



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

L'arco tragico del **Principe**

Machiavelli e l'intrigo poetico

Citation for published version:

Messina, D 2016, 'L'arco tragico del *Principe*: Machiavelli e l'intrigo poetico', *Italian Studies*, vol. 71, no. 3, pp. 287-310. <https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1189248>

Digital Object Identifier (DOI):

[10.1080/00751634.2016.1189248](https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1189248)

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Italian Studies

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.





L'arco tragico del Principe: Machiavelli e l'intrigo poetico

Davide Messina

To cite this article: Davide Messina (2016): L'arco tragico del Principe: Machiavelli e l'intrigo poetico, Italian Studies, DOI: [10.1080/00751634.2016.1189248](https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1189248)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/00751634.2016.1189248>



Published online: 16 Aug 2016.



Submit your article to this journal [↗](#)



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

L'arco tragico del *Principe*: Machiavelli e l'intrigo poetico

DAVIDE MESSINA

University of Edinburgh

This article elaborates on the possible connections between Machiavelli and Renaissance tragedy in the context of the early-modern rediscovery of Aristotle's *Poetics*. The possibility of a tragic reading of *Il Principe*, in particular, focuses on the metaphor or simile of the 'prudent archers' (*arcieri prudenti*) in chapter VI, suggesting a pragmatic interpretation of the tragic 'error' (*hamartia*) in contrast to the moral correlation of character flaw and 'ruin' (*ruina*) that defines modern tragedy. A theory of the tragic 'plot' (*intrigue*) is based on internal structure and embedded, through intertextual references, in forms of historical and political realism that enable the circularity of tragedy and comedy. The case for a pragmatic and tragicomic interpretation is finally instrumental to disengaging the poetics of *Il Principe* from the framework of both moral tragedy and Machiavellism.

KEYWORDS machiavelli, tragedy, intrigue, archers, error

I have shot mine arrow o'er the house
— Shakespeare, *Hamlet* (v. 2. 238–39).

Dobbiamo a Giorgio Bàrberi Squarotti la prima importante lettura critica di Machiavelli in chiave tragica. In una raccolta di saggi del 1966, il critico e poeta aveva esaminato per esteso l'«aspirazione al tragico» di Machiavelli e la «forma tragica» del *Principe*, mettendo in luce il «linguaggio della necessità» che caratterizza la logica espositiva del trattato e la visione storica dell'autore.¹ Secondo questa lettura linguistica e strutturale, in particolare, l'acuta percezione dell'impossibilità dell'azione politica nel proprio tempo, con la caduta della repubblica e l'esilio forzato, avrebbe portato l'autore del *Principe* alla «risoluzione della forma e del genere tragico in puro schema che si esaurisce su di sé».² Lo stesso schema poetico che rappresentava la tragica impossibilità dell'azione politica avrebbe trovato soluzione nell'«intrigo» delle commedie, attraverso le quali Machiavelli sarebbe tornato sulla scena fiorentina. Bisognava tuttavia aspettare Shakespeare e il suo

¹ Giorgio Bàrberi Squarotti, *La forma tragica del 'Principe', e altri saggi sul Machiavelli* (Firenze: Olschki, 1966).

² Bàrberi Squarotti, pp. 27–28, n. 3.

Prince of Denmark, conclude Bàrberi Squarotti, perché la ‘tragicità’ di Machiavelli fosse svolta in tragedie compiutamente poetiche e politiche.

Negli anni più recenti, Ronald Martinez ha cercato di fornire una definizione più tecnica di questa tragicità, inserendo Machiavelli nel contesto della prima tragediografia rinascimentale e facendo emergere l’autore del *Principe* come ‘leading voice in a tragic chorus’,³ ovvero come ‘chief dramatic voice of the generation that witnessed “the ruin of Italy”’.⁴ Fra i vari elementi tecnici, Martinez ha notato che l’uso ostentato delle unità pseudo — aristoteliche di azione e tempo nelle commedie di Machiavelli appartiene infatti alle prime discussioni sulla tragedia, in quanto derivata dai commentatori umanistici della *Poetica* di Aristotele. Sono queste unità tragiche che coordinano ‘una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antiche’, come leggiamo nella Dedicà del *Principe* (I, 117),⁵ determinando la forma storica in cui si può rappresentare l’azione politica.

L’ipotesi generale che vorrei sostenere a partire da questi studi è che la forma descritta da Bàrberi Squarotti vada letta secondo una circolarità strutturale del tragico e del comico all’interno di una nuova poetica del tempo storico, collegando quindi la poetica del *Principe* a modelli di circolarità più dichiarati come l’anaciclosi di Polibio e la *rota Fortunae* di Boezio, che non sono qui trattati direttamente. Seguendo questa ipotesi, cercherò di rintracciare lo ‘schema’ tragico del *Principe*, che è astratto nella forma testuale ma storicamente ben legato alla rinascita del genere e alle relative discussioni teoriche, come metafora portante di quel ‘libro poetico’ che ha creato il machiavellismo, ovvero il mito stesso di Machiavelli.⁶

In particolare, propongo di leggere lo schema tragico come forma di messa in ‘intrigo’ (*intrigue*) della storia, secondo l’espressione che Paul Ricoeur ha impiegato per tradurre il *mythos* della *Poetica* aristotelica ‘sur le modèle du terme anglais *plot*’.⁷ Come in francese, in italiano la parola ‘intrigo’ vale sia nel senso poetico dell’intreccio narrativo che nel senso politico della congiura. D’altra parte, l’inglese *plot* ha acquisito questo secondo significato per prossimità lessicale con il francese *complot*, per esempio nell’uso in cui Innocent Gentillet ne aveva dedotto le massime di una ‘vraye Tragedie’ per il teatro elisabettiano.⁸ Franco Ferrucci ha già notato come la parola ‘intrigo’ faccia parte della ‘sostanza’ del testo machiavelliano, dove l’azione politica è un teatro di specchi fra realtà e finzione, ‘tanto che il tramare nell’ombra significa andare alle prove della propria recita’.⁹ Basta guardare alla produzione tragica degli Orti Oricellari per trovare il risvolto dell’intrigo politico di cui si sono stati protagonisti i suoi membri, tra i quali Machiavelli.¹⁰

³ Ronald L. Martinez, ‘Tragic Machiavelli’, in *The Comedy and Tragedy of Machiavelli: Essays on the Literary Works*, a c. di Vickie B. Sullivan (New Haven: Yale University Press, 2000), pp. 102–19 (pp. 102–03, 116).

⁴ Ronald L. Martinez, ‘Comedian, tragedian: Machiavelli and traditions of Renaissance theater’, in *The Cambridge Companion to Machiavelli*, a c. di John M. Najemy (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), pp. 206–22 (p. 206).

⁵ Tutte le citazioni di Machiavelli sono tratte da *Opere*, a c. di Corrado Vivanti, 3 voll. (Torino: Einaudi–Gallimard, 1997–2005), e sono date fra parentesi nel testo con indicazione di volume e pagina.

⁶ Alberto Moravia, *L’uomo come fine* (Milano: Bompiani, 1963), p. 117.

⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3 voll. (Paris: Seuil, 1983), I, 57, n. 2.

⁸ Innocent Gentillet, *Discours contre Machiavel* [1576], a c. di Antonio D’Andrea e Pamela D. Stewart (Firenze: Casalini, 1974), p. 248.

⁹ Franco Ferrucci, ‘Antropologia machiavellica’, *Annali d’italianistica*, 15 (1997), 98–108 (p. 105).

¹⁰ Si veda Felix Gilbert, ‘Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: A Study on the Origin of Modern Political Thought’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 12 (1949), 101–31.

Grazie alla possibilità di una duplice interpretazione, poetica e politica, la parola 'intrigo' può essere utile per comprendere il senso del tragico di Machiavelli. La messa in intrigo indica una costruzione teleologica delle azioni, dove il fine è necessario in quanto interno alle azioni ma non del tutto prevedibile in quanto esposto agli accidenti dell'agire. In questo modo, la tragicità non risulta essere una metafora generica, bensì una particolare forma di costruzione narrativa del tempo e, nel nostro caso, del tempo storico. Possiamo riassumere con Aristotele dicendo che la costruzione dell'intrigo è il 'fine' (*telos*) della tragedia, e il fine è 'infra tutte le cose il supremo' (1450a22-23), come leggiamo nel primo volgarizzamento della *Poetica*, pubblicato da Bernardo Segni nel 1549,¹¹ e come vuole anche la vulgata machiavellistica del *Principe*.

Ricoeur sviluppa la sua teoria della messa in intrigo a partire dalla 'theory of myths' elaborata da Northrop Frye in *Anatomy of Criticism*, dove troviamo quattro modi mitici fondamentali in sequenza circolare: commedia, *romance*, tragedia, e satira.¹² Al di là delle inevitabili semplificazioni di ogni modello, nel nostro contesto la maggiore utilità di questa impostazione consiste nel fatto che i modi mitici non sono strutture fisse, bensì costruzioni dinamiche dell'intrigo, in un movimento narrativo che è insieme ciclico e dialettico e che corrisponde al particolare realismo della concezione della storia adottata da Machiavelli: è il realismo politico che produce il movimento dalla tragedia alla commedia, così come il movimento dalla commedia alla tragedia si produce attraverso l'intrigo del realismo storico. In questo senso, Hayden White accenna a Machiavelli nel capitolo dedicato a 'historical realism as tragedy', notando che l'incapacità del proprio tempo a decidere fra l'alternativa aristocratica o democratica, ovvero fra principato e repubblica, determina le rispettive modalità storiche di *emplotment* tragico.¹³ La stessa impossibilità di azione politica da cui nasce la 'forma tragica' del *Principe*, come ha suggerito Bàrberi Squarotti, è in fondo la condizione storica della rinascita della tragedia.

La teoria qui brevemente esposta serve come premessa generale. In questo saggio intendo soprattutto riprendere l'ipotesi di un Machiavelli tragico dai termini del suo stesso discorso narrativo e teorico. Dopo una discussione della situazione storica e dello statuto retorico della tragedia al tempo di Machiavelli, svilupperò la teoria aristotelica dell'errore tragico in relazione alla messa in intrigo del *Principe*, concentrandomi in particolare sulla metafora o similitudine degli 'arcieri prudenti' nel capitolo VI (I, 131).

Tragico senza tragedia

Di un Machiavelli tragico non si sarebbe molto discusso, forse, se non fosse per una lettera a Guicciardini della fine dell'ottobre 1525, nella quale l'autore del *Principe* concludeva firmandosi 'istorico, comico e tragico' (II, 411). Lo storico e il comico sono apposizioni ovvie, già legate alle opere di quell'anno: a maggio Machiavelli aveva presentato a Clemente VII gli otto libri delle sue *Istorie fiorentine* e a gennaio aveva messo in scena la sua ultima commedia, *Clizia*, mentre la *Mandragola* era già alla seconda edizione a stampa. Il 'tragico', tuttavia, non trova altro riscontro fra le carte dell'autore, almeno

¹¹ *Rettorica et Poetica d'Aristotile*, trad. di Bernardo Segni (Firenze: Torrentino, 1549), p. 291. I riferimenti alle opere in greco di Aristotele e Platone sono forniti direttamente nel testo fra parentesi secondo la numerazione Bekker.

¹² Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp. 131-239.

¹³ Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), p. 197.

come semplice occorrenza lessicale. Avendo soltanto il Machiavelli comico, dobbiamo cercare di capire allora quale sia la sua relazione al tragico o se si tratta invece di una ‘simmetria impossibile’, com’è stato sostenuto per l’Aristotele solamente tragico della *Poetica*.¹⁴ È possibile o utile proiettare retrospettivamente questa lettera sulla scrittura del *Principe*, come pur si è fatto in sede critica? Oppure dovremmo rassegnarci e rimandare il tragico machiavelliano al *Principe* (1561) del ferrarese Giovan Battista Nicolucci, se non a Shakespeare?

Si può facilmente argomentare che del tragico manca la parola come del ‘politico’ negli scritti di Machiavelli, per esempio, e che questa singola occorrenza del 1525 può essere al pari di quello ‘un’eccezione che conferma la regola’.¹⁵ Vediamo brevemente la lettera. Dopo un articolato consiglio su come procurare una buona dote per una delle figlie di Guicciardini, a spese del papa, Machiavelli entra nel vivo degli avvenimenti politici in Italia citando l’arresto di Girolamo Morone, congiuratore antimperiale del ducato di Milano, e commenta il destino di ‘tutti gli altri principi’ rinviando allo schiaffo papale evocato da Dante nel *Purgatorio* (xx. 85–90): ‘*Sic datum desuper*. Veggio ’n Alagna tornar lo fiordaliso | e nel vicario suo, etc.’ (II, 411). La citazione dantesca è leggermente ma significativamente modificata, sostituendo il verbo ‘intrar’ con ‘tornar’. La commedia dantesca viene così letta in chiave figurale, con un riferimento obliquo a una precedente lettera nella quale Machiavelli, chiosando un motto della *Mandragola*, enunciava il principio ‘che tutti li tempi tornino’ (II, 407).

Non è stato ancora notato che la locuzione latina può anche essere messa in relazione con una lettera di Marsilio Ficino a Giovanni di Paolo Rucellai, sposo di Nannina de’ Medici, dove si spiega che ‘l’uomo prudente ha potestà contro alla fortuna, ma con quella chiosa che gli dette quello sapiente: *Non haberes hanc potestatem nisi data esset desuper* (Ioh. 19. 11)’.¹⁶ Questa possibile citazione dell’evangelista — che riguarda proprio il Cristo ‘catto’, al quale fa riferimento il verso dantesco modificato e riportato a metà — viene ricontestualizzata da Machiavelli per affermare che l’ordine della necessità superiore non è tanto quella divina, bensì quella della ciclicità storica. Attraverso la messa in intrigo del rapporto tra prudenza e fortuna, suggerito da Ficino, possiamo infine leggere la citazione come ripresa del ‘tema delle pessime armi e della inferma virtù che, fra il 1434 e il 1494, descrisse la parabola discendente che condusse alla “rovina” d’Italia’, secondo il puntuale commento di Gennaro Sasso al libro v delle *Istorie*.¹⁷

Machiavelli accenna poi al nuovo allestimento carnascialesco della *Mandragola* e alla composizione delle *Istorie*, concludendo: ‘Comincio ora a scrivere di nuovo, e mi sfogo accusando i principi, che hanno fatto tutti ogni cosa per condurci qui’ (II, 407). Torna alla memoria la riscrittura del sonetto CII di Petrarca nella lettera a Vettori del 16 aprile 1513: ‘Però se alcuna volta io rido o canto, | Follo perché io non ho se non questa una | via da sfogare il mio acerbo pianto’ (II, 242). Possiamo forse ravvisare nello ‘sfogo’ sui principi d’Italia la ricerca di una catarsi tragica? Già nel 1954 Roberto Ridolfi aveva commentato

¹⁴ Si veda Diego Lanza, ‘La simmetria impossibile: commedia e comico nella “Poetica” di Aristotele’, in *Studi offerti a Francesco Della Corte*, 5 voll., a c. di Cesare Questa (Urbino: Quattro Venti, 1987), v, 65–80.

¹⁵ Maurizio Viroli, *Dalla politica alla ragion di stato: la scienza del governo tra XII e XVII secolo* (Roma: Donzelli, 1994), p. 84, n. 4.

¹⁶ Aby Warburg, ‘Francesco Sassetis letztwillige Verfügung’ [1907], in *Gesammelte Schriften*, a c. di Gertrud Bing, 2 voll. (Leipzig–Berlin: Teubner, 1932), I, 127–58 (pp. 146–48).

¹⁷ Gennaro Sasso, *Niccolò Machiavelli*, 2 voll. (Bologna: Il Mulino, 1993), II: *La storiografia*, 424.

che la 'breve prosa' della lettera del 1525 racchiude tutta la *vis tragica* di Machiavelli: 'Tragedie non scrisse mai, né forse pensò', nota Ridolfi, ma 'di pensieri tragici ne aveva dentro abbastanza per dare a quella sua accusa ai principi, che la finale invocazione del *Principe* non avevano voluto ascoltare, lampeggiamenti di dramma'.¹⁸ Il tragico della lettera viene così profeticamente riallacciato alla *exhortatio* finale del *Principe* e inteso come riferimento metaforico alla 'tragedia d'Italia', che si sarebbe presto consumata con il sacco di Roma. La parabola della storia tornava a essere discendente.

Se il tragico di Machiavelli va inteso all'interno di una poetica della storia, la rinascita dell'interesse moderno per la tragedia è senz'altro dovuta alla *Poetica* di Aristotele, per cui è necessario capire se e come questo breve trattato 'esoterico' abbia potuto influire sull'autore del *Principe*. La riscoperta della *Poetica* fu 'the signal event in the history of literary criticism in the Italian Renaissance', come ha scritto Bernard Weinberg, ma anche un felice 'anachronism: the newest, most exciting, and most promising text of Aristotle came to light at precisely the time when men were least prepared to read and understand it correctly'.¹⁹ Il commento di Averroé nella traduzione dell'Alemanno era stato pubblicato nel 1481, ma il vero impulso allo studio della *Poetica* fra gli umanisti fiorentini è dovuto ad Angelo Poliziano, 'il primo' a possederne e postillarne un codice, che utilizzò per una serie di lezioni sull'*Andria* di Terenzio intorno al 1484-85.²⁰ Il grande filologo segnò la transizione fiorentina dal platonismo all'aristotelismo ovvero, com'egli scrisse a Ficino, dal 'Platonem semper tuum' all' 'Aristotelem iam meum'.²¹ Una nuova versione latina della *Poetica*, a cura di Giorgio Valla, fu pubblicata a Venezia nel 1498 e più volte ristampata. Nel 1508, infine, Manuzio pubblicò il testo greco nel primo volume dei *Rhetores graeci*.

È quindi possibile che Machiavelli avesse avuto notizia della *Poetica* prima del 1513. Secondo l'*elogium* di Paolo Giovio, tuttavia, l'autore del *Principe* aveva una conoscenza piuttosto modesta dei testi classici, se non davvero limitata ai 'graecae atque latinae linguae flores' che aveva tratto da Marcello Virgilio,²² successore di Poliziano all'Accademia fiorentina e cancelliere della Signoria repubblicana. La congettura più ragionevole è che Machiavelli avesse ricevuto nozioni indirette della *Poetica* negli ambienti degli umanisti ellenizzanti, per esempio attraverso la discussione delle lezioni di Poliziano negli Orti.²³ La congettura non può certo servire soltanto a giustificare l'*hapax* lessicale del 'tragico', per di più in una lettera privata a Guicciardini, il quale vedeva spesso il tragico nelle storie di cui Machiavelli mostrava soprattutto il risvolto comico, per esempio in due lettere del 1526 (III, 451; 454-55).

¹⁸ Roberto Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, 2 voll. (Firenze: Sansoni, 1969; prima ed. Roma: Belardetti, 1954), I, 342-43.

¹⁹ Bernard Weinberg, 'The tradition of Aristotle's *Poetics*: discovery and exegesis', in *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll. (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), I, 349-423 (pp. 349-50).

²⁰ Alessandro Perosa, *Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea-Laurenziana: manoscritti, libri rari, autografi e documenti* (Firenze: Sansoni, 1955), p. 73. Si veda Angelo Poliziano, *La commedia antica e l'Andria* di Terenzio: *appunti inediti*, a c. di Rosetta Lattanzi Roselli (Firenze: Sansoni, 1973).

²¹ Vittore Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola* (Torino: Einaudi, 1983), p. 16.

²² Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di Franco Minonzi (Einaudi: Torino, 2006), pp. 258-61 (p. 259). Si veda Mario Martelli, 'Machiavelli e i classici' [1998], in *Tra filologia e storia. Otto studi machiavelliani*, a c. di Francesco Bausi (Roma: Salerno Editrice, 2009), pp. 99-127.

²³ Si veda Peter Godman, *From Poliziano to Machiavelli: Florentine Humanism in the High Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1998).

Persino un critico poco incline al tragico come Carlo Dionisotti ha scritto che dopo l'esecuzione di Savonarola su Firenze pesava una certa 'ansia di tragedia', alla quale Machiavelli avrebbe inizialmente cercato di dare forma poetica con le terzine dantesche dei suoi *Decennali*.²⁴ La letteratura popolare del Quattrocento non sembrava adatta ai nuovi tempi e il ritorno poetico a Dante indicava che Firenze si trovava in una situazione storica ricorrente, per cui il declino della città riguardava un destino politico più generale. Ma anche il modello dantesco si dimostra insufficiente, come rivela già l'incompiuto secondo *Decennale*, in parte coevo al *Principe*, dove emerge con forza il rapporto tra prudenza e fortuna. La 'tragedia d'Italia' richiedeva un nuovo genere — resta da vedere se questo genere possa essere precisamente la tragedia e, nel caso, quale tipo di tragedia sia congeniale alla trattazione machiavelliana del comico. Dopo tutto, la supposta visione tragica della storia di Machiavelli si sviluppa attraverso la vita in esilio, che configura elementi di 'una tragedia vera, sotto la forma più volgare e comica', come aveva sagacemente riassunto Francesco De Sanctis.²⁵

Negli anni che precedono la stesura del *Principe*, la tragedia è ancora un genere in transizione dal modello latino e ancora sostanzialmente tutto da inventare in volgare. Per comprendere le condizioni storico — politiche della nascita della tragedia in volgare 'uscite di Toscana et considerate tucta Italia', come Machiavelli aveva scritto in quella sorta di *Proemio* del 1503, mettendo in parallelo la caduta di Costantinopoli con l'assedio di Firenze da parte del Valentino (1, 14-15). In particolare, bisogna considerare i legami fra il papato e la corte estense con l'arrivo di Lucrezia Borgia a Ferrara, dove le tragedie di Seneca volgarizzate erano tornate sulla scena italiana insieme con le commedie di Plauto e Terenzio. In un'azione scenica per il matrimonio di Lucrezia, nel 1502, lo stesso Valentino aveva recitato la parte eroica di colui che aveva 'con virtù superata la Fortuna' e i suoi fatti 'tragici' furono rappresentati a Urbino nel 1504, anche se ormai di quest'azione resta 'soltanto lo schema'.²⁶ Il primo reperto dell'archeologia tragica in volgare è la *Orphei tragoedia*, riscrittura della *Fabula* di Poliziano del tardo Quattrocento, forse attribuibile ad Antonio Tebaldi, segretario di Lucrezia. Con più certezza, la prima tragedia in volgare era stata allestita nel 1499 e stampata a Venezia nel 1508: si tratta del *Philostrato e Pamphila* del pistoiese Antonio Cammelli, legato all'altra potente signora estense, la marchesa di Mantova Isabella — forse l'anonima 'Gentildonna' alla quale Machiavelli indirizzò una celebre lettera alla fine del 1512.²⁷

Negli anni fra la composizione del *Principe* e la lettera a Guicciardini, d'altra parte, molte cose erano rapidamente cambiate riguardo alla conoscenza e allo statuto del genere tragico a Firenze. All'ambiente degli Orti Oricellari risalgono le prime due tragedie regolari in volgare, composte intorno al 1514-15 in amichevole 'gara', ovvero la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino e la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai.²⁸ Un dramma tragico sulla storia di Sofonisba, esposta da Livio e trattata da Petrarca, era stato composto in esilio da Galeotto del Carretto nel 1502 e dedicato a Isabella d'Este; il dramma di Rosmunda, narrato da Boccaccio nel libro VIII del *De casibus*, è stato anche ripreso da Machiavelli

²⁴ Carlo Dionisotti, 'Machiavelli letterato' [1969], in *Machiavellerie* (Torino: Einaudi, 1980), pp. 227-66 (p. 252).

²⁵ Francesco De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita: nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a c. di Maria T. Lanza (Torino: Einaudi, 1972), p. 52.

²⁶ Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 3 voll. (Torino: Loescher, 1877; 2a ed. 1891), I, 21 e 73-74.

²⁷ Si veda Brian Richardson, 'La lettera a una Gentildonna del Machiavelli', *La Bibliofilia*, 84 (1982), 271-76.

²⁸ Guido Mazzoni, 'Prefazione' a Giovanni Rucellai, *Opere* (Bologna: Zanichelli, 1887), pp. vii-lxxii (p. xvii).

nel libro I delle *Istorie fiorentine* (III, 322–23). Con la codifica metrica e teorica di Trissino e Rucellai il genere tragico sembrava dunque risorgere nella cosiddetta 'Atene d'Italia'. Già a metà del secolo, però, Ortensio Lando così 'sferzava' i due sodali drammaturghi: 'Quegli scrive comedie con stile tragico et questi scrive tragedie con stil comico'.²⁹ L'ironia va presa sul serio se pensiamo che lo sforzo tragico del primo Cinquecento trovò un esito diretto e originale proprio nel nuovo genere della tragicommedia.

Tragico e satirico

Nella concezione della repubblica come *tragoedia verissima*, secondo la traduzione ficiniana delle *Leggi* (817b) di Platone, la poesia tragica non è ritenuta necessaria alla vita politica in quanto ne offrirebbe soltanto una rappresentazione di secondo grado, mentre la commedia ne rappresenta i vizi e risulta pertanto utile alla formazione della *prudencia* civile. Così, quasi per una forma di contrappasso platonico, l'autore tragico e repubblicano del *Principe* è tenuto alle porte di Firenze, mentre l'autore comico della *Mandragola* viene ammesso a rappresentare in negativo la vita del principato mediceo. L'opposizione platonica del tragico e del comico non aiuta tuttavia la comprensione di Machiavelli e non regge all'esame critico della sua opera. Già Benedetto Croce aveva chiesto: 'e se poi la *Mandragola* avesse della tragedia?'³⁰

Una critica al platonismo sembra evidente quando, a inizio del capitolo xv del *Principe*, Machiavelli descrive la 'rovina' di coloro che confondono l'etica con la politica passando 'da come si vive a come si dovrebbe vivere' (I, 159). Possiamo anche ravvisare in questa formula critica una distinzione tutta interna alla tragedia, quella cioè discussa dalla *Poetica* di Aristotele fra un modello idealizzante e uno realistico, dove si afferma che Sofocle 'fingeva gli huomini in quel modo, che e' dovevano essere', mentre 'Euripide gli fingeva nel modo, che egli erano' (1460b33–35).³¹ Ne deriviamo un'idea di realismo più complessa di quella comunemente opposta alla platonica, un realismo aristotelico di stampo euripideo in grado d'integrare il tragico e il comico.

Partendo dalla *Poetica*, in generale, è possibile enunciare una forma di realismo che corrisponde a una visione circolare della forme di rappresentazione dell'azione poetica e politica, nella quale la tragedia ha una funzione di messa in intrigo della storia. In questo senso, Riccardo Bacchelli ha acutamente proposto di leggere il 'tragico' della triplice firma di Machiavelli non come 'antitesi ghiribizzosa' al 'comico', cioè non all'interno della tradizione stilistica della *rota Virgilii*, bensì come aggettivo di 'storico', per cui non solo l'autore dà 'una definizione di sé quale storico tragico, ossia poetico di tal particolare poesia', ma suggerisce che la sua visione storica è 'non pur tragica ma tragicomica'.³² La triplice firma viene così riassunta in una visione storica che si nutre della dialettica della realtà fra la poetica e la politica, dove il tempo distingue e collega il tragico al comico.

La fondazione del nuovo genere tragicomico avvenne proprio sotto il doppio segno di Euripide, di cui già nel 1496 vennero pubblicate a Firenze quattro tragedie e nell'edizione

²⁹ Ortensio Lando, *Sferza de' scrittori antichi et moderni* [1550], a c. di Paolo Procaccioli (Roma: Vignola, 1995), p. 63.

³⁰ Benedetto Croce, 'La "commedia" del Rinascimento', in *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (Bari: Laterza, 1967; prima ed. 1933), pp. 239–304 (p. 248).

³¹ Segni, p. 345.

³² Riccardo Bacchelli, "'Istorico, comico et tragico", ovvero Machiavelli artista' [1960], in *Saggi critici* (Milano: Mondadori, 1962), pp. 678–702 (pp. 680–83).

aldina del 1503 tutte le diciotto opere drammatiche tramandate. Nel 1524 Alessandro Pazzi aveva compiuto una nuova versione della *Poetica* e aveva dedicato a Clemente VII la volgarizzazione dell'*Iphigenia in Tauris*, sperando che riuscisse particolarmente gradita in quanto, pur 'lacrymevole et funesta', si concludeva con 'successo lieto'.³³ L'anno seguente lo stesso Pazzi avrebbe volgarizzato *Il Ciclope* di Euripide, presentandolo come tragedia 'mista' a commedia per via del lieto fine e del coro dei satiri. Si trattava in realtà dell'unico esemplare completo di 'dramma satiresco', ovvero qualcosa che si avvicina alla 'tragedia giocosa' (*tragedia paizousa*) secondo la definizione classica dello pseudo — Demetrio.³⁴

Nell'*Ars poetica* di Orazio, che è stata la poetica di riferimento fino agli inizi del Cinquecento e alla quale Machiavelli si rifà spesso, il dramma satiresco provvede la forma per 'vertere seria ludo' (v. 226) senza allontanarsi dal tragico. Dopo la rinascita fiorentina, il successo di questo genere va ancora una volta riconosciuto alla scena ferrarese, segnatamente a Giambattista Giraldi, definito da Carducci 'l'Euripide romantico della corte d'Este'.³⁵ Se Martinez legge la triplice firma di Machiavelli come anticipazione del canone scenografico di Sebastiano Serlio,³⁶ è in effetti al Giraldi 'comico, tragico, e satirico' che dovremmo rifarci per trovare gli esempi della rispettiva codifica drammaturgica.³⁷ Come già Cammelli, nella sua prima e più influente tragedia, *Orbecche* (1541), Giraldi aveva trasposto una cupa novella amorosa della quarta giornata del *Decameron* ma con vari elementi di dramma politico che rivelano la 'cattiva compagnia del Principe', come ha commentato Riccardo Brusagli, parlando appunto di un 'Machiavelli in tragedia del debutto giraldiano'.³⁸ La 'terribilità' ancora tutta senecana della tragedia ebbe poco successo presso il pubblico di corte. Oltre al recupero della tragedia euripidea a 'lieto fine', Giraldi teorizzò allora il dramma satiresco come 'terzo genere', erede di quell'opera *commixta* che Plauto nel prologo dell'*Amphitruo* (vv. 51–63) aveva chiamato appunto *tragicomoedia*.

Dal 'gusto dell'ibrido' che era divenuto popolare a Ferrara segue la fortunata storia della tragicommedia³⁹ — come anche del melodramma, che Marco da Gagliano, nella sua prefazione alla *Dafne* (1608), aveva definito 'spettacolo veramente da principi'. Sono generi fondati su 'intermedi' satireschi e più congeniali alle corti italiane di quanto potesse sembrarlo la tragedia. Pur tenendo in considerazione la successiva lettura del *Principe* come 'satire' che troviamo nella voce 'Machiavélisme' redatta da Diderot per l'*Encyclopédie*, è soprattutto dal processo di graduale differenziazione della tragedia dalla satira che possiamo capire meglio ciò che del tragico può esserci in Machiavelli.

Era stato già Aristotele ad annotare l'oscura ipotesi che la tragedia potesse derivare dalla trasformazione dell'interludio satiresco, secondo un processo di differenziazione

³³ Alessandro Pazzi De' Medici, *Le tragedie metriche*, a c. di Angelo Solerti (Bologna: Romagnoli, 1887; rist. facsimile Bologna: Forni, 1967), p. 48.

³⁴ Demetrio, *Lo stile*, a c. di Nicoletta Marini (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007), p. 107. Cf. Eschilo, Sofocle, Euripide, *Drammi satireschi*, a c. di Orietta Pozzoli (Milano: BUR, 2004).

³⁵ Giosuè Carducci, 'Precedenti dell'*Aminta*' [1894], in *Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso: studi* (Bologna: Zanichelli, 1905), pp. 379–44 (p. 418).

³⁶ Martinez, p. 103.

³⁷ Si veda Riccardo Brusagli, 'Giovanni Battista Giraldi: comico, tragico, e satirico', in *Teatro del Cinquecento*, a c. di Maristella Lorch (Milano: Edizioni di Comunità, 1980), pp. 261–84.

³⁸ Riccardo Brusagli, 'La corte in scena: genesi politica della tragedia ferrarese', in *Il Rinascimento nelle corti padane* (Bari: De Donato, 1977), pp. 569–95 (pp. 578 e 594–95).

³⁹ Si veda Marco Villoresi, *Da Guarino a Boiardo: la cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento* (Roma: Bulzoni, 1994), pp. 78–84.

per cui la tragedia, 'scacciato da sé il modo satirico, dopo un gran tempo finalmente ricevette in sé gravità' (1449a20).⁴⁰ Con le dovute differenze di genere, Poliziano utilizzò quindi in piena legittimità la teoria aristotelica della *Poetica* nel suo ciclo di lezioni dedicato alle satire latine. Più esplicitamente, in una lettera del 1567 che accompagnava la 'favola' *Egle* (1545), con dedica all'esule fiorentino e repubblicano Bartolomeo Cavalcanti, Giraldi fornisce una definizione della satira come 'imitazione di azione perfetta di dicevole grandezza, composta al giocoso et al grave', che è 'rappresentata a commuovere gli animi a riso et a convenevole terrore e compassione'.⁴¹ Il modello dichiarato è il *Ciclope* di Euripide, ma la definizione è la stessa di quella fornita da Aristotele per la tragedia. La satira moderna 'grave' mirava così a rappresentare l'equivalente della tragedia antica.

Secondo una convenzione drammatica già diffusa, la ballata mezzana che avrebbe dovuto aprire la *Mandragola* per il carnevale di Faenza del 1526 era cantata da ninfe e pastori. Si potrebbero rivedere in chiave satiresca anche le ottave della *Serenata* di Machiavelli (III, 10–17), che traggono da Ovidio il mito della seduzione della vergine dea Pomona, con almeno due interessanti riferimenti petrarcheschi: 'l'italica virtute' (v. 25) dei colli romani riecheggia i versi della canzone che chiude il *Principe*; e le grazie che 'mai non furon tarde' (v. 120) riprendono il verso di Petrarca con cui si apre la famosa lettera a Vettori del 10 dicembre 1513, che include un riferimento a una popolare riscrittura toscana dell'*Amphitruo* e si chiude annunciando l'opuscolo *De principatibus* (II, 294–96). Infine, l'incompiuta riscrittura dell'*Asino* — la cui datazione rimane sospesa fra il 1512 e il 1517 e, pertanto, può aver accompagnato sia l'elaborazione del *Principe* che della *Mandragola* — ha rimosso l'*auleum tragicum* di Apuleio ma è 'tragic in nature', come ha argomentato Diego von Vacano,⁴² e tende al comico attraverso la satira: Machiavelli accenna ai mali portati dai 'medici' (III, 52), per esempio, quasi come Petrarca spiegava ironicamente 'quid sit tragedia' nella sua invettiva *Contra medicum*, con l'ovvia risonanza satirica della parola nella Firenze del nuovo principato mediceo.

L'errore tragico

La circolarità di tragedia e commedia configura due movimenti fondamentali della messa in intrigo. Seguendo l'insegnamento del 'maestro de la nostra vita Aristotile', esposto da Dante nel *Convivio* (IV, 23), diciamo che la tragedia consiste nel passaggio da un 'arco di su' a un 'arco di giù' attraverso la messa in intrigo del 'punto sommo' della vita, mentre la commedia segue il movimento inverso, dalla caduta alla risalita. Frye riprende questo modello, identificando il culmine della parabola tragica con una nozione della *Poetica* aristotelica che è stata cruciale per la teoria morale della tragedia, ovvero quella di *hamartia*: 'the wheel of fortune falling from innocence toward *hamartia*, and from *hamartia* to catastrophe'.⁴³ Nel 1512, a margine di una copia dei discorsi sull'*Ordinanza*, Machiavelli indicò come *post res perditas* questo punto di svolta tragico nella sua vita, che coincide con la stesura del *Principe*.

⁴⁰ Segni, p. 285.

⁴¹ Giambattista Giraldi Cinzio, *Egle. Lettera sopra il comporre le Satire atte alla scena. Favola pastorale*, a c. di Carla Molinari (Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1985), pp. 3–124 (pp. 153–55).

⁴² Diego A. von Vacano, 'Machiavelli's Ass and the Poetics of Political Life', in *The Art of Power* (Lanham, MD: Lexington, 2007), pp. 11–42 (p. 13).

⁴³ Frye, p. 162.

La *crux* interpretativa della concezione aristotelica dell'*hamartia* si evince dalla storia delle traduzioni. 'It is not surprising that *hamartia* should have troubled' Valla, nota Weinberg,⁴⁴ e il primo traduttore rinascimentale della *Poetica* ricorre infatti all'endiadi 'flagitium & scelus'. L'espressione è di carattere eminentemente morale e come tale verrà usata ancora da Samuel von Pufendorf per spiegare che 'apud multos actionem politicam, aut artificium politicum vocari, quod summum scelus & flagitium est'.⁴⁵ Il collegamento fra senso morale e azione politica può essere facilmente richiamato nell'interpretazione del capitolo VIII del *Principe*, dedicato a coloro che 'per scelera ad principatum pervenere'. Il termine scelto da Guglielmo di Moerbeke nella sua traduzione medievale, in accordo con le occorrenze neo-testamentarie di *hamartia*, era *peccatum*. Già Pazzi, tuttavia, preferisce il termine *error*, introducendo un'oscillazione lessicale che diventa poi esemplare nel 1560, nella versione di Piero Vettori: nell'accezione più generica del termine, 'di'hamartian tina' (1453a10) viene qui tradotto come 'propter errorem quendam', laddove 'di'hamartian megalēn' (1453a16), poche righe più in basso nello stesso paragrafo, come 'propter peccatum magnum'. Il volgarizzamento di Segni si attiene alla lezione di Pazzi e traduce con 'errore'; ma nella quinta delle sue *Divisioni della Poetica*, pubblicata nello stesso anno 1549, Trissino parafrasa il termine con 'grave peccato, et inavvertenza', con una precisazione che riprende il primo commento moderno alla *Poetica*, pubblicato da Francesco Robortello nel 1548: 'qui peccat quidem, sed imprudens peccat' — a sua volta possibilmente memore del prologo dell'*Eunuchus* di Terenzio, usato anche da Poliziano: 'Si id peccatum est, peccatum imprudentia est'.

Il regesto della parola *hamartia* nel corpus dell'opera aristotelica e dei tragici greci permette di recuperare un senso più tecnico e non morale, che può essere ipotizzato anche nel *Principe*. Nel capitolo XII, per esempio, Machiavelli scrive che la facile conquista italiana di Carlo VIII nel 1494 fu dovuta ai 'peccati nostri', non però nel senso religioso e morale di cui lamentava Savonarola, quanto piuttosto nel senso degli errori politici e militari che costituiscono i veri 'peccati di principi', primo fra tutti quello di aver fondato la difesa dell'Italia su armi mercenarie (I, 151). D'altra parte, sono proprio gli 'errori' del successore Louis XII nelle imprese d'Italia, come ha messo in luce Bàrberi Squarotti, che manifestano nel *Principe* 'la perfetta struttura della tragedia'.⁴⁶ Nella tragedia politica elisabettiana quest'idea può essere riassunta da una battuta del prologo dello *Jew of Malta* di Marlowe, dove lo spirito di Machiavelli dichiara: 'there is no sin but ignorance' (v. 15). La lettura morale viene qui scalzata dalla visione pragmatica dell'errore, che è quella aristotelica e che propongo di rintracciare altresì in Machiavelli. Come il teatro elisabettiano si rifà al machiavellismo più che a Machiavelli, tuttavia, più che con Aristotele dovremo fare i conti con l'aristotelismo e soprattutto con l'aristotelismo platonizzante, di cui il *De regnandi peritia* (1523) di Agostino Nifo potrebbe fornire precisi esempi.

Nella *Poetica* di Aristotele il termine *hamartia* occorre per definire l'azione tragicamente decisiva di un eroe 'intermedio' (*metaxy*), ovvero non estremamente virtuoso o malvagio. Tale azione rappresenta la più tragica delle possibilità di messa in intrigo, sostiene Aristotele, in quanto determina il passaggio dall'*eutychia* alla *dystychia* (1453a15), ovvero 'ex eufortunio in infortunium', come traduce Guglielmo. Il termine può essere

⁴⁴ Weinberg, I, 364.

⁴⁵ Samuel von Pufendorf, *De concordia verae politicae cum religione christiana*, in *Dissertationes academicae selectiores* (Lund: Habegger, 1675), pp. 543–82 (p. 545).

⁴⁶ Bàrberi Squarotti, pp. 237–39.

ricondotto dal significato poetico e metaforico a uno pratico e non solo morale. Come leggiamo nel libro II della *Fisica* (196b10–198a12), la ‘fortuna’ (*tychē*) è una causa accidentale della ‘scelta’ (*proairesis*), ed è perciò comunque il risultato di un processo deliberativo del pensiero orientato a un fine, che può essere spiegato secondo necessità. La considerazione del valore giudiziario del vocabolo *crimen*, inizialmente attestato con il significato di ‘decisione’, può esemplificare la progressiva connotazione morale dell’errore tragico rispetto al significato deliberativo. Aristotele non incentrava infatti il suo modello di tragedia sul crimine in quanto azione connotata moralmente, bensì sul rapporto causale che lega il crimine alla catastrofe. Una delle migliori definizioni di *hamartia* sembra pertanto ancora quella fornita da Augusto Rostagni nella sua edizione della *Poetica* del 1945, vale a dire: ‘errore proveniente da inconsapevolezza, da ignoranza di qualche fatto o di qualche circostanza’.⁴⁷ Tale errore è tragico perché mette in moto una serie causale di eventi che finiscono in ‘ruina’, come la decisione del Valentino nella scelta di Giulio II: ‘Errò, adunque, el duca in questa elezione’, scrive Machiavelli nella memorabile chiusa del capitolo VII, ‘e fu cagione dell’ultima ruina sua’ (I, 139).

L’errore tragico non è insomma una disposizione o una debolezza morale, ma una *imprudencia* decisiva, che produce il capovolgimento della fortuna — ovvero la *peripateia*, un altro termine tecnico che Valla aveva sorprendentemente tradotto come *petulantia*, ma che l’Alemanno aveva reso meglio con *circulatio*. Si tratta cioè di un concetto funzionale e strutturale del mito tragico, non assoluto e morale, ed è un concetto che ha un rapporto circolare con il mito comico. Jan Bremer ha fatto giustamente notare che Aristotele avrebbe dovuto approfondire il climax che prepara e produce l’errore tragico, perché senza ragioni profonde il dramma può ridursi alla trivialità della cattiva sorte: ‘For the tragedy to be poignant the *hamartia* must have roots on a deeper level’.⁴⁸ È nella dimensione politica della storia che Machiavelli trova questa profondità tragica. Basti pensare a come l’autore dei *Discorsi*, nel proemio, si ‘maravigli e dolga’ per il fatto che si ricorra alla lezione degli antichi nell’arte, nella giurisprudenza e nella medicina, mentre nella vita politica ‘le virtuosissime operazioni che le storie ci mostrano’ sono ‘più presto ammirate che imitate’, lette per ‘piacere’ e non per la loro ‘utilità’: Machiavelli scrive le sue storie con il fine politico di ‘trarre li uomini di questo errore’ (I, 197–98), perché si tratta di un errore che in politica ha conseguenze gravi e spesso fatali.

Tragico e retorico

Oltre alle opere legate alla teoria del comico, Machiavelli può aver attinto alcuni elementi della *Poetica* dalla tradizione aristotelica della retorica. In tale contesto, è possibile mettere in relazione l’intrigante triplice firma di Machiavelli con la tripartizione dei generi oratori definita da Aristotele nel primo libro della *Retorica* (1358a–b), ottenendone una nuova corrispondenza utile all’interpretazione: la storia corrisponderebbe così al genere giudiziale, rivolto agli eventi passati; la commedia al genere epidittico o dimostrativo, che celebra eventi del tempo presente con una funzione etica; la tragedia al genere deliberativo, che si riferisce all’agire futuro e ha carattere politico. Ciascun genere ha un fine specifico: il giusto, l’onesto, e l’utile.

⁴⁷ Aristotele, *Poetica*, a. c. di Augusto Rostagni (Torino: Chiantore, 1945; seconda ed.), p. 71.

⁴⁸ Jan M. Bremer, *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy* (Amsterdam: Hakkert, 1969), p. 64.

Sappiamo che la *Rhetorica* aristotelica ebbe una circolazione marginale ancora all'inizio del Cinquecento, quando il testo greco venne pubblicato insieme con quello della *Poetica*. La prima versione latina del 1478, a opera dell'aristotelico George di Trebizond — il quale proponeva un'identificazione pragmatica di retorica e politica — venne accolta con sospetto negli ambienti umanistici, ancora fortemente platonizzanti; l'anno successivo Ermolao Barbaro ne realizzò una nuova versione, che venne tuttavia pubblicata soltanto nel 1544. Ebbero invece fortuna alcuni manuali retorici e in particolare, fra quelli che seguivano la lezione aristotelica, il trattato pseudo — ciceroniano noto come *Rhetorica ad Herennium*, dove troviamo anche affermata l'utilità retorica di una narrativa tragica incentrata sulla *fortuna commutatio*. Virginia Cox ha mostrato come possa essere proprio questa la fonte della retorica pragmatica del *Principe*, teso all'*utile* politico piuttosto che all'*honestum*, e John Tinkler aveva già spiegato come Machiavelli operi uno spostamento del genere tradizionale dello *speculum principis* dalla retorica epidittica alla deliberativa.⁴⁹ L'ipotesi di una corrispondenza fra quest'ultima e la tragicità del *Principe* sembra dunque corroborata sul piano retorico, ma va colta meglio nella differenza tra il fine etico e quello politico. Come ha scritto Maurizio Viroli, infatti, Machiavelli non ha tanto scoperto o giustificato l'autonomia della politica, quanto la sua 'tragic dimension', ovvero la tensione che risulta dalla 'impossibility of reconciling in all circumstances the dictates of ethics [...] and the dictates of politics'.⁵⁰

Oltre la *Rhetorica ad Herennium*, possiamo riscontrare la tripartizione aristotelica dei generi oratori in un altro manuale che circolò al tempo di Machiavelli, ma che finora non ha ricevuto attenzione critica, vale a dire la *Rhetorica ad Alexandrum*. Questo manualletto dedicato ai 'civilium causarum praecepta' (*methodous tōn politikōn logōn*), oggi attribuito allo storico Anassimene di Lampsaco, era stato inizialmente incluso fra le opere di Aristotele per via di una lettera spuria allegata come prefazione, che si dice indirizzata al futuro imperatore Alessandro dal suo precettore. Come opera aristotelica l'ha tradotta Francesco Filelfo nel 1428, ed è questa la prima traduzione umanistica di un trattato retorico greco. È stato proprio Filelfo a introdurre qui il termine *deliberativum*, più comune e più comprensibile rispetto al termine usato da Quintiliano per indicare questo genere retorico, ovvero *contionale*, che copriva anche il genere epidittico, qui chiamato invece *demonstrativum*. La distinzione non è puramente terminologica ed è importante dal punto di vista dei generi e del loro sviluppo in un determinato contesto storico — politico. Nonostante il fatto che l'umanesimo fosse un fenomeno sostanzialmente promosso da intellettuali di formazione giuridica, come ha osservato David Marsh, la retorica giudiziale non era stata coltivata nella vita pubblica, mentre la retorica deliberativa, che avrebbe potuto corrispondere meglio alla funzione civile della retorica classica, era imbrigliata dalle condizioni politiche: 'in a society tending ever more toward monarchical consolidation and courtly culture, it was epideictic which was to enjoy the greatest opportunities'.⁵¹ Così era, per esempio, nella Firenze medicea. Attraverso la sua

⁴⁹ Virginia Cox, 'Machiavelli and the Rhetorica ad Herennium: Deliberative Rhetoric in *The Prince*', *Sixteenth Century Journal*, 28 (1997), 1109–41; John F. Tinkler, 'Praise and Advice: Rhetorical Approaches in More's *Utopia* and Machiavelli's *Prince*', *Sixteenth Century Journal*, 19 (1988), 187–207.

⁵⁰ Maurizio Viroli, 'Republic and Politics in Machiavelli and Rousseau', *History of Political Thought*, 10 (1989), 405–20 (p. 416).

⁵¹ David Marsh, 'Francesco Filelfo's Translation of the *Rhetorica ad Alexandrum*', in *Peripatetic Rhetoric After Aristotle*, a c. di William W. Fortenbaugh e David C. Mirhady (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1994), pp. 349–64 (p. 350).

traduzione Filelfo riportava dunque la retorica nel dibattito umanistico, affermava la tripartizione aristotelica e dava nuovo risalto al genere deliberativo, rendendolo autonomo dal genere epidittico.

La *Rhetorica ad Alexandrum* risulta qui particolarmente utile perché istruisce la difesa giudiziaria nel dimostrare che un crimine può essere stato compiuto senza intenzione, per *hamartema* e cioè per *imprudencia*, oppure per *atychēma*, cioè per un caso di *adversa fortuna*, come traduce Filelfo (I427a24–36).⁵² La distinzione è anche presente nel libro I della *Retorica* aristotelica (I374b) e nel libro V dell'*Etica Nicomachea* (I135b), mostrando il legame profondo tra la retorica giudiziaria e l'etica, da cui la retorica deliberativa tendeva a differenziare la dimensione politica. Il crimine politico, nello specifico, può essere riassunto da un motto in difesa della tirannide tramandato dal *De officiis* di Cicerone (III. 82) e tratto da una tragedia di Euripide, che Nifo aveva parafrasato nel capitolo VI del *De regnandi*, corrispettivo del machiavelliano: 'si iusiurandum violandum est, regnandi causa est violandum'.⁵³

Ora, una definizione di *hamartia* come disposizione a commettere l'errore, rispetto all'*hamartema* in quanto errore di fatto, può essere supposta in base alla forma linguistica ma non dimostrata nell'uso aristotelico e ancora meno nei tragici.⁵⁴ Possiamo tuttavia mettere in relazione i due termini con la distinzione fra errore tragico e comico. Nella *Poetica* (I449a34–35) *hamartema* è il tipo di errore proprio della commedia, finemente reso da Poliziano con *mendum*. L'errore comico produce la caduta nel ridicolo, non la rovina, ed è anche in questo senso che Cicerone discute l'uso dell'umorismo nel libro II del *De Oratore*. Al plurale i due termini sono poi usati come sinonimi, ma è significativo che abbiamo soltanto una commedia degli errori, non una tragedia: l'errore tragico è singolare in quanto decisivo.

L'arciere tragico

Il carattere pragmatico dell'*hamartia* risulta evidente se riconduciamo la parola al linguaggio del tiro con l'arco, come metafora del 'manca il bersaglio' per un errore di giudizio, un errore non intenzionale ma decisivo — e allo stesso ambito dell'arcieria possiamo riferire anche il termine *dystychia*, che indica il mancare il bersaglio o il colpirne un altro per errore.⁵⁵ Lo schema della tragedia sfrutterebbe così la messa in intrigo della parola in parabola. È grazie alla codificazione di questo schema, per esempio, che Amleto giustifica retoricamente l'omicidio di Polonio di fronte alla corte: 'se io ho tirata la freccia sulla mia casa e ferito un fratello', come traduce Montale, non fu per 'malvagio intento' (*purpos'd evil*).⁵⁶ Shakespeare rappresenta un punto d'arrivo molto avanzato dello sfruttamento del potenziale tragico dell'*hamartia*, sottratta con acume alla connotazione morale della tragedia moderna, ed è persino sembrato di riconoscere la triplice firma di Machiavelli nel primo in-folio delle opere shakespeariane, divise in

⁵² *Rhetorica ad Alexandrum*, trad. di Francesco Filelfo, in Aristotele, *Opera*, a c. di Immanuel Bekker, 5 voll. (Berlin: Reimer, 1831), III: *Aristoteles latine interpretibus variis*, 727–42 (p. 731).

⁵³ Agostino Nifo, *De regnandi peritia* [1523], in Machiavel, 'Il Principe' — *Le Prince, suivi de Agostino Nifo 'De regnandi peritia'* — *L'Art de régner*, a c. di Simona Mercuri e Paul Larivaille (Paris: Les Belles Lettres, 2008), p. 228.

⁵⁴ Si veda Martin Ostwald, 'Aristotle on *hamartia* and Sophocles, *Oedipus Tyrannus*', in *Festschrift Ernst Kapp*, a c. di Hans Diller (Hamburg: Schröder, 1958), pp. 93–108. Cf. Bremer, p. 45.

⁵⁵ Robert R. Dyer, 'Hamartia in the "Poetics" and Aristotle's Model of Failure', *Arion*, 4 (1965), 658–64 (p. 661).

⁵⁶ Shakespeare, *Amleto*, trad. it. di Eugenio Montale (Milano: Mondadori, 1988), p. 289.

Comedies, Histories, Tragedies.⁵⁷ Sulla scena dell'azione politica, è a partire da questo significato primario dell'*hamartia* che propongo leggere l'intrigo tragico del *Principe*.

All'inizio del capitolo VI, dedicato ai principati nuovi che si acquistano 'armis propriis et virtute', Machiavelli pone un'importante immagine metaforica, ovvero più precisamente una similitudine o *comparatio*, come aveva annotato Biagio Buonaccorsi a margine della sua copia del *Principe*:⁵⁸

debbe uno uomo prudente intrare sempre per vie battute da uomini grandi, e quelli che sono stati eccellentissimi imitare, acciò che, se la sua virtù non vi arriva, almeno ne renda qualche odore; e fare come gli arcieri prudenti, a' quali parendo el luogo dove disegnano ferire troppo lontano, e conoscendo fino a quanto va la virtù del loro arco, pongono la mira assai più alta che il luogo destinato, non per aggiugnere con la loro freccia a tanta altezza, ma per potere con lo aiuto di sì alta mira pervenire al disegno loro (I, 131).

L'immagine degli 'arcieri prudenti' richiama lo stesso rapporto alla fortuna del 'nocchier accorto' alla fine del primo *Decennale* (I, 106), ma il plurale del modello è già significativo, in quanto indica una prassi più che un carattere. Inoltre, mentre la similitudine viene letta normalmente secondo il paradigma medievale della *imitatio*, che è indubbio, non sembra sia stata ancora sottolineata la consonanza con la definizione aristotelica della *mimēsis* tragica, che riguarda appunto l'imitazione di un'azione. Il parallelismo testuale con la *Poetica* può forse anche aiutare a rendere conto della 'clausola ampia' di questo passaggio, contraria alle intenzioni stilistiche dichiarate da Machiavelli (I, 117), ma interessa qui soprattutto per le sue implicazioni teoriche e interpretative.

Dal punto di vista della *Poetica* aristotelica, secondo l'esposizione di Ricoeur, la similitudine opera una 'transposition "métaphorique"' delle azioni dal campo pratico della '*mimesis* I' al campo poetico della '*mimesis* II', che è quello proprio della messa in intrigo, configurando la storia secondo il tempo della narrazione.⁵⁹ Già Laurence Burd aveva commentato che questo passaggio esprime la teoria ciclica della storia di Machiavelli: 'There will be first a forward and then a backward movement, and at the close of a cycle the world will return again, with certain modifications, it is true, to its starting-point'.⁶⁰ L'analisi della similitudine degli arcieri può servire dunque a cogliere la parabola storica messa in intrigo dal *Principe*. Si tratta di capire se e in che senso possiamo parlare di parabola tragica.

Al mondo greco, con un pregiudizio che prosegue nel Medioevo, l'arco appare inizialmente come arma non eroica, in quanto l'arciere combatte da lontano.⁶¹ Per questo nell'*Iliade* Diomede schernisce Paride e lo sfida, come traduce Monti, ad 'aperta tenzon' (XI. 516–21). L'arco era inoltre considerato un'arma barbarica, come nella prima tragedia tramandata, ovvero i *Persiani* di Eschilo, in cui la storia contemporanea diventava mito. È il mito di Filottete che crea una dimensione tragica dell'arco, come conferma Pausania notando che in Grecia quest'arma 'non fosse conosciuta prima di Filottete'.⁶² Nel 1502

⁵⁷ Si veda Filippo Grazzini, 'Teatralità indiretta di Machiavelli: le *Lettere* e la novella di Belfagor', in *Il teatro di Machiavelli*, a c. di Gennaro Barbarisi e Anna M. Cabrini (Milano: Cisalpino, 2005), pp. 67–98 (pp. 97–98).

⁵⁸ Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, MS Plut. 44. 32, fol. 21^v.

⁵⁹ *Temps et récit*, 1, 76.

⁶⁰ Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a c. di Laurence A. Burd (Oxford: Clarendon Press, 1891), pp. 206–07.

⁶¹ Si veda Arthur Th. Hatto, 'Archery and Chivalry: a Noble Prejudice', *The Modern Language Review*, 35 (1940), 40–55.

⁶² Pausania, *Descrizione della Grecia*, trad. di Antonio Nibby (Roma: Poggioli, 1817), p. 58.

Manuzio pubblicava sette tragedie di Sofocle, di cui l'ultima è appunto il *Filottete*, inaugurando la riscoperta rinascimentale della tragedia greca e fornendo modelli di uomini quali 'dovevano essere'. Non è difficile immaginare Machiavelli nel 1513, costretto all'Albergaccio e rimosso dalla vita politica di Firenze, come Filottete sull'isola di Lemno, tristemente lontano dalla guerra di Troia — 'Ma dell'afflitto eroe gl'ingrati Argivi | Ricorderansi, e in breve', come leggiamo ancora nell'*Iliade* (II. 970–71), e così i fiorentini del loro segretario, quando le città italiane cederanno all'invasione di Carlo V.

Se non dalla *Poetica*, la derivazione aristotelica più ovvia per l'immagine degli arcieri usata da Machiavelli è l'*Etica Nicomachea*, dove la metafora ricorre in particolare a indicare la tensione della 'virtù' (*aretē*) rispetto al fine ultimo della politica, che è la felicità della 'buona vita' (*eudaimonia*): la politica, insegna Aristotele (1094a22–27), è simile in questo all'arte degli 'arcieri' (*toxotai*).⁶³ Poiché l'arco è il mezzo teleologico per eccellenza, l'immagine dell'arciere ha una particolare forza di messa in intrigo che unisce politica e poetica. Se nell'*Etica* Aristotele spiega che noi deliberiamo sui mezzi che tendono a un fine piuttosto che sul fine stesso (1112b15), una glossa della *Poetica* avverte che anche il fine poetico non va considerato in sé ma dal punto di vista dell'azione e perciò dipende dalla messa in intrigo (1450a17–19). Ora, l'intrigo tragico del *Principe* non è tanto quello della *infelicitas principum*, di cui per esempio aveva già scritto Poggio Bracciolini, bensì quello della rovina politica di chi non considera il 'come si vive'. Di questo intrigo Machiavelli è al tempo stesso artefice e vittima, come il Nicomaco della *Clizia*, che risuona dell'ascendenza aristotelica ma è una contrazione del nome stesso dell'autore, così che Bàrberi Squarotti lo definisce 'segno contraddittorio del costruttore dell'intrigo vittima di altro intrigo'.⁶⁴

Di evidente derivazione dall'etica aristotelica è la similitudine degli arcieri che troviamo nei primi frammenti autografi del *Libro del Cortegiano*, databili intorno agli anni 1508–13, dove Castiglione spiega il carattere di 'mediocrità' della sua definizione di virtù: 'così interviene che noi per molti modi [...] erriamo, e per uno solo faciam l'officio e debito nostro, così come gli arcieri che per una via sola danno nella brocchia e per molte falleno el segno'.⁶⁵ Castiglione dà risalto a questa immagine riprendendola nella lettera dedicatoria del 1528, dove illustra l'utilità pratica del suo trattato per l'approssimazione dei principi alla virtù: 'come di molti arcieri che tirano a un bersaglio, quando niuno è che dia nella brocchia, quello che più si le accosta senza dubbio è migliore degli altri'.⁶⁶ Il riferimento è al libro II dell'*Etica Nicomachea* (1106b), dove Aristotele spiega che la virtù consiste nel 'medio' (*meson*) fra gli estremi, e che vi sono molti modi di 'sbagliare' (*hamartanein*) ma uno solo di colpire lo *skopos*, ovvero il 'bersaglio', confermando così che il deverbale *hamartia* regge una metafora etimologica legata all'arcieria.

Tra gli altri, Ferrucci ha notato che la similitudine degli arcieri in Machiavelli e Castiglione instaura un dialogo diretto fra i rispettivi testi, ma con una 'differenza

⁶³ Si veda Silvia Galstaldi, 'L'arciere e il bersaglio', in *Le immagini della virtù: le strategie metaforiche nelle 'Etiche' di Aristotele* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1994), pp. 53–55. Cf. Aristotele, *Etica Eudemia* (1094b7–8).

⁶⁴ Bàrberi Squarotti, p. 84. Cf. Ronald L. Martinez, 'Benefit of Absence: Machiavellian Valediction in *Clizia*', in *Machiavelli and the Discourse of Literature*, a c. di Albert R. Ascoli e Victoria Kahn (Ithaca: Cornell University Press, 1993), pp. 117–44 (pp. 132–33).

⁶⁵ Archivio Castiglioni, Mantova, MS II. 3, b, fol. 100r, trascriz. di Olga Zorzi Pugliese, in *The Early Extant Manuscripts of Baldassar Castiglione's 'Il libro del cortegiano'* (University of Toronto Libraries, Research Repository T-Space, 2012), p. 108.

⁶⁶ Baldassar Castiglione, *Il Cortegiano*, a c. di Amedeo Quondam, 2 voll. (Milano: Mondadori, 2002), I, 9–10.

decisiva': in Machiavelli l'azione è 'verticalizzata' e lo spazio diventa metafora della 'dislocazione del risultato rispetto ai mezzi'.⁶⁷ Oltre al riferimento aristotelico, sembra esserci in Castiglione un'elaborazione dell'assioma platonico delle *Leggi* (705e–706a; cf. 934b), secondo il quale il legislatore virtuoso deve tendere soltanto al giusto come l'arciere (*toxotēs*) mira a un unico bersaglio. Aggiungiamo che l'elaborazione platonica può essere stata mediata dal *De finibus* di Cicerone, dove l'oratore definisce quel 'primum error' di pensare che vi siano due 'ultima bonorum', ovvero che la virtù consista nel risultato invece che nell'intenzione: l'arciere virtuoso di Cicerone deve *conliniare* la sua intenzione con il bersaglio, mirare dritto e fare di tutto perché la sua freccia vada dritta alla meta, mentre colpire il bersaglio è 'quasi seligendum, non expetendum' (III. 6. 22). Per Machiavelli dobbiamo coordinare ma distinguere lo scopo e il fine, il risultato che si vuole conseguire da ciò a cui si mira, in quanto il risultato va sempre al di là delle intenzioni ed è influenzato dalla fortuna; ma l'«uomo prudente» deve pure saper distinguere i mezzi, mirati a scopi particolari, dai 'modi', rivolti al fine generale (*telos*) e non riducibili ai mezzi: dalla loro confusione in politica può dipendere l'errore fatale, che provoca la rovina, mentre «e' mezzi sempre fino iudicati onorevoli» una volta raggiunto il fine (I, 167), come vuole la famosa *summula* del machiavellismo che troviamo nel capitolo XVIII.⁶⁸ L'arte politica si costituisce appunto come scienza dei modi che permettono al principe di «fare come gli arcieri prudenti».⁶⁹

Mentre Castiglione guarda insomma alla virtù dell'arciere per indicare la via dell'approssimazione all'ideale del perfetto cortigiano, Machiavelli considera la virtù dell'arco e la prudenza degli arcieri, ovvero i modi per conseguire il fine del principato nuovo — e mira più in alto del principato, per raggiungere un 'luogo' politico che è lontano nel tempo com'è lontano nello spazio l'autore in esilio, non al di fuori della storia: il principe prudente deve agire come gli arcieri, la cui prudenza non è virtù individuale e morale, bensì tecnica e pratica. In generale, possiamo affermare che il *Principe* tende a una visione della politica che non solo non è necessariamente etica ma è poetica nel senso dell'intrigo tragico, dove la virtù non è un medio fra eccesso e difetto ma è l'arte di un eroe 'intermedio', che vive la tensione della scelta politica ed è chiamato a risolverla in base alle circostanze reali, con il realismo di una prassi i cui principi scientifici possono anche sfuggire alla sua comprensione. Risaltano il significato originario della virtù come eccellenza pratica, insieme con il senso militare piuttosto che morale, e la tensione tra presente e futuro che determina le decisioni più estreme, perché «e' principi male risolti, per fuggire e' presenti pericoli, seguono il più delle volte quella via neutrale, ed el più delle volte rovinano» (II, 181). Negli stessi anni in cui si pubblicano i primi tragici greci, in particolare, sono le azioni del Valentino che forniscono a Machiavelli i modi dell'intrigo tragico: nel libro V della *Istoria d'Italia* (1561–69) Guicciardini chiamerà precisamente 'tragedia' il 'modo' tenuto dal Duca nell'ammazzare i suoi capitani a Senigallia,⁷⁰ di cui Machiavelli aveva lasciato la *Descrizione* del 1503.

⁶⁷ Franco Ferrucci, 'Il bersaglio e l'arciere', in *Il teatro della fortuna: potere e destino in Machiavelli e Shakespeare* (Roma: Fazi, 2004), pp. 43–92 (pp. 43–45).

⁶⁸ Si veda Francis Goyet, 'Prudence et "Panurgie": Le machiavelisme est-il aristotelicien?', in *Au-delà de la Poétique: Aristote et la littérature de la Renaissance*, a c. di Ullrich Langer (Genève: Droz, 2002), pp. 13–34 (pp. 18–19).

⁶⁹ Si veda Harvey C. Mansfield, 'Machiavelli's Political Science', *The American Political Science Review*, 75 (1981), 293–305 (p. 297).

⁷⁰ Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, a cura di Costantino Panigada, 5 voll. (Bari: Laterza, 1929), II, 58. Cf. Martínez, p. 115.

Certo, la visione politica di Machiavelli non è riducibile a una formula né la sua poetica risolvibile in una metafora. L'autore dei *Discorsi* scrive pure, nel libro III, che 'la via del mezzo sarebbe la più vera, quando la si potesse osservare' (I, 421), aggiungendo poi che 'la nostra natura non ce lo consente; ma è necessario queste cose che eccedono mitigare con una eccessiva virtù' (I, 474). La via di mezzo di Machiavelli è espressa precisamente attraverso il concetto di prudenza, 'which may well blunt heroic frenzy', come ha commentato John Whitfield,⁷¹ ma coglie il fine politico oltre gli scopi pratici del *Principe*. La prudenza non è più da intendersi come 'recta cognitio agibilium', secondo la definizione dell'Aquinate che Machiavelli aveva appreso da una predica di Savonarola del 1498 (II, 6); prudenza è virtù pratica, con l'avvertimento aristotelico che 'non è medesimo il retto che ha la civile facultà et quello che ha la Poetica' (1460b13-15).⁷² Il discrimine della prudenza politica è nella circostanza reale in cui si agisce e si decide. Il mezzo serve allo scopo, mentre il fine può essere conseguito soltanto tenendo conto della virtù del mezzo e può richiedere modi eccessivi. Sul realismo storico di questo fine si misura il progetto politico di 'innovare con modi nuovi gli ordini antichi' (O I, 138), come leggiamo verso la fine del capitolo dedicato al Valentino. Attraverso la similitudine degli arcieri l'autore del *Principe* consiglia dunque di seguire le 'vie battute da uomini grandi', ma è consapevole di aver 'deliberato entrare per una via' che non era stata 'ancora da alcuno trita', come rivendicato nel proemio dei *Discorsi* (I, 197).

L'arco anti-etico

Secondo un'ipotesi inizialmente avanzata da Friedrich Meinecke, l'originario 'opuscolo *De principatibus*' era composto soltanto dai primi undici capitoli, i quali non trattano direttamente della relazione tra la politica e l'etica, che è invece l'oggetto di quel 'kleiner Sondertraktat' costituito dai capitoli xv-xix.⁷³ La doppia redazione del *Principe* è stata presto e ragionevolmente contestata da Federico Chabod, tra gli altri, ma l'ipotesi resta plausibile sia pur di necessità congetturale.⁷⁴ Il raggruppamento degli undici capitoli iniziali e la loro distinzione dai capitoli specificamente etici può essere utile ai fini dell'interpretazione strutturale.

Possiamo riprendere l'ipotesi di Meinecke a partire dalla metafora degli arcieri, notando che il capitolo vi non solo divide in due il supposto *De principatibus* originario, ma rappresenta il 'punto sommo' di una parabola interpretativa che viene metaforicamente disegnata dal tragitto della freccia. Similmente i capitoli xii-xiv, dedicati alla milizia, rappresenterebbero il culmine della parabola dell'opera compiuta in ventisei capitoli — per semplice ma notevole coincidenza con la successiva partizione rinascimentale della *Poetica* di Aristotele. Si possono disegnare diverse parabole a vari livelli di costruzione argomentativa e narrativa, ma in ogni caso l'ordine strutturale del *Principe* non deriva

⁷¹ John H. Whitfield, 'Machiavelli and the via di mezzo', in *Discourses on Machiavelli* (Cambridge: Heffer, 1969), pp. 37-55 (p. 44).

⁷² Segni, p. 344.

⁷³ Friedrich Meinecke, 'Anhang zur Einführung: Entstehung und Komposition des "Principe"', in *Der Fürst und kleinere Schriften* (Berlin: Hobbins, 1923), pp. 38-45 (p. 44).

⁷⁴ Si veda Giorgio Inglese, 'Introduzione' a Niccolò Machiavelli, *De principatibus* (Roma: Istituto Italiano per il Medio Evo, 1994), pp. 2-5. Cf. Gennaro Sasso, 'Il *Principe* ebbe due redazioni?', in *Machiavelli e gli antichi*, 4 voll. (Milano-Napoli: Ricciardi, 1988-97), II (1988), pp. 197-276.

tanto dall'esposizione lineare della forma trattatistica, quanto dalla messa in intrigo degli esempi che sono 'preposti per mira' (I, 190). In questo senso, la parabola del Valentino nel capitolo VII, sapientemente preparata dalla similitudine degli arcieri nel capitolo precedente, costituisce un esempio da manuale della messa in intrigo tragica, imperniata sull'errore deliberativo che determina l'inesorabile 'ruina'. Si tratta di una delle 'istorie' più attuali per l' 'esercizio della mente' del principe, il quale deve 'in quelle considerare le azioni delli uomini eccellenti, vedere come si sono governati nelle guerre, esaminare le cagioni della vittoria e perdite loro, per potere queste fuggire e quelle imitare' (I, 158), come leggiamo nel capitolo XIV, ed è nello specifico una storia tragica.

Schematizzando i due principali modi di messa in intrigo, si potrebbero dividere i ventisei capitoli del *Principe* in due parabole speculari ma non necessariamente simmetriche, lasciando alla *exhortatio* finale la funzione aristotelica di *telos* che ricapitola e porta l'opera oltre i suoi scopi pratici. Ipotizziamo cioè una seconda parabola che inizia nel capitolo XII e culmina nel capitolo XVIII, speculare alla parabola tragica dei primi undici capitoli e 'comica' nel senso tecnico della *Commedia* dantesca, che trova nel *Purgatorio* la svolta ascendente — pensiamo ancora alla citazione dantesca nella lettera a Guicciardini del 1525, tratta appunto dal *Purgatorio* e intesa a esprimere la ciclicità storica di un intrigo che è nel tempo prima tragico e poi comico. In questo disegno, i capitoli VI e XVIII costituiscono gli estremi corrispondenti del diametro che divide verticalmente il circolo costituito dalle due parabole. L'analisi metaforica lo illustra agevolmente.

Il centauro è la figura che riassume il senso del capitolo XVIII, culmine della parabola ascendente o comica, ma ricordiamo che l'arco è l'arma propria dei centauri nell'*Inferno* dantesco, che descrive la discesa tragica da cui ha inizio la *Commedia*, per cui gli arcieri e i centauri possono essere visti in corrispondenza delle rispettive modalità di messa in intrigo. Il precettore 'mezzo bestia e mezzo uomo' (I, 165) esprime anche la natura ibrida del genere drammatico da cui risorge la tragedia, come nel caso del dramma satiresco, contrastandone la lettura moralistica.

In un passo della *Ciropedia* di Senofonte, dove gli arcieri persiani sono incitati a combattere a cavallo come i greci, non soltanto il centauro viene lodato per la sua *prudencia*, ma la caccia a cavallo viene esaltata in quanto permette di colpire la preda 'perinde ac stantis', cioè tirando le frecce come a un bersaglio immobile, come leggiamo nella traduzione di Filelfo del 1474 (IV. III. 17–21). Così Barberi Squarotti legge la similitudine degli arcieri a partire dal bersaglio come 'metafora dell'immobilità', da cui nasce la visione sublime e tragica dell'autore.⁷⁵ Ma il senso più profondo dell'esempio di Senofonte, certamente noto a Machiavelli, è che bisogna imparare a muoversi con il bersaglio, ovvero adattarsi dinamicamente al mutare dei tempi. Il cacciare è l'azione del tempo stesso, al quale si oppongo 'virtù e prudenza' di coloro che non differiscono la guerra quando è necessaria, 'perché il tempo si caccia innanzi ogni cosa, e può condurre seco bene come male, e male come bene' (I, 124). Col pensiero rivolto alle guerre d'Italia, si può ipotizzare anche un riferimento militare che fornisce un quadro storico più specifico: gli arcieri a cavallo, i cosiddetti *francs-archers*, erano infatti un ordine strategico delle fanterie francesi, la cui abolizione da parte di Louis XI è stato un 'errore' causato da 'poca prudenza' che ha contribuito alla rovina militare del regno di Francia, come leggiamo nel

⁷⁵ Barberi Squarotti, pp. 147–48, 151–52.

capitolo XIII del *Principe* (I, 157; cf. I, 67), istituendo un ovvio parallelismo con le sorti della milizia fiorentina dopo il ritorno dei Medici.

L'analisi metaforica del capitolo XVIII, intitolato 'Quomodo fides a principibus sit servanda', può essere messa in rapporto alla parabola comica sviluppando una chiosa di Poliziano, dove si spiega che *fides* indica anche uno strumento musicale ad arco, un 'genus cytharae'.⁷⁶ Nell'atto IV della *Mandragola* l'audace Callimaco è travestito da suonatore di liuto, e nel frontespizio dell'*editio princeps*, variamente datata fra gli anni 1520-24, troviamo l'immagine di un centauro che suona la lira, ovvero una lira 'suonata ad arco, del tipo di quella di Orfeo nella favola di Poliziano'.⁷⁷ Come nella commedia, la *fides* è un 'strumento' utile a uno scopo, mentre l'arte politica, come quella degli arcieri aristotelici, è tesa al fine ultimo. La parabola del *Principe* che culmina nel capitolo XVIII, diciamo allora, è comica anche perché mostra che il principe non dev'essere dotato solo di prudenza bensì altrettanto di 'astuzia', che è il motore dell'intrigo comico, mentre l'arte politica non dev'essere basata tanto sulla lealtà, quanto sulla 'realtà' (I, 165).

La semplice possibilità di questi collegamenti fa parte della storia interpretativa del *Principe*, perché 'nel contesto dell'opera di un autore, o all'interno di una determinata tradizione culturale', come ha mostrato bene Franco Fido, ogni immagine acquista 'un significato ben più ricco e complesso di quanto non risulterebbe da una semplice analisi grammaticale o linguistica'.⁷⁸ Il rischio di sovrainterpretazione che comporta questo principio è inevitabile, ma può essere calcolato a buon fine con la prudenza degli arcieri negli stessi termini di Machiavelli.

Diversamente dall'arco comico del centauro nel capitolo XVIII, la *fides* tragica degli arcieri nel capitolo VI può assumere il senso retorico della prova basata su esempi. Nella *Retorica* aristotelica (1393a22-94a) leggiamo che ci sono due specie di esempi che possono essere usati come 'fedi', come traduce Segni: 'una è il raccontare le cose passate; et l'altra è il fingerle da se stesso; et questa cosa si fa in due modi: uno è con le parabole, et l'altro col fingere apologi'.⁷⁹ Gli esempi storici sono qui opposti agli esempi d'invenzione, e tra questi abbiamo la *parabolē* quando il fatto inventato assomiglia al fatto in questione, come appunto in una similitudine. Un apologo tragicomico potrebbe essere visto nel *Belfagor*, 'arcidiavolo, ma per lo adietro, avanti che cadessi di cielo, arcangelo' (III, 82). Ancora una volta, tuttavia, per cogliere il senso retorico proprio della *fides* del *Principe* dobbiamo ipotizzare uno slittamento dal genere dimostrativo a quello deliberativo e mostrare che la sua metafora tragica non è solo quella di un'immagine metaforica, come quando si dice 'l'arco esser lira',⁸⁰ ma una parabola che opera una trasposizione mimetica dalla storia al mito, con esempi mirati a una costruzione mitica del presente: in altre parole, una parabola poetica. Se la *historia* aveva costituito il repertorio classico della tragedia in latino, come la *fabula* per la commedia, l'attualizzazione storica mescola le carte e la riscoperta della *Poetica* aristotelica porta a elaborare la centralità della messa in intrigo, che non oppone più la storia al mito. Si giunge così a una forma di realismo tragico che è, al fondo, quello della tragicommedia.

⁷⁶ Poliziano, pp. 38-39.

⁷⁷ Nino Pirrotta, *Li due Orfei da Poliziano a Monteverdi* (Torino: ERI, 1969), p. 165.

⁷⁸ Franco Fido, 'L'esule e il centauro: emblemi e memoria in Machiavelli' [1974], in *Le metamorfosi del centauro: studi e letture da Boccaccio a Pirandello* (Roma: Bulzoni, 1977), pp. 109-22 (p. 122).

⁷⁹ Segni, p. 140.

⁸⁰ Segni, p. 208.

Ora, la *Poetica* aristotelica afferma che la tragedia, a differenza della commedia, può anche essere basata su fatti realmente accaduti invece che di pura invenzione, purché il suo fine non sia tanto la verità storica quanto piuttosto la messa in intrigo secondo verosimiglianza e necessità drammatica, ovvero secondo la possibilità credibile che ciò che è accaduto possa ripetersi: è questo che determina, più dell'uso metrico del verso, la differenza essenziale e la maggiore universalità del mito rispetto alla storia (1451a36–b32). Poiché la storia tragica non si basa su particolari, ma su esempi che hanno valore universale, è nel nuovo spazio aperto fra i generi classici della biografia e della storiografia che s'innesta il 'tragico' machiavelliano. In una lettera del 6 settembre 1520, Zanobi Buondelmonti incoraggiava Machiavelli a usare la vita di Castruccio proprio come 'modello di storia' (II, 366), e non stupisce che alla prima edizione del *Principe* vennero allegate la *Vita di Castruccio* e la *Descrizione del modo tenuto dal Duca Valentino*, seguendo il mito che nutre il machiavellismo.

Se interpretiamo il principe machiavelliano come 'attore di un dramma che è piuttosto una tragedia', come ha scritto Sasso,⁸¹ vediamo infine che il *Principe* può essere letto in chiave di poetica aristotelica nel senso che l'opera, in modo piuttosto innovativo rispetto alla trattatistica *de principe*, prevede un'analisi iniziale della natura dei principati, nella parabola dei primi undici capitoli, e solo in seguito sviluppa il discorso sulle qualità morali del principe. Così Aristotele tratta la messa in intrigo delle azioni prima di considerare l'*ethos*, ovvero il 'carattere', secondo il principio che non può esserci tragedia senza azione, che ne è il fine, mentre può darsi tragedia senza caratteri (1450a25). A differenza della tragedia moderna, elaborata sulla base di una teoria moralistica e rivolta all'interiorità, Aristotele incardina il suo modello teorico nell'organizzazione delle azioni, ovvero in ciò che abbiamo chiamato intrigo. I caratteri si manifestano e definiscono in ciò che fanno e non in ciò che sono: è l'azione che rivela la 'scelta' (1450b10–12) e l'azione ha sempre un certo livello di esposizione alla fortuna mutevole. La stessa similitudine degli arcieri rivela che l'anti — eticità del *Principe* è insomma di ordine poetico e strutturale, cioè precede la considerazione dell'eticità e la condiziona, vincolando i caratteri all'azione.

L'arco e la freccia

Tra i 'grandissimi esempi' di coloro che 'per propria virtù e non per fortuna sono diventati principi', come Machiavelli scrive nel capitolo VI, 'e' più eccellenti sono Moisè, Ciro, Romulo, Teseo e simili' (I, 131). Le condizioni storiche che hanno portato i principi virtuosi a fondare il loro regno sono assimilate allo stato dell'Italia nella *exhortatio* finale, dove si conclude che per l'avvento di un principe 'prudente e virtuoso' capace d'introdurvi 'forma' politica 'era necessario che la Italia si riducessi ne' termini presenti, e che la fussi più stiaua che li ebrei, più serva ch'e' persi, più dispersa che gli ateniensi' (I, 189). Con questo richiamo di potente attualizzazione della serie degli esempi, la parabola dei primi undici capitoli viene collegata alla più ampia parabola dell'opera compiuta, dove il lettore viene chiamato all'azione.

La virtù è ovviamente un termine chiave della similitudine degli arcieri, ed è rilevante notare che viene riferita ai mezzi, cioè all'arco e, per estensione, alla freccia. Nella loro

⁸¹ Gennaro Sasso, 'Presentazione', in *Il Principe di Niccolò Machiavelli e il suo tempo (1513–2013)* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2013), pp. 9–18 (p. 15).

edizione critica, Mario Martelli e Nicoletta Marcelli spiegano il termine come 'potenza'.⁸² Come già accennato, si tratta in effetti di un concetto di virtù essenzialmente pratico e funzionale, non morale, come il termine 'buono' che nel lessico di Machiavelli indica l'efficacia dei mezzi, per esempio 'le buone legge e le buone arme' (I, 150). Di conseguenza, la prudenza degli arcieri non può essere astratta dalla 'virtù dell'arco', che determina la necessità della parabola per cogliere il bersaglio, ovvero per realizzare il fine ultimo dell'azione.

Nello specifico, l'intrigo tragico imita un'azione che non è soltanto compiuta, cioè condotta al fine, ma anche 'virtuosa', come Segni traduce lo *spoudaios* aristotelico,⁸³ perché prende sul 'serio' le conseguenze dell'azione, piuttosto che per una serietà astrattamente opposta alla *vis comica*. La prima definizione aristotelica dello *spoudaios* occorre nell'*Etica Nicomachea* (1098a7–12) come eccellenza performativa, proprio nel senso in cui diciamo che un buon 'suonatore di lira' (*kitharistēs*), secondo l'esempio aristotelico, è un 'virtuoso' in quanto prende sul serio la propria arte e la conduce al di là dell'uso medio dello strumento. L'analogia con lo strumento musicale permette al filosofo di precisare che il fine ultimo di ogni 'opera' (*ergon*) in cui si pratica seriamente la virtù debba essere considerato in relazione al tempo, e non il tempo in generale o di qualsiasi durata, bensì quello di una 'vita compiuta' (*bios teleios*). Dal punto di vista della poetica, quest'idea coincide con la messa in intrigo, che costituisce il fine ultimo dell'arte drammatica: l'intrigo tragico imita 'le attioni, & le vite' (1450a19), secondo la speculare formula pseudo — ciceroniana della *imitatio vitae* che viene comunemente applicata alla commedia.

L'eccellenza compositiva del *Principe* richiede 'solamente la varietà della materia e la gravità del subietto' (I, 117–18). Al livello della messa in intrigo che Ricoeur chiama '*mimesis* II', possiamo dire che la 'varietà' esprime la circolarità di tragedia e commedia che un lettore di Machiavelli può riscontrare 'voltando carta' — come egli scriveva a Vettori in una lettera del gennaio 1515, che tra l'altro porta in esergo il sonetto 'Avea tentato il giovinetto Arciere' —, ed è giustificata dall'autore in quanto 'noi imitiamo la natura, che è varia' (II, 348–49), secondo un principio mimetico della prassi che corrisponde a sua volta alla '*mimesis* I'. D'altra parte, se la 'gravità' caratterizza la corrispondenza della satira moderna alla tragedia antica, come aveva argomentato Giraldi, la virtù dell'arco conferisce alla parabola tragica del *Principe* un senso storico che non è primariamente morale, bensì rientra nell'ordine delle scienze naturali. Infatti, 'non essendo dalla natura concesso alle mondane cose il fermarsi, come le arrivano alla loro ultima perfezione, non avendo più da salire, conviene che scendino', come leggiamo nell'incipit del libro V delle *Istorie*, 'e similmente, scese che le sono e per li disordini ad ultima bassezza pervenute, di necessità non potendo più scendere conviene che salghino' (III, 519).

Spostando l'agire etico sul piano della necessità fisica, potremmo qui mettere in relazione la metafora machiavelliana con la teoria della *virtus impressa*, cioè con quella forza che Jean Buridan chiamerà *impetus*, che rappresenta un'importante correzione della fisica aristotelica. La difficoltà che ogni 'moto violento' debba essere causato dall'esterno, riconosciuta da Aristotele anche nell'*Etica Nicomachea*, viene risolta da Buridan spiegando che tale *violentia* consiste nel contrasto di due forze interne al corpo in

⁸² Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a c. di Mario Martelli e Nicoletta Marcelli (Roma: Salerno Editrice, 2006), p. 112, n. 11.

⁸³ Segni, p. 290.

movimento, ovvero la *virtus motiva* e la *gravitas*.⁸⁴ Nell'ambiente fiorentino contemporaneo a Machiavelli, possiamo trovare tracce di questa teoria in Leonardo, per esempio nelle note sull'“impeto” dei fiumi nel *Codice Leicester*.⁸⁵ Questo quadro concettuale permette un'ulteriore articolazione della famosa similitudine dell'impeto della fortuna come ‘fiume rovinoso’ che troviamo nel capitolo xxv del *Principe* (I, 187), dove Machiavelli riformula la questione del libero arbitrio in chiave più naturalistica che etica, con una probabile ripresa del riferimento al ‘fiume tedesco’ che avrebbe spazzato l'Italia se non vi si fosse opposto un ‘argine grosso’, come leggiamo in una lettera a Vettori dell'agosto 1513 (III, 278). La stessa inazione politica da cui nascerebbe la visione tragica del *Principe* trae alimento da quella tragicità del libero arbitrio che la scolastica medievale aveva riassunto nel dilemma dell'*asinus Buridani*, che in fondo è lo stesso dilemma amletico sul combattere o patire ‘the slings and arrows of outrageous Fortune’ (III. I. 59).

Per fondare la scienza della politica, Machiavelli doveva naturalizzarla e sottrarla all'etica, legata al giudizio dell'intenzione e dell'interiorità. È la natura dei popoli e dei principi che in Machiavelli stabilisce la necessità dell'azione politica, ovvero la conoscenza dei tempi e l'abilità di ‘accomodarsi’ a essi; ed è in questo rapporto che prende forma l'intrigo tragico della storia, che assomiglia alla traiettoria di una freccia, o di un sasso lanciato, o persino dei pianeti — altrimenti ‘verrebbe ad essere vero che ‘l savio comandassi alle stelle et a' fati’, come Machiavelli scrive nei *Ghiribizi* del 1506, aggiungendo con la solita ironia dialettica: ‘Ma perché di questi savi non si truova, avendo li huomini prima la vista corta e non potendo poi comandare alla natura loro, ne segue che la fortuna varia e comanda a li uomini e tiegli sotto el giogo suo’ (II, 137–38). Il principe deve seguire la prudenza degli arcieri, piuttosto che questi la sapienza del principe. La stessa teoria fisica delle parabole dei proiettili doveva emanciparsi dall'etica, come ha notato Charles Singleton: ‘Stones and stars have no inside to be gotten out of them’, eppure la fondazione della scienza moderna della natura non è stata più semplice di quella delle scienze umane, poiché ‘stones and stars did have a way of carrying along with them, still clinging to them, an attachment to soul, a concern, in the spectator, with *bona interiora*’.⁸⁶ Aveva dunque scritto bene De Sanctis, sia pure con enfasi, che ‘il concetto del Machiavelli applicato alla natura vi darà Galileo’.⁸⁷

Sfruttando i riferimenti incrociati dell'aristotelismo della tarda scolastica fra etica e fisica, politica e poetica, giungiamo infine a seguire la messa in intrigo della similitudine degli arcieri in rapporto alla concezione machiavelliana del tempo, e precisamente nel rapporto fra ciclo mitico e freccia storica.⁸⁸ Il moto della freccia è già l'esempio classico del paradosso di Zenone sul tempo, che Aristotele discute nel libro VI della *Fisica* (239b),

⁸⁴ *Iohannis Buridani Quaestiones super Libris quattuor de caelo et mundo*, a c. di Ernest A. Moody (Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1942), pp. 182–84. Si veda Anneliese Maier, *Zwei Grundprobleme der Scholastischen Naturphilosophie: das Problem der intensiven Grösse, die Impetustheorie* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1951).

⁸⁵ Si veda Pietro C. Marani, ‘Verso nuovi modelli scientifici. Leonardo fra arte, scienza e tecnologia’, in *Le filosofie del Rinascimento*, a c. di Cesare Vasoli e Paolo Pissavino (Milano: Mondadori, 2002), pp. 434–56 (pp. 438–39).

⁸⁶ Charles S. Singleton, ‘The Perspective of Art’, *The Kenyon Review*, 15 (1953), 169–89 (p. 186).

⁸⁷ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870–71], a c. di Niccolò Gallo, 2 voll. (Torino: Einaudi, 1962; prima ed. 1958), I, p. 488.

⁸⁸ Si veda Barnaba Maj, ‘Il cerchio e la freccia’, *Discipline filosofiche*, 22 (2012), 197–204. Cf. Victor Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote. Commentaire sur le quatrième livre de la Physique (10–14) et sur la Poétique* (Paris: Vrin, 1982), pp. 135–36, n. 80.

e sappiamo che Machiavelli aveva una sia pur vaga e indiretta familiarità con i commenti aristotelici dell'Aquinate — di cui probabilmente conosceva anche il *De regimine principum*, ristampato a Milano nel 1488. La mediazione scolastica della fisica aristotelica, in particolare, apre uno spazio di configurazione del tempo della vita che trova il proprio modello nella *Poetica*, come spiega Ricoeur: la totalità di senso stabilita dall'intrigo, ovvero la circolarità di inizio e fine che rende una vita compiuta, produce una curvatura ermeneutica della 'flèche du temps', insegnandoci a 'lire le temps lui-même à rebours'.⁸⁹ In altre parole, è la stessa 'imitatione narrativa' del mito a produrre il tempo delle 'istorie' di Machiavelli, che a differenza delle 'Historie consuete' è unitario come quello della vita e orientato verso un fine, come spiega Aristotele (1459a21-30);⁹⁰ ed è la messa in intrigo del fine, sempre teso fra azione e interpretazione, che costituisce il senso del tragico.

Carattere e destinatario

Allo stesso modo che l'arco tragico del *Principe* si basa sugli esempi più che sugli eroi, è il rapporto con il destinatario più che con il destino a configurare la tragedia di Machiavelli. Ricoeur chiama 'mimesis III' questo rapporto che conduce nuovamente dal testo all'azione, ovvero dall'autore al lettore che si fa interprete, attuando 'l'ancrage de l'arche dans le sol du vécu'.⁹¹ Qual è allora, concludendo, il lettore che Machiavelli aveva in mente scrivendo il *Principe*?

La domanda andrebbe riformulata cercando di capire se questo lettore ideale coincide o meno con il disegno dell'autore, simulato e dissimulato, e se questo disegno può essere letto in chiave tragica. Come gli arcieri prudenti sanno 'pervenire al disegno' ponendo 'la mira in loco assai più alto del loco destinato', Machiavelli 'manda' il suo opuscolo dai 'luoghi bassi' dell'esilio verso l'apice' del potere, come leggiamo nella Dedicata, ma mira più in alto del suo destinatario esplicito, mostrandogli la traiettoria per pervenire a una 'grandezza' ulteriore secondo le qualità del principe e (soprattutto) dei tempi (I, 117-118). Se l'autore nella Dedicata invita il destinatario ad accogliere l'opuscolo, nel capitolo finale egli esorta la Casa dei Medici a cogliere l'occasione per liberare l'Italia. Lo stesso cambio di destinatario da Giuliano a Lorenzo II mostra che lo scopo immediato del *Principe* non coincide con il suo fine ultimo, che va sempre considerato nel tempo. Anche per questo non vi è contraddizione fra il giudizio negativo espresso sulla politica del Valentino nel primo *Decennale* e l'elogio delle sue azioni che troviamo nel *Principe*: la messa in intrigo delle azioni è la stessa ed è sempre primaria rispetto ai caratteri.

La parabola tragica del Valentino che conclude il primo *Decennale* è nuovamente tracciata nel capitolo VII del *Principe*, anche se la teoria aristotelica sembra qui contraddetta in un punto decisivo: se le azioni del Valentino non gli profittarono, come leggiamo, 'non fu per sua colpa' ma per 'una straordinaria ed estrema malignità di fortuna' (I, 134), per cui è il rovesciamento di fortuna a causare l'errore tragico e la rovina, non l'inverso. In effetti, è l'arco storico che determina la tragicità del Valentino e, per estensione, l'arco tragico del *Principe*. L'elezione di Giulio II non è un 'peccatum magnum', ma dimostra che anche un 'error quidam' può essere decisivo a seconda dei tempi. Michela

⁸⁹ *Temps et récit*, I, 105.

⁹⁰ Segni, p. 337.

⁹¹ Paul Ricoeur, 'Qu'est — ce qu'un texte? Expliquer et comprendre', in *Hermeneutik und Dialektik: Aufsätze II*, a c. di Rüdiger Bubner, Konrad Cramer e Reiner Wiehl (Tübingen: Mohr, 1970), pp. 181-200 (p. 200).

Sacco Messineo ha scritto che questa ‘figura da tragedia classica’ non rimane chiusa nell’assoluta tragedia, ma crea nella struttura del *Principe* una ‘inarcatura formale’ del trattato verso forme narrative.⁹² Per considerare ancora questa narrazione secondo lo schema del mito tragico, dovremmo ampliare il discorso alla correlazione fra *hamartia* e *atē*, ovvero fra l’errore tragico e la necessità superiore che lo produce, che è appunto quella storica: *Sic datum desuper*, come scriverà il Machiavelli tragico a Guicciardini. Nell’*Antigone* sofoclea, volgarizzata da Luigi Alamanni negli anni 1515–22, Fortuna traduceva appunto Ate.⁹³

In ogni caso, non possiamo evitare di notare che la formula usata per il Valentino richiama direttamente l’autore del *Principe*, che soffre ‘grande e continua malignità di fortuna’ (I, 118), come espresso nella Dedicata, torturato ed esiliato ‘senza errore o causa’ (II, 236), come scrive Vettori in un’accurata lettera del 1513. Questo gioco di specchi sarà strumentale al machiavellismo, ma riflette essenzialmente la rovina di Machiavelli. Creando il mito del Valentino, la cui virtù militare viene scandalosamente rivendicata, l’autore del *Principe* mette in scena la propria tragedia. L’elogio rappresenta infatti un decisivo errore politico e retorico di Machiavelli nei confronti della Casa dei Medici (I, 191), alla quale viene rivolta l’accurata esortazione finale. Dionisotti parla di un ‘fatale errore’, uno di quelli destinati a creare utile scandalo fra i lettori come fra gli ‘spettatori inquieti, che su nel loggione non si danno pace quando sulla scena del *Principe* il protagonista si compromette senza riparo chiamando in causa a quel modo Cesare Borgia’.⁹⁴ Riprendendo i termini analizzati, possiamo dire che l’elogio del Valentino è un *hamartema* nel genere dimostrativo, ma la sua messa in intrigo appartiene al genere deliberativo e, in ultima analisi, configura l’*hamartia* tragica dell’opera: la freccia ‘tirata’ sulla Casa dei Medici ha passato il segno e ha colpito il mito stesso dell’autore del *Principe*.

⁹² Michela Sacco Messineo, *Il fiume e gli argini: natura ed esperienza nell’opera del Machiavelli* (Palermo: Palumbo, 1992), pp. 27–28.

⁹³ Si veda Roger D. Dawe, ‘Some Reflections on Ate and Hamartia’, *Harvard Studies in Classical Philology*, 72 (1968), 89–123.

⁹⁴ Carlo Dionisotti, ‘Machiavelli, Cesare Borgia e don Micheletto’ [1967], in *Machiavellerie*, pp. 3–59 (p. 3).