satira politica nel testo albertiano), Machiavelli, nondimeno, sembra far tesoro della dissacrante lezione del *Momo* e ricorre anch'egli a una simbologia «performativa», spostando però il *locus* metaforico dalla ribalta teatrale a uno scenario naturalistico *en plein air* ed equiparando l'osservatore politico (cioè se stesso) a un disegnatore di paesaggi: così, il sapiente dominio della scienza prospettica da parte di quest'ultimo, fondato sulla mobilità del proprio punto di vista, a seconda di quale sia la distanza sulla quale proiettare il proprio sguardo, è direttamente assunto a esempio dimostrativo dell'analoga duttilità e versatilità che dovrebbe adottare chi voglia comprendere la natura degli uomini, ponendosi

9. Si veda Davide Canfora (2005). *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*. Roma-Bari: Laterza, p. 45: «i potenti infatti non sono più che statue, dall'apparenza maestosa e in realtà piene di materiali di risulta; quando poi decidono di presentarsi in prima persona sulla scena del mondo, essi si sforzano di confondersi proprio con quelle statue ingannevoli e vuote che li rappresentano». Sulla intenzionale ambiguità del testo albertiano, si vedano ora le puntuali osservazioni di Olivia Catanorchi (2005). «Tra politica e passione. Simulazione e dissimulazione in Leon Battista Alberti». *Rinascimento*, n.s., vol. XLV, pp. 137-177, particolarmente le pp. 141-150.

10. Cfr. a riguardo Lucio Villari (2000). *Niccolò Machiavelli. Storia di un intellettuale «italiano» in un'Italia dilaniata e divisa*. Casale Monferrato: Piemme, pp. 168-169.

11. N. Machiavelli (1995), *Il principe*, *op. cit.*, p. 5. Alcune pagine assai raffinate su questo *topos* machiavelliano, declinato secondo uno specifico profilo concettuale, sono state offerte da Robert Damien (1999). «Paysage et lecture chez Machiavel». *Archives de Philosophie*, vol. LXII, no. 2, pp. 281-295.

dal punto di vista superiore del principe («essere principe»), per osservare e comprendere i popoli e, viceversa, quasi in mirabile *contre-plongée*, guardando dal basso in alto, al livello del popolo («essere populare»), per «conoscere bene» la natura dei principi.[12] Si tratta di un esempio seducente e al tempo stesso di un esito apicale di quella irrefrenabile «fantasia creatrice», di quella «immaginazione» in grado di «compiere la logica», insomma di quella «prepotente, inesausta immaginazione politica», che Federico Chabod individuava autorevolmente come l'energia motrice e vivificante del «mondo logico, immaginativo e passionale» di Machiavelli, del suo «pensiero vivo e organico e totale».[13] Si può riconoscere in questo snodo essenziale una manifestazione di quel connubio epistemologico di razionalità analitica (*ingegno*) e immaginazione creativa (*fantasia*), di cui è Machiavelli stesso a esemplificare la fondativa implicazione antropologica, in un passaggio altrettanto topico dei suoi cosiddetti *Ghiribizzi al Soderino*:

> Io credo che, come la Natura ha facto all'huomo diverso volto, così li habbi facto diverso *ingegno* et diversa *fantasia*. Da questo nascie che ciascuno secondo lo ingegno et fantasia sua si governa.[14]

12. La questione è sunteggiata da Jean Louis Fournel; Jean Claude Zancarini (2004). «"Les mots propres et naturels et les termes d'État". Lexique de l'action et syntaxe de la conviction dans le *Prince*», in A. Fontana et. al., *Langues et écritures...*, *op. cit.*, pp. 51-86, specificamente le pp. 77-78.

13. Federico Chabod (1924) «Introduzione al *Principe*», poi in Idem (1964). *Scritti su Machiavelli*, ristampa con introduzione di C. Vivanti (1993). Torino: Einaudi, p. 5-27, particolarmente le pp. 6, 10, 11, 16, 22. Si veda anche il suo «Metodo e stile di Machiavelli» (1955), *ivi*, pp. 371-388. Anche Ezio Raimondi (1972 e 1998). *Politica e commedia. Il centauro disarmato*. Bologna: Il Mulino, p. 39, riconosce come nel ricorso alle sue «immagini» Machiavelli rifugga dalle mere «ridondanze illustrative» e insegua piuttosto una «funzione ideologica».

14. Niccolò Machiavelli (1998). *Tutte le opere storiche, politiche e letterarie*, a cura di A. Capata, con un saggio di N. Borsellino. Roma: Newton-Compton, pp. 899-900. Scrivendo recentemente a proposito della maturazione del profilo intellettuale di Machiavelli proprio attorno al 1506, data assegnabile ai *Ghiribizzi al Soderino*, Giorgio Inglese (2006). «1506». In: J. J. Marchand (a cura di). *Machiavelli senza i Medici (1498-1512). Scrittura del potere / Potere della scrittura*, Atti del Convegno di Losanna (18-20 novembre 2004). Roma: Salerno, pp. 251-261, particolarmente p. 253, ha avvertito come la «tensione emotiva e stilistica (in questo senso: "artistica")», propria di questa fase del pensiero politico di Machiavelli, non possa e non debba ostacolare il riconoscere come «la "metafora" machiavelliana sia intessuta di concetti, la cui comprensione è, prima di tutto, indispensabile alla realizzazione del senso letterale» (giudizio che pare proprio rivelare in sottotraccia —e seguendo la suggestione delle opinioni di Chabod— l'incidenza dell'endiadi *ingegno-fantasia*, ipostatizzata nel summenzionato stralcio dei *Ghiribizzi*).

Proprio questi brani fin qui riportati, in effetti, suggeriscono di proporre un accostamento e allineamento di tali aspetti del pensiero machiavelliano alla figura e all'opera di Leonardo da Vinci, tentando un confronto che, già appena tratteggiato in passato da studiosi del calibro di Luigi Firpo,[15] Cesare Luporini[16] ed Eugenio

15. Il suggerimento di Luigi Firpo (1972). «Nel V Centenario del Machiavelli». In: *Il pensiero politico di Machiavelli e la sua fortuna nel mondo*, Atti del Convegno di San Casciano-Firenze (28-29 settembre 1969). Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, pp. 1-20, particolarmente p. 17, di accostare la biografia intellettuale di Leonardo a quella di Machiavelli, soprattutto nei termini di quella frustrante emarginazione alla quale entrambi furono, loro malgrado, costretti dal respingente sistema «culturale» e «sapienziale», proprio dell'ambiente umanistico, è stato recepito e approfondito poi, fra gli altri, da Josek Macek (1969). *Machiavelli e il machiavellismo*. Firenze: La Nuova Italia, pp. 58-60; e Paul Larivaille (1984). *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli*. Milano: Rizzoli, pp. 195-199. Si tenga, tuttavia, presente anche il fondamentale volume di Luigi Firpo (1963). *Leonardo architetto e urbanista*. Torino: Utet, pp. 66-67, dove l'autore accenna al «lampo di durezza machiavellica», che a suo avviso contraddistingue il lessico di Leonardo nel memoriale urbanistico per Ludovico il Moro (c. 1493-97), contenuto nel f. 184 v del Codice Atlantico, su cui cfr. ora Marco Versiero (2010). *Codex Atlanticus §4. Leonardo, la politica e le allegorie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra, prefaz. di F. Buzzi, presentaz. di P. C. Marani. Novara: De Agostini, pp. 58-60, cat. no. 8, con bibliografia precedente.

16. Si veda Cesare Luporini (1953). *La mente di Leonardo*. Firenze: Le lettere, p. 55, a proposito di una «forma critico-razionalistica, decisamente spregiudicata, e quasi preilluministica, del naturalismo di Leonardo [...]. Quella spregiudicatezza critica che caratterizza Leonardo come Machiavelli»; e p. 137, circa quel «certo senso di interiore isolamento e quindi di orgogliosa amarezza», riconoscibile nell'indole di Leonardo e che «sembra riflettere le precarie e contraddittorie condizioni italiane (di cui Machiavelli è la coscienza politica)» (ma cfr. anche, su più precisi temi di confronto, inerenti le rispettive concezioni naturalistiche e antropologiche, le pp. 29-30, 60, 174, note 60 e 63). Oltre che nel filone degli studi vinciani (cfr. ad esempio Leonid Batkin. *Leonardo da Vinci*. Roma-Bari: Laterza, *passim* e pp. 129-130), le frammentarie eppure preziosissime indicazioni del Luporini sembrano essere state recepite (e amplificate) ultimamente anche da alcuni studiosi machiavelliani: cfr. ad esempio, Stelio Zeppi (2004). *Letture machiavelliane*. Milano: Mimesis, particolarmente p. 106, nota 4, che riconosce nel «concretismo e sperimentalismo di Leonardo» un «autentico antecedente dell'ardito realismo e antiutopismo del Machiavelli»; e Luigi Zanzi (2009). *Machiavelli e gli «Svizzeri» e altre «machiavellerie» filosofiche concernenti la natura, la guerra, lo stato, la società, l'etica e la civiltà*. Bellinzona: Casagrande, specialmente le pp. 13-35, dove Machiavelli e Leonardo sono descritti quali «protagonisti nella caratterizzazione "scientifica" di una "stagione" dell'Umanesimo», quella che l'autore propone di denominare «l'età di Leonardo», segnata emblematicamente da «una nuova prospettiva metodologica di "naturalizzazione" e di "storicizzazione"»; valutazioni ultimamente confluite in Luigi Zanzi (2013). *Il Metodo del Machiavelli*. Bologna: Il Mulino, pp. 410-415, 507-529. Su una deriva sensazionalistica (seppure in una forma narrativa non del tutto spiacevole e corredati di uno scandaglio documentale particolarmente puntuale) si collocano, invece, i lavori divulgativi di Roger Masters (1996). *Machiavelli, Leonardo and the Science of Power*. London: University of Notre Dame Press; Idem (1998). *Fortune is a River. Leonardo da Vinci & Niccolò Machiavelli's magnificent dream to change the course of Florentine History*. New York: Free Press.

Garin,[17] è stato più di recente riconsiderato in profondità, da studiosi sia leonardiani, sia, seppure in minor misura, machiavelliani.[18] Il tentativo, invero intrigante, di precisare per via di veridicità storica le «coordinate» spazio-temporali che poterono occasionare e favorire l'incontro dei due autori e una loro frequentazione, ha talvolta, paradossalmente, distratto gli interpreti dalla plausibilità di un raffronto più circostanziato sul piano concettuale, conducendo ad accostamenti estemporanei e finanche pretestuosi tra le due personalità, risolti spesso con esiti romanzeschi.[19] Che il loro probabile incontro, tra Urbino e Imola, nell'estate o nell'au-

17. Si veda Eugenio Garin (1974). «Leonardo, uomo del Rinascimento». *Il Corriere Unesco*, a. XXVII, no. 10, pp. 40-44, specificamente le pp. 42-43, a proposito di quella ««astrazione» dello scienziato e del tecnico», in cui «Leonardo incontra Machiavelli». Si tratta di un genere di confronto che, in maniera piuttosto simile, era già stato declinato da André Renaudet (1942 e 1956). *Machiavel*. Paris: Gallimard, pp. 40-41, 130-131, nel tentativo di allineare «l'œuvre de Machiavel [qui] répond à ces besoins nouveaux, rationalistes et positifs, de l'intelligence italienne» alla «immense enquête scientifique de Léonard», istanza comune che per entrambi sarebbe approdata a «un système rationnel et positif [pour] les règles de l'action humaine». Si veda anche Eugenio Garin (1974). «La Città in Leonardo (XI Lettura Vinciana, 1971)». In: P. Galluzzi (a cura di). *Leonardo da Vinci letto e commentato. Letture Vinciane I-XII (1960-1972)*. Firenze: Giunti Barbèra, pp. 309-325, particolarmente p. 324: «Qui, ma solo qui, Leonardo e Machiavelli si incontrano: non utopia, ma scienza», avvertendo, già allora, anche la necessità «che tutto il discorso sul rapporto Leonardo-Machiavelli, che è un vecchio discorso, vada ripreso». Cfr. inoltre Idem (1980). «La cultura filosofica fiorentina nell'età medicea». In: C. Vasoli (a cura di). *Idee, Istituzioni, Scienza ed Arti nella Firenze dei Medici*. Firenze: Giunti Martello, pp. 83-112, specificamente p. 110: «Dire Machiavelli [...] è dire [...] la fondazione della scienza politica su ragione ed esperienza, secondo un metodo che sembra collegarsi alle impostazioni generali indicate da Leonardo da Vinci per le scienze fisiche». Il suo monito pare essere stato ultimamente raccolto, seppure in forma ancora abbozzata e secondo il tipico gusto eclettico e «caleidoscopico» dell'autore, da Giorgio Baratta (2007). *Leonardo tra noi. Immagini, suoni, parole nell'epoca intermediale*. Roma: Carocci, p. 97: «Scienza significa qui in primo luogo *fisica*, coniugata con l'arte da Leonardo, con la politica da Machiavelli, e pertanto fondamento di un umanesimo e volontarismo particolarissimi, che contrastano con l'impostazione spiritualistica allora egemone, ad esempio di un Ficino o di un Pico della Mirandola».

18. La metafora dei «disegnatori di paesaggi» nella dedica de *Il principe* era già stata messa in relazione con l'abilità leonardesca di concepire e rappresentare inusitate vedute dall'alto dei monti, in «prospettiva aerea» e «a volo d'uccello», da Carlo Pedretti (1978 e 1988). *Leonardo architetto*. Milano: Electa, p. 194; più recentemente, si veda il particolareggiato studio di Romain Descendre (2008). «L'arpenteur et le peintre. Métaphore, géographie et invention chez Machiavel». *Laboratoire Italien*, no. 8, 2008, pp. 63-98, che mette a fuoco una sapiente disamina del testo machiavelliano, in rapporto alla coeva «cultura» dei laboratori politecnici e delle pratiche artistiche del primo Rinascimento. Cfr. inoltre l'accenno di Carlo Ginzburg (1998). *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli, p. 181.

19. Cfr. ad esempio: Bruno Nardini (1974). *Vita di Leonardo*. Firenze: Nardini-Giunti, p. 190; Arturo Bovi (1978). *La personalità di Leonardo.* Firenze: Il Fiorino, p. 146; Silvia Alberti de Mazzeri (1983). *Leonardo. L'uomo e il suo tempo*. Milano: Rusconi, p. 174; Serge Bramly (1988). *Leonardo da Vinci*. Milano: Fabbri, p. 260; Lionello Venturi (1989). *La pittura del Rinascimento. Da Leonar-*

tunno del 1502, entrambi al seguito di Cesare Borgia (l'uno come suo «Architecto et Ingegnero Generale», l'altro come emissario del governo fiorentino), sia stato il preludio a una più assidua frequentazione nel biennio 1503-04, in concomitanza con l'assegnazione a Leonardo di due prestigiosi e ambiziosi incarichi da parte della neo-rinata Repubblica di Firenze (il fallimentare progetto di deviazione del corso dell'Arno, in funzione strategico-militare nella guerra contro la storica rivale Pisa; la decorazione pittorica di una parete della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio, con l'eroica vittoria repubblicana della *Battaglia di Anghiari*), per i quali è del tutto certo che l'intervento e la mediazione di Machiavelli siano stati essenziali, ha in definitiva persuaso gli studiosi più avveduti della verosimiglianza e attendibilità di un loro interscambio intellettuale.[20] La metafora della dedica de *Il principe*, in effetti, pare riferirsi proprio a quel genere di competenze, caratteristiche del disegno cartografico: più che a una pittura paesaggistica di respiro prettamente «artistico», Machiavelli pare insomma alludere proprio a quel tipo di riproduzione e restituzione mimetica del territorio che più poteva interessarlo, per le sue possibili applicazioni in campo strategico-militare. Ed erano anzitutto queste le competenze del Leonardo cartografo e ingegnere, messe in opera al seguito delle campagne militari del Valentino prima e nel cantiere della deviazione dell'Arno poi, nelle quali il Segretario fiorentino era plausibilmente venuto a imbattersi, non meno mirabili e stupefacenti di quelle specificamente artistiche.[21]

---

do da Vinci a Dürer. Roma: Skira-Newton Compton, p. 18; George Stoica (2003). *Machiavelli filosofo della politica*. Napoli: La Città del Sole, pp. 23, 26. Totalmente fantasiosa, poi, la «ricostruzione» che dei loro rapporti fu offerta nel libro, in effetti un romanzo, peraltro celebre e più volte ristampato, di Dimitri Merezkowskij (1900). *Leonardo da Vinci. La resurrezione degli Dei*, traduz. ital. di M. Visetti (1982). Firenze: Giunti Martello, *passim* e p. 407.

20. Cfr. già Kenneth Clark (1939). *Leonardo da Vinci [An account of his development as an Artist]*, new edition introduced by M. Kemp (1988). London: Penguin Books, pp. 191-192. I dati «indiziari» e la documentazione pertinente furono puntigliosamente illustrati da Edmondo Solmi (1912). «Leonardo e Machiavelli», poi in Idem (1976). *Scritti Vinciani. Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, presentaz. di E. Garin. Firenze: La Nuova Italia, pp. 535-571; e più recentemente sono stati ricapitolati e ridiscussi, con nuove aggiunte e precisazioni, da Alessandro Cecchi (2001). «Machiavelli e gli artisti del suo tempo». In: A. Pontremoli. *La lingua e le lingue di Machiavelli*, *op. cit.*, pp. 265-279. Per una più circostanziata retrospettiva della ulteriore bibliografia di riferimento, mi permetto di rinviare a Marco Versiero (2012). *Il dono della libertà e l'ambizione dei tiranni. L'arte della politica nel pensiero di Leonardo da Vinci*, presentaz. di P. C. Marani. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, pp. 165-177.

21. Cfr. Ludwig Heydenreich (1981). «L'architetto militare». In: L. Reti (a cura di). *Leonardo inventore*. Firenze: Giunti Barbèra, pp. 10-71; Pietro Cesare Marani (1984). *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci, con il catalogo completo dei disegni*, presentaz. di G. Marchini. Firenze: Olschki, pp. 49-63; Rosalba Campioni (a cura di). *Leonardo, artista delle macchine e cartografo*, catalogo della mostra, presentaz. di C. Pedretti. Firenze: Giunti, 1994, pp. 120-130.

Proprio l'intreccio formidabile di *ingegno* e *fantasia*, che si stringe anche in Leonardo in un nodo insieme ontologico e dialettico, ma anche eminentemente «operativo», di pulsioni intellettive complementari e convergenti,[22] induce a rintracciare, entro la comune cornice e visione naturalistica (che si appella a uno scrutinio diretto e veritiero del reale, per riscoprire la centralità dell'uomo in un universo che può esplorare e conoscere e, al contempo, la drammatica consapevolezza della propria impotenza, in ultima istanza, di fronte alla grandiosità e «terribilità» della natura, in grado di travolgerlo e annientarlo sia mentalmente —per l'imperscrutabilità dei suoi misteri fenomenici più profondi— sia fisicamente, attraverso la furia degli elementi di un diluvio o cataclisma),[23] non solo una analoga matrice metodologica (che, pur professando con orgoglio lo statuto di una vigile autonomia dalle fonti pregresse, responsabili di aver cristallizzato il sapere in forme e contenuti ritenuti inamovibili, non ripudia, nondimeno, lo studio dell'antico ma anzi lo introietta in una concezione ri-plasmata, alla luce della verifica condotta sulla realtà dei fatti e dei fenomeni),[24] ma persino la simile

22. Cfr. Martin Kemp (2000). *Leonardo da Vinci: scienza e impulso poetico*. In: P. C. Marani (a cura di). *«Hostinato rigore». Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*. Milano: Electa, pp. 32-45; poi anche in Martin Kemp (2004). *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci, discepolo dell'esperienza*. Milano: Vita & Pensiero, pp. 155-179. Ho accennato alla questione in Marco Versiero (2005). «L'ingegno e la fantasia. Immagini e politica in Leonardo e Machiavelli». *Art & Dossier*», a. XX, no. 215, pp. 34-39.

23. Sulla loro visione naturalistica, cfr. in sintesi, rispettivamente: Eugenio Garin (1993). *Machiavelli, fra politica e storia*. Torino: Einaudi, pp. 17-19; Martin Kemp (2004). «L'ipernaturalismo di Leonardo». In: A. Bayer; M. Gregori (a cura di). *Pittori della Realtà. Le radici di una rivoluzione: da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, catalogo della mostra. Milano: Electa, pp. 64-69. Sulla comune interpretazione «diluviale» e «apocalittica» della natura, si vedano: Carlo Pedretti (1973). *Leonardo. A Study in Chronology and Style*. London: Thames & Hudson, pp. 11-13; Claudio Scarpati (2001). *Leonardo scrittore*. Milano: Vita & Pensiero, p. 171; Gennaro Maria Barbuto (2007). *Antinomie della politica. Saggio su Machiavelli*. Napoli: Liguori, p. 54. Sia inoltre consentito il rinvio a Marco Versiero (2012). *Codex Atlanticus §14. I diluvi e le profezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra, presentaz. di F. Buzzi. Novara: De Agostini, pp. 9-13, con rimandi selettivi alla bibliografia precedente.

24. Cfr. ancora G. M. Barbuto (2007), *op. cit.*, pp. 66-67: «È la duplice consapevolezza della non onnipotenza della ragione e, dall'altra parte, della sua necessità quale unico strumento per interrogare l'esperienza, che affranca Machiavelli, nonostante l'ammirazione, da una *imitatio* vincolante degli antichi. È un atteggiamento [...] che, peraltro, nonostante l'asprezza polemica dell'*omo sanza lettere* contro gli "altori", richiama la libertà conoscitiva di Leonardo». Sulle peculiarità del «classicismo» di Leonardo, cfr. le importanti e decisive considerazioni di Pietro Cesare Marani (2004). «"Imita quanto puoi li Greci e Latini": Leonardo da Vinci e l'antico», poi in Idem (2010). *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*. Milano-Ginevra: Skira, pp. 169-178, con puntuali rimandi alla bibliografia precedente. Sulle possibili fonti classiche comuni, su tutte il *De rerum natura* di Lucrezio, cfr. John Moffit (1991). «The *Evidentia* of Curling Waters and Whirling Winds:

sensibilità visuale e «figurazionale», che fa appello a una ri-traduzione anzitutto «immaginifica» del dato naturale, così come conseguita a una sua osservazione diretta, precipuamente «visiva», essendo l'occhio e la vista organo e senso primari nella percezione e comprensione del reale.[25] In quello stesso capitolo XVIII de *Il principe*, da cui siamo partiti, Machiavelli afferma perentoriamente che «gli uomini in universali iudicano più alli occhi che alle mani», quasi un'eco dell'elogio della vista perpetrato da Leonardo nell'apografo del suo *Libro di Pittura*: «la principale via donde il comune senso può [...] considerare le infinite opere della natura» (ricopiato dal testo autografo del Ms A, f. 19 r, c. 1492). Non casualmente —e con espressione seducente— Carlo Sini ha definito Machiavelli un «*dipintore* con le parole»,[26] un riconoscimento della «pittoricità» della scrittura dell'autore (ma anche dei meccanismi della sua intima modalità di pensiero), che trova conferma nell'affermazione stessa di Machiavelli, in una celebre lettera all'amico Vettori (4 febbraio 1514): «et se io sapessi dipignere, vel manderei dipinto»,[27] quasi a documentare proprio quanto più esplicita ed eloquente egli considerasse la comunicazione per immagini (tanto più che la frase conclude una lunga descrizione testuale, da lui stesso forse sentita come inefficace, in quanto affidata alla sola parola). Si tratta indubbiamente di un episodio di consentaneità decisivo con Leonardo, la cui teoria artistica è interamente affidata, come noto, al primato della pittura (in quanto tale, modalità espressiva del pensiero e perciò essa stessa una forma di *filosofia*) sulla scrittura: «Et anchora che le cose de' poeti sieno con longo intervallo di tempo lette, spesse sono le volte che le non sono intese, e bisogna farli sopra diversi comenti [...]. Ma l'opera del pittore immediate è compresa dalli suoi risguardatori»;[28] e ancora: «non t'impacciare di cose appartenenti alli

---

Leonardo's *Ekphraseis* of the Latin Weathermen». *Achademia Leonardi Vinci*, vol. IV, pp. 11-33, particolarmente le pp. 17-18; Emanuele Cutinelli Rendina (1999 e 2003). *Introduzione a Machiavelli*. Roma-Bari, Laterza, pp. 5-6; e soprattutto il recente lavoro di Alison Brown (2013). *Machiavelli e Lucrezio. Fortuna e libertà nella Firenze del Rinascimento*, traduz. ital. di A. Asioli, postfazione di M. De Caro. Roma: Carocci, particolarmente pp. 77-93.

25. Cfr. in proposito Domenico Laurenza (2004). «Leonardo: il disegno tecnologico». In: L. Capocaccia Orsini; L. Fiorentini Angelini (a cura di). *Breve viaggio nell'universo di Leonardo*. Genova: Erga, pp. 69-92, specificamente p. 82. Più diffusamente su questa linea di confronto, cfr. M. Versiero (2012), *Il dono della libertà...*, *op. cit.*, pp. 178-189, con bibliografia precedente.

26. Carlo Sini (1995). «Machiavelli, la politica dell'esperienza». *Il Secondo Rinascimento*, vol. XVI, pp. 73-81, specificamente p. 76.

27. Niccolò Machiavelli (1989). *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini*, a cura di G. Inglese. Milano: Rizzoli, p. 220.

28. Leonardo da Vinci (1995). *Libro di Pittura. Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, ediz. critica a cura di C. Pedretti e C. Vecce. Firenze: Giunti, vol. I, p. 146 (da originale perduto del 1490-92 circa).

occhi col farle passare per li orecchi, perché sarai superato di gran lunga dall'opera del pittore».[29] Ernst Cassirer, fra tanti, ben colse questo aspetto rivoluzionario del *modus operandi* di Leonardo: «Il suo motto è e rimane sempre il saper vedere; vuol capire per vedere, ma al tempo stesso deve vedere per poter capire».[30]

Come per Machiavelli, tuttavia, resterà inevitabile per lo stesso Leonardo, suo malgrado, lo sforzo di rendere complementare al proprio «discorso mentale», essenzialmente affidato alla percezione ottico-sensoriale e quindi alla sua ritrasposizione figurativa, la sua propria scrittura,[31] che non a caso fu ritenuta spesso così simile a quella di Machiavelli, in ragione del fermentante sperimentalismo lessicale impresso alla malleabile forgiabilità del «volgare», un nascente idioma notoriamente sottoposto da entrambi ad arditi «impasti» semantici,[32] perché, come Garin acutamente riconobbe, la scrittura di Leonardo «vuol vedere, vuol fissare forme visibili con tratti nettissimi».[33] I due *signa* vinciani, perciò, si scambiano spesso di registro, talvolta (ma non sempre) sovrapponendosi e integrandosi in un connubio virtuoso, perché, dice Leonardo, «è necessario figurare e descrivere» (nota, significativamente, vergata a corredo di un suo foglio di studi anatomici, vale a dire nel contesto dell'indagine più eversivamente e coraggiosamente empirica di Leonardo scienziato, quella sul corpo umano):[34] l'identità, logica e formale, teorica e fattuale, di parola e immagine (la *sua* parola, forgiata secondo le proprie esigenze e posta in alternativa e a contrasto con l'inadeguatezza e insuffi-

29. Windsor Castle, Royal Library, *Corpus degli Studi Anatomici*, f. 19071 r, su cui si veda il commento di Carlo Vecce (1992). *Leonardo da Vinci. Scritti*. Milano: Mursia, pp. 212-213 e 223, nota 15. Per una valutazione comparativa di questi temi comuni alle esperienze conoscitive di Leonardo e Machiavelli, sia consentito il rinvio a Marco Versiero (2006). «"Et se io sapessi dipignere...": la lingua dell'arte negli scritti politici di Niccolò Machiavelli». *Studi Filosofici*, vol. XXIX, pp. 13-29.

30. Ernst Cassirer (1967). *Dall'Umanesimo all'Illuminismo*, saggi raccolti a cura di P. O. Kristeller, traduz. ital. di F. Federici. Firenze: La Nuova Italia, p. 150.

31. Cfr. i due importanti saggi di Pietro Cesare Marani (2003). «Dessin et texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci». In: F. Viatte; V. Forcione (sous la direction de). *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogue de l'exposition. Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 27-39; Carlo Vecce (2003). «Word and Image in Leonardo's Writings». In: C. C. Bambach (ed. by). *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, exhibition catalogue. New York, New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, pp. 59-77.

32. Cfr. a riguardo l'importante studio di Cesare Segre (1979). «La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci», in Idem. *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*. Torino: Einaudi, pp. 131-160, particolarmente p. 143.

33. Eugenio Garin (1952). «Leonardo scrittore». *L'approdo*, a. I, no. 1, pp. 13-16. Si veda anche Francesco Flora (1954). «Unità dei linguaggi leonardeschi». *Raccolta Vinciana*, vol. XVII, pp. 3-16.

34. Windsor Castle, Royal Library, *Corpus degli Studi Anatomici*, f. 19013 v. Cfr. ancora il commento di C. Vecce (1992), *op. cit.*, pp. 212 e 223, nota 14.

cienza dei linguaggi «ufficiali»), si risolve quasi, ecfraticamente, in una sorta di «parola in figure» o «disegno in parole».[35] Sono quegli «strani concetti e nuove chimere, che esso con tutta la sua scrittura non saprìa dipignerle», severamente contestati alle ambizioni «filosofiche» di Leonardo da Baldesar Castiglione;[36] e a questo infastidito rimprovero dell'autore del *Cortegiano* potrebbe ben affiancarsi lo scherzoso monito rivolto dal Guicciardini in una lettera all'amico Machiavelli (18 maggio 1521): «Essendo voi sempre stato ut plurimum extravagante di opinione dalla comune, et inventore di cose nuove et insolite».[37]

Due testi di Leonardo possono profittevolmente essere comparati allo stralcio del capitolo XVIII de *Il principe*, citato in apertura.[38] Anzitutto, a dimostrare anche in Leonardo la concomitanza del tema della tecnica della dissimulazione con quello della connotazione antropo-zoomorfa dell'identità umana, si consideri questo suo penetrante aforisma:

> L'uomo ha grande discorso, del quale la più parte è vano e falso. Li animali l'hanno piccolo, ma è utile e vero; e meglio è la piccola certezza che la gran bugia.[39]

Il frammento appare immediatamente sintomatico di un approccio insolito e moderno, che adopera come criterio concettuale discriminante, nel secolare dilemma della differenziazione filosofica tra uomo e animale, quella stessa facoltà di «discorso», sulla quale si sarebbero successivamente incentrate le discussioni dell'Europa seicentesca circa la distinzione fra «naturalità» e «artificio», segnate da

35. Cfr. Adolfo Venturi (1939). *Leonardo e il disegno*. In: C. Baroni; S. Piantanida (a cura di). *Leonardo da Vinci*. Novara: De Agostini, pp. 89-91, particolarmente p. 89: «il disegno per Leonardo è la lettera, la parola, la frase. [...] È una scrittura ideale la sua, che segue i moti del pensiero, i suoi sguardi nella vita delle cose».

36. Baldassarre Castiglione (1528). *Il Cortegiano*, libro II, capitolo XXXIX; cfr. Cian, Vittorio (1919). «Baldassar Castiglione e Leonardo». In: M. Cermenati (a cura di). *Per il IV Centenario della Morte di Leonardo da Vinci*. Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche, pp. 97-104.

37. Questo raffronto mi è stato suggerito dalla lettura in anteprima di un nuovo e importante contributo di Gennaro Maria Barbuto (2014). «Leonardo e Machiavelli. Dignitas et Indignitas hominis». *Bruniana & Campanelliana*, vol. XX, no. 1, pp. 13-23.

38. Quanto segue costituisce una riformulazione e rielaborazione dei seguenti miei contributi: Marco Versiero (2004). «Metafore zoomorfe e dissimulazione della duplicità. La politica delle immagini in Niccolò Machiavelli e Leonardo da Vinci». *Studi Filosofici*, vol. XXVII, pp. 101-125; Idem (2012). «"La piccola certezza e la gran bugia" l'uomo e la bestia secondo Leonardo e Machiavelli, tra dualismo e dissimulazione». In: L. Secchi Tarugi (a cura di). *Feritas, Humanitas et Divinitas, come aspetti del vivere nel Rinascimento*, Atti del Convegno di Chianciano-Pienza (19-22 luglio 2010). Firenze: Cesati, pp. 447-459. Cfr. inoltre M. Versiero (2012). *Il dono della libertà...*, *op. cit.*, pp. 190-228, particolarmente le pp. 205-210.

39. Paris, Institut de France, Ms F, f. 96 v (c. 1508); cfr. C. Vecce (1992), *op. cit.*, p. 104, no. 15.

un'opzione marcatamente antropocentrica.[40] Leonardo, al contrario, fa proficuamente interferire il piano della dualità uomo-animale con il dualismo verità-finzione: ne traspare implicitamente una sottile eppure pungente denuncia proprio di quelle pratiche dissimulatorie in uso tra gli uomini, che Leonardo vede pronti a pervertire l'innata dotazione alla facoltà di «discorso», appunto, di cui sono naturalmente in possesso (frutto del combinato apporto dell'intelletto e della vocalità, ovvero della capacità di ragionamento e di articolazione del linguaggio, che costituiscono fattori tradizionali di distinzione tra uomo e animale, specialmente nel contesto umanistico). Infatti, proprio perché caratterizzati da *falsità*, i frutti del discorso umano si presentano anche come *vani*, mentre gli animali (che, sorprendentemente, Leonardo ritiene in grado di produrre una —sia pur limitata— forma di linguaggio) pongono a oggetto della loro «comunicazione» unicamente le cose *vere* e vi ricorrono solo in quanto tale trasmissione di informazioni sia da considerarsi anche *utile*. *Verità* e *utilità* del «discorso» animale, dunque, di contro alla *falsità* e *vanità* del «discorso» propriamente umano: nell'interpretazione di Leonardo, sembra proprio che lo «schermo» della dissimulazione sia uno specifico —ancorché deprecabile— connotato dell'identità umana, nel suo pieno senso antropologico, vale a dire nei termini di un diretto paragone con la condizione «anti-umana» per eccellenza, quella animale, risolto in chiave di netta divaricazione.

Tuttavia, è evidente che potrebbe ben applicarsi anche a Leonardo quanto Gennaro Sasso ha scritto a proposito della «filosofia dell'*antiumano*» di Machiavelli, che, in recisa controtendenza rispetto al pensiero «umanistico» allora egemone, risulta essere «coincidente con l'apologia e l'elogio dell'animalità».[41] Se è vero che in Machiavelli il ricorso al filtro dissimulante produce un metamorfico «imbestiamento» dell'uomo, vale a dire una mutazione zoomorfa, non a caso impersonata dall'ibridazione metaferina per eccellenza, evocata al principio di quello stesso capitolo XVIII de *Il principe*, ossia il centauro Chirone, precettore di Achille e altri valorosi eroi dell'antichità, con la notazione rivelatrice che «non vuol dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura; e l'una sanza l'altra non

40. Cfr. l'ampia disamina, anche contestuale, di Domenico Laurenza (1999 e 2004). *Leonardo, la scienza trasfigurata in arte*. Milano: Le Scienze, pp. 68-85, soprattutto le pp. 74-79, per l'evidenziazione, nei più avanzati studi di fisiognomica e anatomia, di un innovativo orizzonte *animalista*, che si sostituisce alla più tradizionale impostazione antropocentrica delle riflessioni più giovanili sugli stessi temi.

41. Gennaro Sasso (1996). «Per un confronto. Il *cinghiale* di Machiavelli e il *gryllos* di Plutarco». *La Cultura*, vol. XXXIV, no. 3, pp. 357-376, specificamente p. 357, nota 3.

è durabile»;[42] se, quindi, in Machiavelli, come è stato acutamente puntualizzato da Gian Mario Anselmi, «la sfera più propriamente legata al regno della Natura, degli istinti, della «ferinità» interferisce e collide con la sfera «curiale» e raziocinante, dando vita a un impasto che può rivelarsi, quando guidato e sagacemente manovrato, punto di grandissima forza per l'uomo, e per l'uomo politico specialmente»,[43] è pur vero che in Leonardo, al contrario, rimane la sconsolante inconciliabilità delle due «nature», pur non potendosi negare che anch'egli declini l'*antiumano* nei termini positivi di una animalità virtuosa, che, proprio quando (in ciò, differenziandosi da Machiavelli) non si traduca nell'istintualità *bestiale* di comportamenti aggressivi, ma piuttosto sia osservata nella *naturalità* insita alla gregaria e pacifica solidarietà che contraddistingue (diversificandoli dagli uomini!) gli animali di una stessa specie, gli consente perciò di tematizzare il dramma della latente, insanabile e ineliminabile conflittualità tra gli esseri umani.[44] Sin dal testo giovanile del Codice Arundel (f. 156 v, c. 1480), che simula una articolata «disputa» tra due immaginari contendenti, *pro* e *contra* la «legge di natura» (che consiste nell'inesorabile fluire del tempo e negli inarrestabili processi di distruzione e rigenerazione, disfacimento e rinascita, cui il mondo naturale —e l'uomo in esso compreso— è da sempre e per sempre sottoposto), tale convincimento permane costante lungo tutto l'arco della vita e della carriera di Leonardo.[45] Ritorna, infatti, in una pagina della sua piena maturità intellettuale (c. 1508-09), nella quale, sotto la diretta suggestione del libro VII della *Historia Naturalis* di Plinio, una invettiva agli *abbreviatori*, vale a dire gli scolastici ignari della faticosa ricerca

42. N. Machiavelli (1995), *Il principe*, *op. cit.*, p. 116.

43. Gian Mario Anselmi (1984). «L'altro Machiavelli». In: G. M. Anselmi; P. Fazion (a cura di). *Machiavelli, l'asino e le bestie*. Bologna: Clueb, pp. 9-23, specificamente p. 16. Precisa inoltre lo studioso che «questo oscuro fondo di *bestia*, questo magma passionale e ferino di cui ciascuno è plasmato ha —certo— i suoi risvolti duri e feroci: sull'egoismo istintivo e primordiale dell'uomo» (p. 13); tuttavia, «la *bestia* dormiente nell'uomo esprime anche valori positivi, esalta doti preziose», in termini di quell'audacia, astuzia, prontezza, che «richiamano un mondo di animali predatori cari ai secolari generi della favola e dei bestiari, *golpe e lione* in testa nel famoso catalogo di doti del Principe» (p. 14). Cfr. inoltre, più recentemente, Marco Arnaudo (2003). «Il bestiario di Machiavelli, tra emblematica e naturalismo». *Italica*, vol. LXXX, pp. 313-333; e, per un diretto confronto con Leonardo su questo tema, G. M. Barbuto (2007), *op. cit.*, p. 113.

44. Mi permetto di rinviare, per una più approfondita analisi, a Marco Versiero (2009). «Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia: "naturalità" del conflitto e "necessarietà" della guerra», *Bruniana & Campanelliana*, vol. XV, no. 1, pp. 121-134, con ampia discussione della bibliografia precedente sull'argomento.

45. Per un cauto accostamento a Machiavelli delle implicazioni scaturenti da questo testo giovanile, in termini di pessimismo antropologico, cfr. già Arturo Farinelli (1903). *Leonardo e la natura*. Milano: Bocca, p. 106.

sperimentale, alla quale preferiscono le mere deduzioni teoriche, culmina – per analogia metaforica, che assimila l'abbreviatore delle altrui opere al divoratore dei propri simili – in uno sfogo *animalista*: «E se tu se', come tu hai iscritto, il re delli animali – ma meglio dirai dicendo re delle bestie, essendo tu la maggiore [...]»; in quanto, tra le specie terrestri viventi, non ve n'è alcuna che sia incline alla «somma iscelleratagine» di *mangiare* il proprio simile, come lo è invece l'uomo, il cui istinto di sopraffazione coinvolge non solo le creature considerate «inferiori» ma anche gli altri esseri umani.[46] Non solo uno stralcio del libro III delle *Istorie fiorentine* ricorre alla stessa macabra espressione antropofagica («Gli uomini *mangiano* l'un l'altro»), ma persino in quel singolare e incompiuto cimento con la rivisitazione «antiquariale» di un classico letterario, che è l'adattamento in versi di Apuleio tentato nel poemetto moraleggiante dell'*Asino*, Machiavelli, rivaleggiando col mito di Circe, dà testimonianza del medesimo convincimento circa la deleteria e irredimibile inimicizia tra gli uomini, che, nelle parole della più disprezzata fra le bestie, denota un'alternativa alla condizione di spontanea socievolezza propria di animali di una stessa specie. Il porco, infatti, interrogato sul perché non desideri essere tramutato in uomo, semplicemente afferma ai suoi interlocutori umani: «Le man vi dié natura e la favella, / e con quelle anco ambizion vi dette, / e avarizia che quel ben cancella. [...] non dà l'un porco all'altro porco doglia, / l'un cervo all'altro; solamente l'uomo / l'altr'uom ammazza, crocifigge e spoglia» (vv. 139-144).[47]

In quello stesso brano sull'uomo «re delle bestie», il cenno alla condizione di pazzia («mancamento di celabro»), in preda alla quale gli uomini si trovano travolti in misura di gran lunga superiore agli altri animali, ispira, peraltro, un rinvio logico e concettuale ad altro celeberrimo frammento vinciano, di qualche anno anteriore (c. 1504) ma poi confluito per opera dell'allievo Melzi nel già menzionato apografo postumo del *Libro di Pittura*, sui «componimenti di battaglie», in cui la guerra è cursoriamente descritta, in un densissimo e mirabile inciso,

46. Windsor Castle, Royal Library, *Corpus degli Studi Anatomici*, f. 19084 r; cfr. gli importanti studi di Domenico Laurenza (2000). «Uomini bestiali. Leonardo da Vinci e le sue fonti». *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali*, vol. VIII, pp. 581-598, particolarmente le pp. 595-596; Idem (2001). *De figura humana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*. Firenze: Olschki, p. 183; Idem (2003). *La ricerca dell'armonia. Rappresentazioni anatomiche nel Rinascimento*. Firenze: Olschki, pp. 51-53. Per il riferimento al cannibalismo e all'antropofagia, che si esplicita letteralmente nella parte conclusiva del brano, si vedano le considerazioni di Giuseppe Fornari (2005). *La bellezza e il nulla. L'antropologia cristiana di Leonardo da Vinci*. Genova-Milano: Marietti, pp. 231-240.

47. Cfr. G. M. Anselmi; P. Fazion (1984), *op. cit.*, p. 161. La sintonia qui implicita con Leonardo è stata rilevata anche da S. Zeppi (2004), *op. cit.*, pp. 15-16.

come una «discordia, o vo' dire pazzia bestialissima».[48] L'*imbestiamento* dell'uomo è di tale scatenante entità, che persino gli animali coinvolti nella zuffa ne sono follemente contagiati: secondo il Vasari, infatti, nella perduta pittura murale della *Battaglia di Anghiari*, «non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli», i quali «non fanno men guerra coi denti, che si faccia chi gli cavalca nel combattere».[49] Sulla scorta delle *Etymologie* di Isidoro da Siviglia (incunabolo di cui possedeva un volgarizzamento, come attestato da un inventario autografo proprio databile a quel tempo, c. 1503-04), Leonardo sembra far propria l'idea che i cavalli abbiano una singolare capacità di partecipare agli «affetti» dei cavalieri, al punto di darne eloquente dimostrazione visiva nel dipinto di Palazzo Vecchio: se le copie più antiche e fedeli dell'episodio culminante della composizione, la «Lotta per lo stendardo» [figura 1], restituiscono solo un pallido riflesso della portentosa esuberanza espressiva del drammatico e inestricabile viluppo di corpi umani ed equini, che azzera persino ogni sicuro riconoscimento delle parti in lotta per la comune degradazione a uno stato di indistinta ferina aggressività, alcuni stupefacenti schizzi preparatori (segnatamente, la serie di fogli conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) trasmettono ancora l'impetuosa virulenza del raccapricciante dettaglio descritto dal biografo aretino, con i cavalli che si azzannano ferocemente [figura 2], assoggettati essi stessi al folle imbestiamento che annichilisce i loro cavalcatori.[50]

48. Leonardo da Vinci (1995), *Libro di Pittura*, *op. cit.*, vol. I, p. 218: «Del comporre le istorie. Ricordati, *fintore*, quando fai una sola figura, di fuggire gli scorti di quella, sì delle parti come del tutto, perché tu aresti da combattere con la ignoranza delli indotti di tale arte; ma nelle istorie fanne in tutti li modi che ti accade, e massime nelle battaglie, dove per necessità accade infiniti storciamenti e piegamenti delli componitori di tale *discordia, o vo' dire pazzia bestialissima*». Nonostante la palese finalizzazione a intenti teorico-artistici e di poetica della pittura —su questi aspetti e per un efficace aggiornamento critico e bibliografico, corredato di un utile apparato illustrativo, cfr. ora Carlo Vecce (2012). *Le battaglie di Leonardo [Codice A, ff. 111r e 110v, «Modo di figurare una battaglia»]*, LI Lettura Vinciana (2011). Firenze: Giunti, particolarmente p. 29 - questo brano contiene una denuncia fortissima della deprecabilità della guerra, sul cui valore, di presa di posizione politica in chiave pacifista, è impossibile soprassedere, come pare avesse già intuito Edward MacCurdy (1919). «Leonardo and War». *Raccolta Vinciana*, vol. X, pp. 117-126, soprattutto le 119-120: «in Leonardo's realism there may be discerned the working of a moral purpose [...] to make war impossibile by showing it stripped of all glamour and pomp of circumstance, the armed negation of life».

49. Cfr. ancora D. Laurenza (2001), *op. cit.*, p. 182, sia per la citazione del racconto vasariano, sia per il rinvio al capitolo I del libro XII delle *Etymologie* di Isidoro da Siviglia, cui si fa cenno poco oltre nel testo.

50. Una scheda recente sulla *Battaglia di Anghiari*, con esame della completa bibliografia precedente, è in M. Versiero (2012), *Il dono della libertà...*, *op. cit.* (2012), pp. 300-311, cat. no. 3.B. Un esame circostanziato del principale apografo pittorico, recentemente rintracciato, è ora offerta da



Figura 1. Anonimo del secolo XVI, copia dell'episodio centrale della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo (*Tavola Doria*), attualmente in deposito a Firenze, Galleria degli Uffizi.

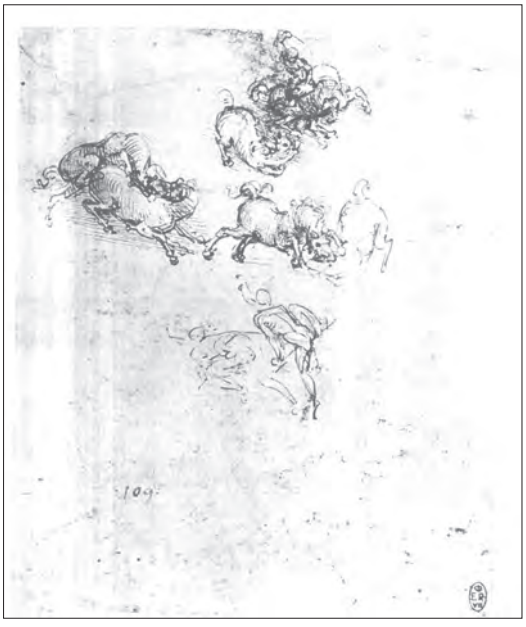


Figura 2. Leonardo da Vinci, Studi di cavalli per la *Battaglia di Anghiari*, Windsor Castle, RL 12330. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016.

Il riferimento al testo di Isidoro, fonte accertata anche del pensiero di Machiavelli,[51] unitamente alla sua partecipazione al contratto di allogagione della pittura murale a Leonardo, in qualità di testimone legale,[52] offrono un puntello filologico e documentale a una loro possibile convergenza, di registro sia semantico che allegorico, sulla tematica della ibridazione metaferina e centauresca: ho in altra occasione già proposto di riconoscere, infatti, nel primo guerriero da sinistra del dipinto vinciano, così come noto da copie,[53] una prima inusitata figurazione del nuovo canone eroico di virtù «zoomorfa», che Machiavelli avrebbe appunto enunciato nel capitolo XVIII de *Il principe*, dal momento che, a causa della bizzarra e innaturale torsione del suo busto, con una abnorme e deformante posizione «a svastica» delle braccia che afferrano lo stendardo conteso, il cavaliere viene di fatto a occultare completamente la parte superiore del destriero sul quale è in groppa,[54] così da dare quasi, nella generale atmosfera convulsa della scena, l'impressione di «fondere» visivamente il proprio corpo con quello del cavallo, dando luogo a una «realistica» rappresentazione di uomo centaurino.[55]

Peraltro e significativamente, tramite il testo di Isidoro, potrebbe pure essere stata nota, sia a Leonardo che a Machiavelli, la spiegazione dell'origine della

---

Pietro Cesare Marani (2013), «La Tavola Doria dalla *Battaglia d'Anghiari* di Leonardo: un riesame». *Raccolta Vinciana*, vol. XXXV, pp. 69-85.

51. Cfr. Vittorio Dini (1983). «La prudenza da virtù a regola di comportamento: tra ricerca del fondamento razionale ed osservazione empirica». In: V. Dini; G. Stabile. *Saggezza e prudenza. Studi per la ricostruzione di un'antropologia in prima età moderna*. Napoli: Liguori, pp. 13-123, specificamente p. 71; Domenico Taranto (2003). *Le virtù della politica. Civismo e prudenza, tra Machiavelli e gli antichi*. Napoli: Bibliopolis, p. 68.

52. Si veda il documento riprodotto e commentato nella scheda di Vanna Arrighi (2005). *Leonardo da Vinci, la vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e l'opera*, catalogo della mostra. Firenze: Giunti, pp. 171-174, cat. no. VI.73 e VI.74, con bibliografia precedente.

53. Anonimo del secolo XVI, copia di un guerriero della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo, Paris, Cabinet des Dessins du Louvre (http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/3379-Cavalier-etude-dapres-la-Bataille-dAnghiari).

54. Questo dettaglio era già stato rilevato e brevemente commentato da C. Pedretti (1973), *op. cit.*, p. 87; cfr. inoltre D. Laurenza (2000), *Uomini bestiali...*, *op. cit.*, p. 593.

55. Cfr. Marco Versiero (2011). «L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci». In: M. A. Barrachina; J. P. Pantalacci (sous la direction de). *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques, XVe-XXe siècles*, Actes du Colloque International de Nice (19-21 novembre 2009), publié comme Dossier thématique, *Cahiers de la Méditerranée*, no. 83, pp. 79-85. Per una autorevole ripresa di questa mia proposta interpretativa, si veda l'importante capitolo *Nel vortice della Battaglia* dell'ultimo fondamentale lavoro di Roberto Esposito (2010). *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, pp. 85-98. Cfr. inoltre Annalisa Perissa Torrini (2013). «La Battaglia di Anghiari, "incominciata con una grandezza incomparabile"». In: Eadem (a cura di). *Leonardo da Vinci. L'uomo universale*, catalogo della mostra di Venezia. Firenze: Giunti, pp. 176-183, specificamente le pp. 178, 182.

leggenda dei centauri, con riferimento alle tribù di cacciatori semi-primitivi delle remote regioni della Tracia e della Tessaglia, già nel II millennio a. C., quando furono visti in lontananza in sella ai loro destrieri da alcuni viaggiatori greci.

Questa caratterizzazione si caricherebbe di un valore aggiuntivo, qualora potesse trovare conferma il sospetto che l'identificazione delle parti in lotta, seppur ardua, proceda in senso inverso a quello normalmente prospettato dagli esegeti, riconoscendo nel guerriero in questione un milite di parte fiorentina, che trattiene dal lato dell'impugnatura l'asta del vessillo con le insegne civiche della città, cercando strenuamente di impedirne la sottrazione:[56] in tal caso, infatti, anziché tradursi in una connotazione negativa in termini etico-politici,[57] la sua mutazione «bestiale» (accentuata dalla presenza di alcuni eccentrici dettagli del suo equipaggiamento: le corna di Ammone sull'elmo, una testa d'ariete sul torace, al centro del carapace di pelle di pecora, l'elsa di spada in forma di zampa leonina, nonché gli spallacci in foggia di conchiglie gasteropodi)[58] darebbe conto di una precoce «visualizzazione» dell'innovativo concetto machiavelliano di «virtù» animalesca e centauresca, da applicarsi alle milizie di parte fiorentina e, in senso lato, al governo della città. Ho rintracciato un possibile ulteriore elemento di prova di questa convergenza in un labile disegno a gessetto nero,[59] non di mano di Leonardo ma desunto con ogni probabilità da un suo collaboratore a partire da

56. Questa lettura invertita delle parti in lotta era già stata avanzata da Martin Kemp (1982). *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*. Milano: Mondadori, pp. 226-227. Per l'identificazione tradizionale, con le milizie mercenarie milanesi a sinistra e i soldati di parte fiorentina a destra di chi guarda, cfr. Cecil Gould (1954). «Leonardo's Great Battle-Piece. A Conjectural Reconstruction». *The Art Bulletin*, vol. XXXVI, no. 2, pp. 117-129.

57. Come vorrebbe, invece, Frank Zöllner (2003). *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e disegni*. Colonia: Taschen, pp. 164-174. Il precedente contributo monografico di questo studioso, Frank Zöllner (1998). *La «Battaglia di Anghiari» di Leonardo da Vinci, tra mitologia e politica*, XXXVII Lettura Vinciana (1997). Firenze: Giunti, con una proposta interpretativa già considerata «inaccettabile» da Pietro Cesare Marani (1999). *Leonardo, una carriera di pittore*. Milano: Motta, p. 299, nota 96, è in effetti del tutto viziato da una discutibile metodologia, che si avvale di una collazione di elementi iconografici (spesso variabili) desunti dalle diverse copie (eterogenee per paternità, datazione e stile di esecuzione), piuttosto che sui disegni preparatori superstiti, nonché su una opinabile valutazione delle fonti, ivi inclusi alcuni scritti di Machiavelli, come ho cercato di dimostrare nella mia scheda qui citata *supra*, nota 50.

58. Questi elementi sono stati analizzati con perspicuità da Gigetta Dalli Regoli (2006). «Riflessioni intorno alla *Battaglia di Anghiari*: una nota sui "nichi" di Leonardo». In: C. Pedretti (a cura di). *La mente di Leonardo. Al tempo della «Battaglia di Anguari»*, catalogo della mostra. Firenze: Giunti, pp. 80-89.

59. Assistente di Leonardo, ricalco a «spolvero» di un bozzetto del maestro (?) per una figura di centauro, Milano, Codice Atlantico, f. 704 d verso (http://opar.unior.it/1888/1/2013Leonardofavole_e_facezie.a10.pdf [p. 19]).

un bozzetto autografo (purtroppo non pervenuto), mediante la tecnica cosiddetta dello «spolvero»: si tratta di un foglietto del Codice Atlantico (numerato 704 d v), che ho potuto esporre a Milano nel 2010, di controversa cronologia (realizzato forse verso il 1504, a tergo di un foglietto già utilizzato molto presto da Leonardo, c. 1480) ma che sembra effettivamente rappresentare un centauro, nella sua forma propriamente mitologica.[60]

Torno infine alla tecnica della dissimulazione politica, tematizzata nel capitolo XVIII de *Il principe* in termini di *coloritura della inosservanzia* (della «fede», ovvero del rispetto di patti e promesse e, in generale, della parola data). In un suo taccuino del 1505, Leonardo impiega una analoga «pittoricità»,[61] per denotare il contrasto tra verità e menzogna, che ne costituisce insieme la premessa e l'esito:

> Sanza dubbio tal proporzione è dalla verità alla bugia quale dalla luce alle tenebre [...], perché la mente nostra, ancora ch'ella abbia la bugia pel quinto elemento, non resta però che la verità delle cose non sia di sommo notrimento per li intelletti fini.[62]

Per Leonardo, vale perciò la co-essenzialità, nella mente umana, di verità e menzogna, di autenticità e artificialità della simulazione/dissimulazione: si tratta di un assunto la cui *naturalità* è letteralmente considerata «proporzionale» al rapporto, di squisita natura ottica e fisica, che è dato di osservare tra luce e tenebre, secondo una implicita eppure evidente concettualizzazione di uno dei «marchi» contraddistintivi e inimitabili dello stesso stile pittorico e disegnativo di Leonardo, il suo «chiaroscuro».[63] Così come per via pratica nei suoi dipinti e disegni, anche

60. Cfr. M. Versiero (2010), *Codex Atlanticus §4...*, *op. cit.*, pp. 126-128, cat. no. 33. Il foglietto era già stato presentato come studio di un centauro da Carlo Pedretti (1978-79). *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of its Newly Restored Sheets*. New York: Johnson Reprint, vol. II (1979), p. 81; sulla tecnica dello «spolvero», consistente nella «puntinatura» dei contorni principali del disegno matrice e nel «riporto» sul supporto secondario di una traccia di polvere di carbone, cfr. Carmen Bambach (1990). «Pounced Drawings in the Codex Atlanticus». *Achademia Leonardi Vinci*, vol. III, pp. 129-131, specificamente p. 131, no. 14 e tav. I, per il disegno in questione.

61. La stessa traduzione «pittorica» del tema della dissimulazione è anticipatrice del relativo dibattito filosofico manifestatosi in piena età seicentesca: cfr. Rosario Villari (1987). *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*. Roma-Bari: Laterza, p. 25.

62. Torino, Biblioteca Reale, *Codice sul volo degli uccelli*, f. 11 r; cfr. C. Vecce (1992), *op. cit.*, p. 193.

63. Cfr. il raffinato studio di Gianfranco Folena (1991). *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri, *passim* e pp. 252-254, sul *chiaroscuro* leonardesco come composto linguistico copulativo, esemplificante, in via al contempo etimologica e semantico-concettuale, la duttilità dello stesso registro verbale vinciano, considerato nella sua totalità.

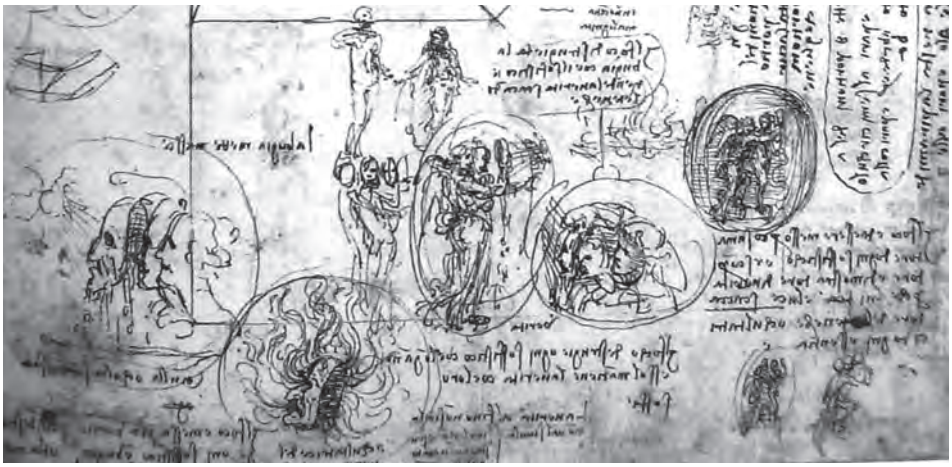


Figura 3. Leonardo da Vinci, Studi per Allegorie della Menzogna e della Verità, Windsor Castle, RL 12700 recto. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016.

nella sua teoria artistica è affermato il principio che l'ombra è considerata indispensabile a «valorizzare» la luce, derivando quindi solo da una corretta cognizione dell'una e dell'altra una veritiera e persuasiva riproducibilità e re-invenzione dell'osservazione naturale nell'opera d'arte: analogamente, il frammento summenzionato esemplifica efficacemente l'essenzialità dell'endiadi verità-bugia, che assurge a binomio fondativo del sostrato antropologico che identifica peculiarmente la mente umana.[64]

In altro foglio di studi, successivo di qualche anno (c. 1508), Leonardo affermerà esplicitamente, al culmine di una pletora di icastiche allegorie sullo «smascheramento» della menzogna o «disvelamento» della verità, che «simulazione è frustrata avanti a tanto giudice»: i relativi schizzi di accompagnamento illustrano gustose vignette in cui la maschera di cera della bugia si scioglie quando esposta alla luce veritiera del sole, ovvero una virtù alata (la Verità) che letteralmente to-

64. Con penetrante acume interpretativo, il primo a tematizzare questa lettura fu André Chastel (1982). «Les limites du savoir scientifique chez Léonard», una cui traduz. ital. è in Idem (1995), *Leonardo da Vinci, studi e ricerche (1952-1990)*, a cura di G. Coccioli. Torino: Einaudi, pp. 21-29, particolarmente p. 26, dove si rimarca come Leonardo abbia dimostrato in questo frammento «l'esistenza all'interno della pittura, modello di *speculazione* universale, del principio tenebroso e anche, alla fine, la scoperta del suo fascino, della sua necessità», proprio perché «il *quinto elemento* ripudiato dal sapere, in quanto fattore di menzogna, tende a essere incorporato nella pittura come ombra che vela le forma, che limita la luminosità, che sottrae il beneficio della chiarezza», consentendo perciò all'arte di raccogliere forse «il dramma stesso dello spirito umano».

glie la maschera alla mentitrice [figura 3]. L'intento persino didascalico delle iscrizioni esplicative di Leonardo ne accresce sensibilmente il valore concettuale:

> Verità: il sole. Bugia: maschera. [...] Il foco distrugge la bugia, cioè il sofistico, e rende la verità scacciando le tenebre. Il foco è da esser messo per consumatore d'ogni sofistico, e scopritore e dimostratore di verità, perché lui è la luce, scacciatore delle tenebre occultatrici d'ogni essenza. [...] La verità al fine non si cela, *non val simulazione, simulazione è frustrata avanti a tanto giudice*. La bugia mette la maschera. Nulla occulta sotto il sole.[65]

Secondo una sottile vena sarcastica e dissacrante, degna della satira del *Momo* albertiano, Leonardo pare qui sottintendere il suo proprio approccio smagato al mondo delle adulazioni e della piaggeria, caratteristico della cortigianeria più affettata, che circonda la realtà della politica: forse, anzi, non è azzardato riconoscere in queste allegorie della Verità che «distrugge il sofistico» una sua propria auto-rappresentazione, in veste di impietoso svelatore e fustigatore dei menzogneri parassiti dei potenti.

Insomma, come già nel peraltro coevo aforisma sulla comparazione del «discorso» animale con quello umano, prima discusso, Leonardo perviene ad una originale e stimolante sovrapposizione della contrapposizione binomiale verità-falsità, secondo la «maschera» della simulazione/dissimulazione, al dualismo antropo-zoologico, per concludere che l'attitudine alla menzogna è un inevitabile connotato dell'identità umana, connaturato alla sua stessa essenza, deducibile *e contrario* come tale anche per giustapposizione all'*animalità*. Se è vero che questa duplice intersecazione semantico-dialettica presiede anche alla teorizzazione della dissimulazione «bestiale» da parte di Machiavelli, restano in definitiva divergenti gli esiti delle rispettive riflessioni e argomentazioni: l'artificio della simulazione coincide per il Segretario fiorentino con quell'atto di *coloritura* dell'agire politico, che equivale antipodicamente alla «sfumata» ritrasposizione leonardiana, in *chiaroscuro* pittorico, dell'ambivalente contrasto di verità e finzione che connota il reale, pur nello sforzo ipernaturalistico, da parte del pittore-*fintore*, di superarlo e ri-crearlo.

65. Windsor Castle, Royal Library, f. 12700 v; sia consentito il rinvio a M. Versiero (2012), *Il dono della libertà...*, *op. cit.*, pp. 264-267, cat. no. 9, con esame della completa bibliografia di riferimento.