

CAHIERS DE LA
MÉDITERRANÉE

Cahiers de la Méditerranée

83 | 2011

Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts
plastiques

L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci

Marco Versiero



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6096>

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 83-89

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Marco Versiero, « L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6096>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci

Marco Versiero

- 1 Nella sua biografia di Andrea del Verrocchio, il Vasari racconta che il maestro di Leonardo aveva realizzato due rilievi bronzei rappresentanti i profili affrontati di Alessandro il Macedone e Dario di Persia per Lorenzo de' Medici, che ne avrebbe fatto oggetto di un dono diplomatico al re d'Ungheria Mattia Corvino¹. La datazione più verosimile di questo episodio oscilla tra il 1469 (anno dell'ascesa politica del Magnifico) e il 1480 (quando la minaccia di un'invasione turca rese più urgente l'opportunità di un'alleanza con l'Ungheria)². Si tratta esattamente del periodo dell'apprendistato del giovane Leonardo nel laboratorio politecnico del Verrocchio, ricostruibile dalla fine del settimo decennio del sec. XV al 1478, data della prima commissione autonoma documentata³.
- 2 Uno dei disegni più affascinanti e apprezzati del giovane allievo sembra essere stato ispirato dalla concezione e dall'iconografia dei due rilievi perduti del maestro⁴: si tratta del profilo a punta metallica su carta preparata rosa, oggi conservato al British Museum di Londra (inv. N°. 1895-9-15-474)⁵. Soprattutto gli elementi decorativi della corazza e dell'elmo presentano notevoli affinità con le copie conosciute del perduto Dario verrocchiesco: grazie alla sua incomparabile capacità di conferire vibrante vitalità agli inserti naturalistici fito-zoomorfi, Leonardo ci dà la sensazione che i fiori e i racemi, la testa di leone sul torace, persino l'animale fantastico (probabilmente un drago) accovacciato sull'elmo siano tutti animati dal loro movimento vitale⁶. Anche i tratti fisiognomici si dimostrano peculiari: la fierezza spietata dello sguardo, inquadrato dal sopracciglio prominente, la piega altera della bocca, marcata dallo sdegno, l'audace protuberanza del naso e del mento, testimoniano un ideale espressivo preciso, confermato e rafforzato attraverso il raffronto con il profilo analogamente aggressivo

della protome leonina, che fa allusione al carattere iracondo e temerario del personaggio leggendario⁷. Si assiste, dunque, a un'interpretazione psicologica e caratteriale dell'immagine marziale, che si risolve in un ritratto allegorico, l'abbinamento al cui *pendant* perduto, con la figura speculare del giovane eroe valoroso, i cui tratti nobili e delicati rinviano a un'identità apollinea, avrebbe implementato l'impatto evocativo⁸.

- 3 Si è spesso sottolineata l'aderenza di questo progetto all'ambito delle feste e dei tornei nella cui preparazione l'atelier del Verrocchio era stato a più riprese implicato, non solo per l'ornamentazione di stendardi e apparati scenografici ma proprio per la realizzazione di armature da parata, che dovevano apparire molto simili a quella mostrata dal disegno di Leonardo, la cui efficacia pratica è tuttavia messa in dubbio dall'aspetto del tutto decorativo dei dettagli estetici⁹. Una analoga concezione ispira i primi studi di arte militare di Leonardo, che risalgono all'inizio del lungo periodo trascorso a Milano al servizio di Ludovico il Moro¹⁰: un gruppo di disegni con studi di armi da taglio, lance, scudi, archi e frecce, infine balestre e bombarde, conserva infatti tale apparenza decorativa¹¹.
- 4 Parallelamente, tuttavia, Leonardo prova a conferire alla propria visione dell'arte militare un contenuto e una forma più sistematici, come conseguenza del suo sforzo di concepire un impianto teorico da far confluire in un progettato trattato di arte della guerra¹². Di quest'ultimo, malauguratamente rimasto incompiuto, sopravvive l'abbozzo dell'incipit proemiale: « Per mantenere il dono principal di natura, cioè libertà, trovo modo da offendere e difendere, in stando assediati da li ambiziosi tiranni; e prima dirò del sito murale e ancora perché i popoli possino mantenere i loro boni e giusti signori »¹³. Il concetto di una "libertà naturale" è inteso come il solo valore politico che può essere invocato per spiegare e legittimare ideologicamente il ricorso alle armi¹⁴: non vi è alcuna distinzione tra mezzi leali e sleali di offesa e difesa, dal momento che la rivendicazione della necessità della guerra è percepita come una garanzia di preservazione della fondamentale condizione di libertà (ossia di autonomia) di una comunità politica, quando essa sia minacciata dai tiranni, portatori di principi di governo fondati sull'esercizio della forza, piuttosto che legittimati sulla base della loro conformità alla giustizia¹⁵. Si tratta, evidentemente, di una eredità della dottrina repubblicana del "vivere libero" (che deriva a Leonardo dalla sua giovinezza fiorentina), che risulta tuttavia applicata al contesto signorile del ducato milanese.
- 5 Lo stesso tentativo di attribuire al discorso *de re militari* un valore concettuale trova un ampliamento in chiave etica allorché Leonardo si occupa della questione della brutalità della guerra, che, benché giustificabile da un punto di vista politico, resterebbe inaccettabile sul piano morale per il pacifista Leonardo. La sua celebre definizione della guerra come « discordia, o vo' dire pazzia bestialissima »¹⁶, trova, per un verso, esatta corrispondenza con la sua concezione fisico-cosmologica e antropologica, secondo cui « facciamo nostra vita coll'altrui morte »¹⁷, in risposta al duplice criterio dell'autoconservazione (perché ciascuno desidera « mantenersi in suo essere ») e della paura della morte (considerata come la sola passione umana in grado di assicurare la preservazione dell'integrità materiale del corpo)¹⁸; peraltro, Leonardo ha concepito una versione allegorica di questa visione, immaginando che la vita e gli "stati umani" possano essere rappresentati come una serie di piccoli "quadrelli" che si "scacciano" reciprocamente, in una sorta di "domino", giocato su scala globale¹⁹. D'altro canto, occorre considerare le convinzioni di Leonardo concernenti la natura conflittuale dell'esistenza e l'irriducibile avversità tra gli uomini, la cui condanna più concitata è

affidata a un foglio di studi anatomici, in cui il corpo umano è descritto come il frutto delle « opere mirabili della natura », ovvero una « composizione [...] di meraviglioso artificio », al punto che va considerata un'infamità il « torre la vita all'omo », perché chi non apprezza la vita non la merita affatto²⁰. Dunque, è dal sentimento deleterio dell'ambizione che deriva agli uomini la “penitenza” di essere incapaci di apprezzare il beneficio della vita e di contemplare la bellezza del mondo (quella stessa ambizione che – si è visto – caratterizza i tiranni che minacciano la libertà di uno stato ben ordinato).

- 6 Tale pessimistica visione non impedisce a Leonardo di interrogarsi sull'insieme delle virtù morali e politiche che dovrebbero connotare un buon guerriero : in occasione delle nozze di Ludovico il Moro con Beatrice d'Este (1491), l'artista e tecnico di corte si interessa alla preparazione dei paramenti allegorici per un cavaliere (e per il suo destriero) partecipante al torneo indetto da Galeazzo da Sanseverino (genero di Ludovico e capitano dell'esercito milanese) nella propria dimora. Una pagina suggestiva del Codice Arundel della British Library di Londra (f. 250 r) riporta schizzi e annotazioni molto elaborate concernenti l'apparato simbolico del personaggio (forse un membro della famosa famiglia veneziana dei Grimani), centrato sulla complessa semantica della prudenza, considerata la virtù della previsione e della conservazione politica²¹. L'invenzione iconografica di Leonardo è relativa anzitutto alla decorazione di uno scudo circolare posto sulla coscia posteriore del cavallo, con una personificazione allegorica della Prudenza assisa in trono : quest'ultimo è indicato come una “focosa cadrega”, vale a dire una sorta di carro che è al contempo uno scranno-cattedra, descritto come avvolto dalle fiamme, a significare le difficoltà e i rischi della conquista di un seggio politico pericoloso, possibile unicamente grazie all'adozione di un'attitudine prudente nella propria condotta²². Inoltre, Leonardo concepisce per il costume del cavaliere l'impiego di diverse piume con occhi di pavone (che si credevano un tempo appartenuti al mitico Argo, guardiano al servizio di Giunone e perciò metafora prudenziale di vista acuta), mentre la presenza di questo stesso volatile sulla sommità dell'elmo a forma di « mezza palla, la qual ha significazione dello nostro emisferio, in forma di mondo », potrebbe essere un riferimento sottile al primato beneaugurante di un governo prudente esteso a tutto il mondo allora conosciuto.
- 7 Un'interpretazione visuale più drammatica della figura e del ruolo del guerriero, condizionata in maniera decisiva dalla concezione “brutalizzante” della guerra, fu tentata da Leonardo in occasione della più ambiziosa committenza pubblica mai ricevuta : si trattava di una clamorosa trasfigurazione di un glorioso episodio della storia repubblicana di Firenze, la *Battaglia di Anghiari* (1440), alla quale egli si dedicò al tempo del suo secondo periodo fiorentino, al principio del sec. XVI²³. In diretta competizione col suo rivale Michelangelo, che era stato incaricato di dipingere un'altra battaglia antica, quella di Cascina (1364), nella stessa Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio, Leonardo conferiva ai suoi combattenti proporzioni fisiche erculee, secondo il combinato apporto dei suoi rinnovati studi anatomici e della riscoperta dei capolavori della scultura classica²⁴. I disegni di dettaglio per i visi dei due protagonisti affrontati della scena principale della rappresentazione (la cosiddetta “Lotta per lo stendardo” tra Fiorentini e Milanesi) mostrano a quale livello di eccellenza fossero stati portati gli studi di fisiognomica, nella loro intrecciata correlazione con la pratica del genere del ritratto eroico²⁵. All'apice della propria esperienza artistica e scientifica, Leonardo si conferma il solo autore capace di unificare l'insegnamento del maestro Verrocchio in tema di iconografia marziale (cui si accennava all'inizio di questo contributo) e una *grandeur* inedita, che Vasari avrebbe additato come la “maniera moderna”.

- 8 Si sa che la parte dell'opera che Leonardo aveva realizzato è perduta: già in cattive condizioni di conservazione, a causa del carattere sperimentale della tecnica pittorica ad encausto prescelta da Leonardo, ciò che ne restava sembra essere stato più tardi distrutto o per lo meno ricoperto dal Vasari con i propri affreschi nel rinominato Salone dei Cinquecento in epoca granducale. Le copie note della "Lotta per lo stendardo", ad ogni modo, consentono di intuire uno degli aspetti più rivoluzionari di questa creazione: il primo guerriero a sinistra sembra fondere e confondere il proprio corpo con quello del cavallo sul quale è in groppa (di cui non è più possibile scorgere la testa), fornendo così quasi l'impressionante visualizzazione di un centauro²⁶. D'altronde, è noto come appena qualche anno più tardi Machiavelli (che era stato coinvolto nella vicenda dell'assegnazione dell'incarico a Leonardo, come testimone legale alla stipula del contratto, nella propria qualità di Segretario alla Seconda Cancelleria fiorentina)²⁷ utilizzasse proprio l'immagine di questa creatura mitologica per enunciare la nuova teoria etico-politica del principe "mezzo bestia e mezzo uomo"²⁸. Tale convergenza concettuale non è affatto casuale²⁹: è ben possibile ipotizzare che i due geni del Rinascimento avessero discusso circa la loro comune visione antropo-zoologica³⁰, in rapporto all'iconografia di questa grande allegoria politica del governo repubblicano, in cui il difensore del simbolo eminente della libertà civile (lo stendardo o "Gonfalone" con le insegne della città) è una perfetta figurazione della virtuosa duplicità propria della personalità dell'uomo moderno³¹.

NOTES

1. . Si veda Emil Möller, « Leonardo e il Verrocchio. Quattro rilievi di capitani antichi lavorati per re Mattia Corvino », *Raccolta Vinciana*, vol. XIV, 1930-1934, p. 3-38.
2. . Si veda David Alan Brown, *Leonardo da Vinci. Le origini di un genio*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 68-73, 192-194, note 91-113.
3. . Si veda Pietro C. Marani, *Leonardo, una carriera di pittore*, Milano, Motta, 1999, p. 60-62, 74-75, note 74-75.
4. . Bottega dei Della Robbia, copia del perduto rilievo in bronzo di "Dario di Persia", 1469-1480 circa (terracotta invetriata; Lisbona, Museu de Arte Antiga) et Bottega del Verrocchio, copia del perduto rilievo in bronzo di "Alessandro Magno", 1469-1480 circa (marmo; Washington, National Gallery of Art), rispettivamente <http://www.flickr.com/photos/pedfaf/4412950663/> e <http://worldart.sjsu.edu/VieO46493?sid=43961&x=9376193>.
5. . Leonardo, profilo di un guerriero all'antica, 1475-1480 circa (punta metallica su carta preparata rosa; London, British Museum), <http://www.humanitiesweb.org/human.php?s=g&p=c&a=p&ID=10165>. Si veda la scheda di Alison Wright, in Patricia Lee Rubin e Alison Wright (a cura di), *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, exhibition catalogue, Londra, National Gallery Publications, 1999, p. 278, cat. no. 63, con bibliografia precedente.
6. . Questi aspetti sono stati evidenziati particolarmente da Martin Kemp, *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1982, p. 34-35, pl. 6.

7. . Gli studi di riferimento su questi aspetti sono quelli di Flavio Caroli, *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Milano, Leonardo Editore, 1990, p. 177 ; e Domenico Laurenza, *De figura humana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Firenze, Olschki, 2001, p. 4, fig. 11.
8. . Si veda Martin Clayton, *Leonardo da Vinci. The Divine and the Grotesque*, Londra, Royal Collections Enterprises, 2002, p. 51-54.
9. . Non si può accettare, tuttavia, l'ipotesi di Marialuisa Angiolillo, *Leonardo: feste e teatri*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, p. 54-55, fig. 29-33, secondo cui il disegno sarebbe preparatorio alla corazza di Galeazzo da Sanseverino, in occasione del torneo tenutosi nella sua dimora milanese nel 1491 (su cui si veda quanto specificato oltre, nel prosieguo del presente contributo).
10. . Si vedano a questo proposito le schede di Pietro C. Marani, in Françoise Viatte et Varena Forcione (dir.), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 143-148, 392-396.
11. . Leonardo, diversi studi di armi 1485 circa (punta metallica, penna e inchiostro su carta preparata azzurra ; Paris, Cabinet des Dessins du Louvre), http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0088/m503501_d0003024-000_p.jpg ; Leonardo, diversi studi di armi, 1485 circa (penna e inchiostro ; Paris, École des Beaux Arts), <http://www.art-wallpaper.com/13802/Da+Vinci+Leonardo/Study+Sheet?Width=1280&Height=800>. Si veda ora Pietro C. Marani (a cura di), *Fortezze, bastioni e cannoni. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra, Novara, De Agostini, 2009, p. 16-39.
12. . Per un aggiornamento critico e bibliografico su questa materia, mi permetto di rinviare a Marco Versiero, « Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia : “naturalità” del conflitto e “necessarietà” della guerra », *Bruniana & Campanelliana*, vol. XV, n° 1, 2009, p. 121-134.
13. . Paris, Institut de France, Ms Ashburnham 2038, f. 10 recto, circa 1487-1490. Su questo testo fondamentale rinvio a Marco Versiero, « “O per sanguinità, o per roba sanguinata” : il pensiero politico di Leonardo », *Raccolta Vinciana*, vol. XXXI, 2005, p. 215-230, nonché più recentemente Marco Versiero (a cura di), *Leonardo, la politica e le allegorie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra, Novara, De Agostini, 2010, p. 31-33.
14. . Si veda Marco Versiero, « “Questo torrà lo stato alle città libere” : stato e libertà negli scritti di Leonardo da Vinci », *Il Pensiero Politico*, vol. XXXVIII, n° 2, 2005, p. 271-278.
15. . Si veda Marco Versiero, « “Il dono principal di natura” : la libertà politica negli scritti di Leonardo da Vinci, dal repubblicanesimo del “bene comune” alla prospettiva governamentale anti-democratica », in Matteo Truffelli e Francesco Raschi (a cura di), *Libertà e democrazia nella storia del pensiero politico*, Atti del Convegno di Parma (12-13 giugno 2008), Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2008, p. 157-163.
16. . Nel cap. 177 dell'apografo del *Libro di Pittura*, compilazione postuma dell'allievo ed erede Francesco Melzi, da un testo originale perduto, databile al 1505-1510 circa. Si vedano Carlo Pedretti e Carlo Vecce (a cura di), *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura, Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze, Giunti, 1995, vol. 1, p. 218. Sulle implicazioni politiche di questo testo si era già espresso Edward MacCurdy, « Leonardo and War », *Raccolta Vinciana*, vol. X, 1919, p. 117-129, particolarmente p. 119-120. Si veda anche, dello stesso autore, *The Mind of Leonardo da Vinci*, Londra, Cape, 1952 (1928), p. 182.
17. . Paris, Institut de France, Ms H, f. 89 v, 1494. Si veda Giuseppina Fumagalli, *Leonardo, omo senza lettere*, Firenze, Sansoni, 1939, p. 337.
18. . Circa la probabile ascendenza eraclitea di questo gruppo di testi, si vedano le perspicaci considerazioni di Stephane Toussaint, « Leonardo filosofo dei contrari. Appunti sul “chaos” », in Fabio Frosini (a cura di), *Leonardo e Pico. Analogie, contatti, confronti*, Atti del Convegno di Mirandola (10 maggio 2003), Firenze, Olschki, 2005, p. 13-35, in particolare p. 17-23.
19. . Si fa qui riferimento all'aforisma allegorico presente in Ms G, f. 89 r, circa 1511-1515 : « L'un caccia l'altro. Per questi quadrelli s'intende la vita e li stati umani ». La parola *quadrelli* è di

origine lombarda e significa “mattoni”: si veda Luca Beltrami, « Voci e termini del dialetto milanese nel Codice Atlantico », *Raccolta Vinciana*, vol. I, 1905, p. 67-70, in particolare p. 69.

20. . Windsor Castle, Royal Library, inv. 19001 r (f. 136 r). Si vedano Kenneth D. Keele e Carlo Pedretti (a cura di), *Leonardo da Vinci. Corpus degli Studi Anatomici nella collezione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II nel Castello di Windsor*, con la collaborazione di Pietro C. Marani, Firenze, Giunti Barbèra, 1980-1984 (prima edizione inglese 1978-1980), vol. 2 (1983), p. 484-486.

21. . Leonardo, schizzi e annotazioni per l'equipaggiamento allegorico di un cavaliere, 1491 circa (matita rossa, penna e inchiostro; London, British Library - Ms Arundel, f. 250 recto). Immagine riprodotta in Marco Versiero, « Arte e politica, tra feste e cortei: Giustizia e Prudenza in due allegorie di Leonardo da Vinci per Ludovico il Moro », in Luisa Secchi Tarugi (a cura di), *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento*, Atti del Convegno di Chianciano e Pienza (2009), Firenze, Cesati, 2011, p. 159-168.

22. . Sul valore politico di questa figurazione, si veda il contributo di Carlo Vecce, « *Focosa cadrega* », *Achademia Leonardi Vinci*, vol. IV, 1991, p. 212-213 (che tuttavia la riferisce ai festeggiamenti in onore delle nozze di Gian Galeazzo Maria Sforza, nipote del Moro, con Isabella d'Aragona, avvenute nel 1489); sia consentito inoltre il rinvio a Marco Versiero, « La “scopetta”, gli “occhiali” e la “cadrèga” di fuoco: immagini sforzesche della prudenza nelle allegorie politiche di Leonardo », *Iconographica*, vol. IX, 2010, p. 107-114.

23. . Anonimo (da Leonardo), copia dell'episodio centrale della “Battaglia di Anghiari”, 1504 circa (olio su tavola; ubicazione ignota), <http://www.humanitiesweb.org/human.php?s=g&p=c&a=p&ID=10079>. Sulle fonti documentarie, i materiali autografi superstiti e le copie conosciute di questa pittura murale perduta, si veda riassuntivamente Frank Zöllner, *La “Battaglia di Anghiari” di Leonardo da Vinci, tra mitologia e politica* (Lettura Vinciana XXXVII, 18 avril 1997), Firenze, Giunti, 1998, la cui interpretazione allegorico-politica è tuttavia insostenibile, per le ragioni indicate in Marco Versiero, *Leonardo, la politica e le allegorie*, op. cit., p. 35.

24. . Leonardo, studi di nudi erculei per la “Battaglia di Anghiari”, 1506-1508 circa (penna e inchiostro; Torino, Biblioteca Reale), <http://www.thais.it/speciali/disegni/Foto0077.htm>; Leonardo, studio di una testa di guerriero per la “Battaglia di Anghiari”, 1504-1506 circa (matita rossa; Budapest, Szépművészeti Múzeum), <http://www.drawingsofleonardo.org/images/battle3.jpg>. Di estrema utilità le puntualizzazioni a riguardo ultimamente espresse da Domenico Laurenza, « La figura erculea tra fisiognomica e anatomia: Leonardo all'epoca della “Battaglia di Anghiari” e alcuni sviluppi nel XVI sec. (C. Estienne, G. Tory) », in Pietro C. Marani, Françoise Viatte e Varena Forcione (a cura di), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, Atti del Convegno di Parigi (16-17 maggio 2003), Milano-Firenze, Ente Raccolta Vinciana-Giunti, 2006, p. 119-134.

25. . Gli studi preparatori sono stati analizzati recentemente da Annalisa Perissa Torrini, in Carlo Pedretti (a cura di), *La Mente di Leonardo. Al tempo della “Battaglia di Anghiari”*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti, 2006, p. 97-105.

26. . Rubens (da Leonardo), copia dell'episodio centrale della “Battaglia di Anghiari”, 1603 circa (gessetto nero, biacca e acquerello; Paris, Cabinet des Dessins du Louvre), http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETRouver&FIELD_98=TOUT&VALUE_98=anghiari&NUMBER=4&GRP=0&REQ=%28%28anghiari%29%20%3aTOUT%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All. La prima indicazione in questo senso risale a Carlo Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, Londra, Thames & Hudson, 1973, p. 87. Più recentemente, si veda l'approfondimento di Domenico Laurenza, *De figure humane...*, op. cit., p. 181. Su questo affresco di Leonardo, si vede l'articolo di Véronique Mérieux in questo numero dei *Cahiers*.

27. . Si veda Alessandro Cecchi, « Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l'assetto compositivo delle "Battaglie" di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio », *Prospettiva*, vol. LXXXIII-LXXXIV, 1996, p. 102-115.
28. . Sul centauro come cruciale riferimento metaforico e concettuale nella scrittura politica di Machiavelli, si veda il fondamentale saggio di Roberto Esposito, « Forma e scissione in Machiavelli », in Dario Gentili (a cura di), *La crisi del politico. Antologia de "Il Centauro"*, Napoli, Guida, 2007, p. 41-72, particolarmente p. 66-68.
29. . Si veda a questo proposito Marco Versiero, « Metafore zoomorfe e dissimulazione della duplicità. La politica delle immagini in Niccolò Machiavelli e Leonardo da Vinci », *Studi Filosofici*, vol. XXVII, 2004, p. 101-125 ; « Dall'eternità del mondo al governo delle città. Leonardo da Vinci, "dopo" Machiavelli », in Lorenzo Bianchi e Alberto Postigliola (a cura di), *Dopo Machiavelli / Après Machiavel*, Atti del Convegno di Napoli (30 novembre - 2 dicembre 2006), Napoli, Liguori, 2008, p. 33-52. Questa linea interpretativa è condivisa più recentemente da Luigi Zanzi, *Machiavelli e gli "Svizzeri" e altre "machievellerie" filosofiche*, Bellinzona, Casagrande, 2009, p. 13-35. Si veda anche l'importante contributo di Gennaro Maria Barbutto, *Antinomie della politica. Saggio su Machiavelli*, Napoli, Liguori, 2007, p. 113.
30. . Si considerino le valutazioni comparative di Stelio Zeppi, *Lecture machiavelliane*, Milano, Mimesis, 2004, p. 14-16, 29, 106, nota 4.
31. . Questa interpretazione è ora autorevolmente accolta da Roberto Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, p. 85-98.

RÉSUMÉS

Le but de cette contribution est d'illustrer la conception de la guerre dans la pensée de Léonard de Vinci, à partir de ses écrits présentant une valeur philosophique (soit anthropologique, soit plus spécifiquement politique), à comparer avec ses créations figuratives (non seulement celles proprement artistiques mais aussi les dessins et projets liés au domaine de l'art militaire). Léonard s'est intéressé à la figure du guerrier et à sa représentation iconographique, selon une vision qui oscille entre deux extrémités conceptuelles : l'homme vertueux et la bête indomptée, le chevalier doué d'un appareil de qualités héraldiques, morales et techniques (champion de l'art de la guerre entendue comme discipline humanistique) et l'homme réduit à sa condition primordiale d'animal instinctif et colérique.

The aim of this paper is to illustrate the conception of war in Leonardo da Vinci's thought, on the basis of those writings of his endowed with a philosophical value (in both anthropological and political terms), to be compared with his figurative works (not only the properly artistic ones but also those referring to the field of the military arts). Leonardo's interpretation of the figure of the warrior and its iconographic representation wavers between two conceptual extremes: the virtuous man and the wild beast, the knight displaying a heraldic apparatus of moral and technical qualities (champion of the art of war in the sense of a humanistic discipline) and the man reduced to the primitive condition of instinctive and irascible animal.

INDEX

Keywords : bestiality, Leonardo da Vinci, military arts, political allegories, virtue

Mots-clés : allégories politiques, art de la guerre, bestialité, Léonard de Vinci, vertu

AUTEUR

MARCO VERSIERO

Marco Versiero a obtenu un diplôme universitaire en Sciences Politiques (2005), puis un doctorat en Philosophie politique (2009), avec une thèse concernant la pensée politique de Léonard de Vinci, publiée par l'Institut Italien pour les Études Philosophiques de Naples (2011). Il est actuellement doctorant en Littérature Italienne Moderne à l'Institut Italien de Sciences Humaines de Naples (2010-2013).