

MACHIAVELLIJEVA KOMIKA I SATIRA U DEMISTIFIKACIJI RENESANSNOG MORALA

GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ

Niccolò Machiavelli jedan je od rijetkih renesansnih pisaca koji su u središte svojih razmišljanja stavili »pitanje velike politike«, tj. stvaranje novih država, konzerviranje i obranu organskih struktura u cjelini; pitanje diktature i hegemonije na širokom području, odnosno na cijelom državnom planu.¹ On je ujedno i jedan od rijetkih Talijana koji se koristio komikom i satinom za razotkrivanje osnovnih komponenata morala svog vremena. Međutim, Niccolò Machiavelli više je poznat kao autor *Vladara (Il Principe)* nego kao literarni stvaralac.

Prisutan u procesu velikih društvenih gibanja i poletnih tražanja za naučnim otkrićima, Machiavelli prati kao funkcionar Firentinske republike političke igre, građanske bitke i unutarnja prestrojavanja suvremenika. Pred njegovim očima rastu ambicije plutokratskih porodica i izbijaju kobni antagonizmi koji će razoriti Republiku i izazvati krizu političke etike i građanskog morala. Kada je rano napustio položaj u državnoj službi i usmjerio se na teoretsko razrađivanje akutnih problema vladanja, ni u jednom trenutku svog života nije bio u stanju da se rastereti političkih preokupacija i suodgovornosti za sudbinu svoje države.²

¹ A. Gramsci, *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*. Torino 1966, str. 141.

² Niccolò Machiavelli rođen je u Firenci 1469. godine; 1498. dospjeva na položaj tajnika organa koji vrši kontrolu nad unutrašnjim poslovima i vojskom (degli affari interni e della guerra). Konstantno je angažiran u diplomatskim misijama. Kada je Pieru Soderiniju 1502. povjereno doživotno vođenje Firentinske republike, Machiavelli se uz njega zalaže za razradu zakonitosti i za unapređenje komunalnih institucija. U rujnu 1512. pada Republika, i porodica Medici vraća se na izgubljeni položaj. Odstanjen s državne funkcije, Machiavelli je uskoro optužen da je s grupom građana kovao zavjeru protiv novih vlastodržaca. Na intervenciju prijatelja, a i zbog nedostatka dokaza, biva oslobođen. Tada se povlači na svoje skromno imanje u predjelu San Casciana, gdje živi u oskudici i bez posla. Pisna upućena 8. lipnja 1517. i 25. siječnja 1518. prijatelju Giovanniu di Francesco Vernacci pokazuju kako ga je drastično pogodila izolacija i kako je njegovo duševno raspoloženje palo tako da »malo dobra može učiniti sebi, a još manje drugima«.

Nedostaju točni podaci s pomoću kojih bi se utvrdilo doba kada se firentinski državnik prebacio na polje umjetničkog stvaranja,⁴ ali je nepobitno da su pitanja moralne svijesti ušla vrlo rano u sferu njegovih misaonih razmatranja. U početnoj fazi njegove državne funkcije moralni konflikti nisu ugrožavali ustrojstvo države. Ona je efikasno razvijala svoju »kozmpolitsku snagu« i težila za konsolidacijom ekonomskih pozicija. Ali njemu je bilo jasno da moral postaje prijetnjom društvenoj ravnoteži čim se infiltrira u politiku i počne se upletati u tokove programiranog kretanja. Burni događaji koji su slijedili padu Republike ukazivali su na razorno djelovanje morala na politički ambiciozne svijesti onih koji su pretenzivo i nepromišljeno sastavljali planove za prestrukturiranje državnih organizama.

Politika angažira Machiavellija gotovo do opsesije. Moral ga zanima kao oblik društvene nadgradnje, koji u ono doba pokazuje velike pukotine i ne pridonosi mijenjanju preživjelog *modus vivendi* i ne daje poticaja duhovnom gibanju i stvaralačkom zamahu. Političko-državna tematika smjenjuje se s moralnom.⁵ Ipak je opće poznato da su njegove stvaralačke ambicije bile pretežno usmjerene na razradu portreta vizionarski koncipiranog vladara i na predočavanje historijskih i suvremenih političkih zbivanja.⁶ Na etici ga, prema riječima Luigija Russa, zadržava strast za promatranjem ljudske prirode i korupcije u svijetu. Prijelaz iz teoretsko-političke oblasti na umjetničko-moralnu bio je prirodan, samo što je promijenjen stav: »Materija korumpiranog svijeta jednom je predočena kao historijska prilika — koju treba prihvatiti radi njezina usmjeravanja k ciljevima političke tehnike, a drugi put je ta materija prihvaćena sama po sebi u njezinoj bešćutnoj grešnosti, samo zato što je bila dostojna 'da bude zabilježena u starim listinama'«.

³ Teško je naći dva poznavaoa Machiavellijeva djela s jednakim mišljenjem o njegovim prirodnim i stečenim sklonostima. Po Luigiju Russu bio je u biti isto toliko umjetnik koliko i mislilac (usp. *Machiavelli*, Bari 1957, str. 91). Vittorio Cian bez rezerve tvrdi da je taj »uzvišeni duh mislioca« bio premalo »obdaren smislom za poeziju«, ali dodaje da je bio sklon satiri koja je došla posebno do izražaja u *Mandragoli* (usp. *Storia dei generi letterari. La satira*, Milano, str. 107).

⁴ A. Renaudet u svojoj studiji o Machiavelliju ukazuje na postupnost njegova prelaženja s jednog na drugo područje: »Le problème militaire, le plus urgent à résoudre, l'a conduit au problème politique; le problème politique au problème social, le problème social au problème moral et religieux« (*Machiavel*, Paris 1942, str. 89).

⁵ Antonio Gramsci, koji je Machiavellijeve misli izložene u *Il principe* i u drugim traktatima upoznao i razradio u tančine, smatra da je on, između ostaloga, »htio podučiti o dosljednosti u vještini vladanja i o dosljednosti usmjerenoj određenom cilju: stvaranju jedne jedinstvene talijanske države« (usp. *op. cit.*, str. 110).

⁶ Luigi Russo, *Machiavelli*, Bari 1957, str. 91.

Rasprostranjeno je mišljenje da je Machiavelli pribjegao teatru i poeziji iz rekreativnih potreba, odnosno da bi ispunio vremenski vakuum nastao gubljenjem državne funkcije. Međutim, neosporna je činjenica da je pisanje bilo podređeno njegovu misaonom procesu, što kazuje da se nije mogao služiti umjetnošću kako bi zatrpao praznine stvorene otuđenjem.⁷ U usporedbi s Bojardovim, Bibbieninim, Laskinim, Aretinovim teatarskim djelom, njegova umjetnička riječ posjeduje veću težinu, a ponire duboko u predjele moralne svijesti. Machiavelli svojom prodornom intuicijom razgrće do pod mirnu površinu, koja, uza sva smiona kretanja k emancipaciji društva i tragalačke napore usmjerene na potvrđivanje čovjekovih vrijednosti i ljudskog optimizma, prikriva mnogobrojne proturječnosti. Vješto zamaskirane velikim gibanjem i njegovim dostignućima, te su proturječnosti skretale pažnju mislilaca i stvaralaca na prostore gdje su podgrijavana stremljenja, uskrativši im mogućnost da vrše konstatacije i podignu posljednje zavjese mistike što je i dalje priječila rušenje mitova i tabua, kao i zatrpavanje provalija iskopanih na prijelazu između srednjeg vijeka i modernog doba. Machiavelli te proturječnosti najprije naslućuje, a zatim individualizira; klasificirajući ih, ustanovljava postojanje dvaju svjetova: političkoga, koji je vrlo poremećen i vapi za transformatorskim zahvatima, i etičkoga, koji podriiva temelje države, jer je dopustio raspojanost savjesti i uklonio moralne ograde.

Isprva neproživljeno i u konvencionalnom tonu, unatoč individualnoj noti, Machiavelli uočava kako se poroci ustaljuju u društvu i prijete razaranjem čovjekovih perspektiva, da bi zatim, sa stanovitim ogorčenjem, satirički oštro, ukazao na moralnu stranpeticu koja raznosi bez milosti tek oformljene ljudske ideale.

Bez većeg zamaha, ali pretenciozno, sastavlja spjev *Dell'ingratitude*, u kojem konstatira kako svijetom haraju Nezahvalnost, Pohlepa, Sumnja i Zloba; njima se u *Dell'Ambizione* pridružuje Ambicija sa svojim pratiljama — Zavišću, Tromošću, Mržnjom, koje »okužuju svijet, dok s njima zajedno idu Okrutnost, Bahatost i Prijevara«.⁸ Sloga je protjerana, a Mir i Suosjećanje su pobjegli. Deklarativni ton u neživotnom stihu — kakav je u objema kompozicijama, ne prigušuje autorovu viziju ljudske deformacije. No stih

⁷ Croceov portret, gdje stavlja u prvi plan osnovne komponente piščeva karaktera: »Zamišljen, sklon promatranju, misaon, nimalo raspoložen da površno prihvati život koji se oko njega kreće i koji, mada sam po sebi površan, postaje u njegovoj duši ozbiljan« (*Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1957, str. 244), rječito govori da književni rad nije mogao predstavljati za Machiavellija oblik razonode.

⁸ »Dell'Ambizione«, u Niccolò Machiavelli, *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, Milano 1965, str. 320.

mu nije pružao adekvatnu formu za predočavanja naličja svoga društva, te u potrazi za pouzdanijim sredstvima izražavanja nailazi na komiku i satiru.

Komika kao isprobano sredstvo za komuniciranje s ljudima, raskriva naglo perspektive teatru⁹ i raščišćava teren za originalne stvaralačke pothvate.¹⁰ Iako se renesansni pisci teško oslobađaju utjecaja klasične komedije — Plautove i Terencijeve prije svega, i još teže spuštaju u modernu literarnu tradiciju da bi iz konkretne stvarnosti izvukli svježiju materiju oblikovanja, *ars comica* poletno se bori za ravnopravno mjesto u umjetničkom stvaranju i postavlja zahtjev da bude prihvaćena kao uzvišena pjesnička forma. Prema Mariju Apolloniju, u ono doba »komedija služi u momentima zabave; mada će za vrijeme zabave izbiti na površinu mnogi instinkti koje opreznije zajednice kriju, između scenske forme i života umetnut je proziran, ali stvaran zastor fabule, kao i prisutnost naredbodavnog uma.«¹¹ »Komika — tvrdi De Sanctis — ne probija koru i ne probija se do same intime onog svijeta, niti ga mijenja.«¹² Tu koru probija Niccolò Machiavelli jer mu »naredbodavni um« nalaže da ukloni »proziran zastor fabule« i da proviri u stvarnost.

Machiavelli zna da je komediografska djelatnost po ondašnjem kriteriju vrednovanja inferiornija i da je teatar u očima intelektualne elite područje koje privlači stvaralačke mediokritete, odnosno ljude osrednje umjetničke reputacije.¹³ Unatoč tomu, on

⁹ Eugenio Garin tvrdi da su Medici, dokopavši se drugi put vlasti, uništili žar političkih borbi, koje su bile žile kucavice grada-države, da je »ideal republike kao kolaboracije, kao pravo društvo, mada upravo skućeno društvo, zamijenjen Cezarom koji svakoga odstranjuje od pravoga političkog života, pretvarajući kulturu koja je bila izraz, instrument i program klase ekonomski jake i na vlasti, u dvorski dekor ili u očajnički bijeg od svijeta«. (*L'umanesimo italiano*, Bari 1958, str. 98). Te načelno prihvatljive izjave treba dopuniti, budući da se upravo na dvoru rađa moderni teatar.

¹⁰ Općepoznata je činjenica da se na pozornicama gradova, koje još nemaju javni karakter, jer su podignute u velikim dvoranama ili dvorištima kneževa i drugih vladara, pojavljuju između god. 1480. i 1490. dva klasična, izvanredna dramatičara, Plaut i Terencije. Uz njihova djela vješti prevodioci i umjetnici ubrzo ubacuju na scenu i nove komedije (njede tragedije), u kojima se eventualno kritičko raspoloženje prema crkvenim autoritetima ili društvenim običajima prikriju smiješnim i komičnim elementom.

¹¹ *Storia del teatro italiano*, Firenze 1951, str. 47.

¹² *Storia della letteratura italiana*, Milano 1950, Vol. IV, str. 17.

¹³ Sam je Machiavelli ocijenio da je teatar potcijenjen kad je pristupio pisanju komedija. U prologu *Mandragoli* može se između ostalog pročitati:

E se questa materia non è degna,
per esser pur leggieri
d'un uom che voglia parer saggio e grave,
scusatelo...

Antonfrancesco Grazzini, nazvan Lasca, ide još dalje od Machiavellija i protestira protiv šarlatana i pretencioznih ljudi koji degradiraju kazališnu

se koristi teatrom pri proširivanju svojih tematskih interesa, za odražavanje specifičnih ljudskih činova i moralne atmosfere u kojoj se ti činovi odigravaju. Njegovo gledanje na kazališnu djelatnost ne potvrđuje službeni potcjenjivački stav: »Unatoč tomu što je svrha komedije da predoči sliku privatnog života, ipak je način na koji to ona čini donekle uglađen i s riječima koje pokreću smijeh, tako da ljudi, hrleći na tu zabavu, osjete iza nje korisnu pouku koja se unutra krije«. ¹⁴ Iz tih njegovih riječi izlazi da je njegovo približavanje komediji bilo smišljeno i da je imalo neku tendenciju. Prolog *Mandragoli*, ispod humorističke, vedre intonacije krije dublji smisao i ukazuje na namjeru autora da iznese neke neobične postupke pojedinaca u kojima nije teško individualizirati određene društvene grupacije. Svjestan da kao komediograf ne uživa velik ugled, Machiavelli je spreman da predstavi:

Uno amante meschino,
un dottor poco astuto,
un frate mal vissuto,
un parassito di malizia el cucco.¹⁵

Ta četiri izdiferencirana lika ne predstavljaju za njega dovoljnu garanciju da će materija izići iz konvencionalnih okvira pripovijedanja, pa pokušava da se opravda pred publikom¹⁶ (najprije pred publikom *Mandragole*, a zatim *Clizie*). Strepnja i nekakvo preduvjerenje da bi taj »niži žanr« — kako se za renesansnu komediju izražava Giuseppe Petronio¹⁷ — mogao oštetiti njegovu reputaciju mislioca i državnika nukaju ga da izjavi: »Ostalo je da vam kažem kako je autor ove komedije vrlo čudoredan čovjek i kako bi mu bilo krivo kad biste u njegovoj komediji vidjeli nešto nepristojno.

umjetnosti. U prologu komediji *L'arzigogolo*, ljutitim tonom izjavljuje: »ostavljajući na stranu bilježnike, pedagoge i fratre, čak i manuelni, najniži radnici bave se pisanjem, pa čak sastavljaju komedije kao da su ljubavne ili šaljive pjesmice, ne primjenjujući i ne poštujući zakone koje treba primijeniti i poštivati u komediji: njima je dovoljno da su podijeljene i da imaju pet činova... jer oni ne znaju da ikomedija treba da bude slika istine, uzor ponašanja i ogledalo života«. (*Commedie del Cinquecento*, Milano 1959, str. 1050—51).

¹⁴ N. Machiavelli, »Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua« (u *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, Milano 1965, str. 196).

¹⁵ »Mandragola«, Prologo, (u N. Machiavelli, *Opere*, Milano-Napoli 1954, star. 986). Prijevod:

»Jednog jadnog ljubavnika,
malo domišljatog doktora,
fratra lošeg vladanja,
parazita miljenika zlobe«

¹⁶ Isp. *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 57.

¹⁷ Isp. *L'attività letteraria in Italia*, (Palermo 1964, str. 307.

On to u njoj ne vidi: ipak, on vam se ispričava ako bi vam se tako što učinilo. Komedije su iznađene da bi koristile i zabavljale gledaoce. Svakom čovjeku, a osobito mladima koristi upoznati se s pohlepnosti jednog starca, s mahnitanjem jednog zaljubljenika, s prijevarama jednog sluga, halapljivošću parazita, bijedom jednog jadnika, s ambicijom bogataša, laskanjem jedne bludnice i nepovjerenjem svih ljudi; komedije su pune takvih primjera i sve se te stvari mogu izvesti vrlo pristojno.«¹⁸ Od straha da bi presmjela formulacija misaone sadržine mogla povrijediti njegov ugled, suzdržanije se koristi tradicionalnim izražajnim rekvizitima i suzdržanije skreće s putanje konformizma koji je određivao tehniku pisanja komedije i okvire građenja fabule. Budući da su tematske međe još nepokretne, a ukus gledalaca ustaljen, mogućnosti za inovacije i reformu bile su vrlo ograničene. Teatar je nastao zato da pruži ljudima razonodu, da ih razvedri i zabavlja, ali »ako komedija želi da zabavlja, treba da pokrene smijeh publike, što neće moći učiniti ako se drži svečanog i ozbiljnog govora; jer riječi koje izazivaju smijeh jesu ili glupe ili pogrdne ili ljubavne.«¹⁹ Time Machiavelli očito želi kazati da komična umjetnost nije mogla prevladati tadašnje formalne i sadržajne okvire,²⁰ ali je znao da priče, kao i moralni fenomeni, mogu biti efikasno oblikovane s pomoću komike i da se misaone i etičke preokupacije mogu zaodjenuti u satirično ruho. Ništa prikladnije nije tada stajalo na raspolaganju umjetniku kako bi raščlanio velike disonance u društvenoj, političkoj i crkvenoj etici i pokazao stupanj duhovne frakture u ljudima.

Machiavellijeva angažiranost na demistifikaciji renesansnog morala plod je moralne krize što je ozbiljno zaprijetila poletnim i konstruktivnim idealima Cinquecenta i postavila zamku veličan-

¹⁸ Clizia, »Prologo« (u *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 117).

¹⁹ *Ibidem*, str. 117—118.

²⁰ U cijeloj renesansi Boccacciov *Dekameron* ostaje neiscrpan rezervoar literarnih i kazališnih motiva te uz Plautova i Terencijeva djela, teško ustupa mjesto svježim i originalnim temama. Ma koliko izgledalo da su klasici i Boccaccio postali kočnice stvaralačkom impulsu, ipak su oni, u najdelikatnijem trenutku kad je modernom teatru tek bačeno sjeme, a moralna kriza bila već na pomolu, odigrali presudnu ulogu. Ne samo što su postali paravan iza koga su nadareni pojedinci očitovali svoja napredna raspoloženja i kreativne sposobnosti, već su dali izvanredan poticaj komediji. »Pod izgovorom Plauta — kaže Vito Pandolfi — komedija oslobađa obaveza i mi se upoznajemo s *animusom* koji daje pravi poticaj svakoj radnji preko novonadđenog lika komedije, usmjerene da se bori za svoj život između varljivih osjećaja i interesa u koje čovjek tone sve do grla.« (»Introduzione« u Achille Mango, *La commedia in lingua nel Cinquecento*, Milano 1966, str. 9).

stvenom gibanju čovječanstva.²¹ Pri prvim simptomima protureformacije, polemička i kritička raspoloženja dosežu sarkastičnu agresivnost (Pietro Aretino, Poggio Bracciolini), iza koje se krije — kako veli Pandolfi — »žalostan kompleks nemoći«²² koji je nastao pred sve naglašenijim društvenim suprotnostima. Machiavelli odmjerava svoju misao i stvaralački akt; prilagođuje zatim već razrađene klišeje svojoj koncepciji teatra. Pred njim su stajale obnovljena klasična komedija i komedija *erudita*, kao i uspješna komedija njegova zemljaka Bernarda Dovizija iz Bibbiena *Calandria*.²³

Aristotelova i Plautova poetika nadmeću se u diktiranju načela umjetničkog stvaranja, a pasionirani ljubitelji komedije uporno žele usmjeriti svoj rad na potiskivanje već pomalo izivljene stare klasike; to znači da pred Machiavellijem nije bio vakuum, već živa kazališna djelatnost o kojoj je trebalo voditi računa. Čovjek njegove konstitucije, čiju je misao apsorbirao politički, državni i javni život, čiju je akciju pokretala ljubav prema domovini,²⁴ koji je kroz praksu upoznao traženja vremena i vidio prijeteće oblake na horizontu i postao »savjest stoljeća« — kako ga je nazvao De Sanctis — imao je sve preduvjete da osvježi dramsko stvaranje i postane »restaurator komičnog teatra«, kako za njega reče Ugo Foscolo.

Budući da su epika i lirika uporno potiskivale ostale pjesničke rodove i prema sebi krojile estetska mjerila, komika i satira provlače se u renesansnu poetiku kroz sporedne ulaze. Jedan od prvih pokušaja da se unesu u kazalište elementi tipični za modernu komiku i da se probiju ograde što su joj priječile put, čini Bibbiena sa svojom *Calandrijom*. Kad se to djelo nametnulo, određena je sudbina komedije i njezini tokovi, sve do danas.²⁵ Unatoč tomu, komična svijest nije se još kristalizirala, i miješa se s materijom obli-

²¹ Pod drukčijim uvjetima i s različitim sredstvima oblikovanja razočariva slične pojave Giovanni Boccaccio. Humorizmom posebne vrste, on ukazuje na moralne paradokse koji su izbijali u komunalnom društvu. Međutim, u tim paradoksima i u pojavama raspuštene savjesti on ne vidi opasnost, naprotiv, njemu su smiješni oblici u kojima se očituju i zato ih predočava s osmijehom na kojem se oortava optimizam, a samo se povremeno zamjećuju tragovi satire ili ironije.

²² op. cit., str. 10.

²³ Bibbienina *Calandria* prvi put je predstavljena 1513. u Urbinu, ali je godinu dana poslije izvedena u Rimu, na dvoru pape Lava X, koji je prisustvovao izvedbi zajedno s uglednim crkvenim ličnostima.

²⁴ U pismu prijatelju Francescu Vittoriju, datiranom 16. travnja 1527, kada se već bližio kraj njegove životne putanje, Machiavelli još jednom iskazuje svoju veliku ljubav prema domovini: »Amo la mia patria più dell'anima« piše, a zatim izražava svoju zabrinutost za njezinu budućnost.

²⁵ Isp. Vito Pandolfi, op. cit., str. 15.

kovanja.²⁶ Visoki crkveni prelat Bibbiena pripada svijetu koji ismjehuje, tj. visokim aristokratskim krugovima, gdje su epikurejske težnje i hedonističke sklonosti ušle u etički sustav i prešutno potisle stare norme ponašanja. Komika je u *Calandriji* ublažila libidinozne prohtjeve i zabašurila ozbiljnost moralnih prijestupa, prepustivši riječima da zasjene lascivne prizore. Papa i dvorska svita našli su u komediji izvanrednu zabavu i bezbrižno se smijali moralnim kompromisima, tj. Bibbieniinom maštovitom uvlačenju u intimne odore rimskih stanova. Kao »najvjernije ogledalo vladanja onog vremena i rimskog dvora«,²⁷ ta komedija, iako se radnja spotiče o zapletenost fabule, nosi pečat vremena u kojem je nastala. Sva njezina snaga koncentrirana je na zapletu, koji je tako artificijelan i isforsiran da se jedva može pratiti tok zbivanja. Pikantne dosjetke, opscene geste, lascivni izrazi — kao stereotipna sredstva animiranja, ne osvježavaju tematsku građu, ali fiksiraju pažnju na scene gdje razulareni seks prelazi moralne ograde i neometano dominira. Machiavelli preuzima i dopunjuje izražajne rekvizite već u upotrebi, te u organiziranju radnje baca težište na razradu teme o deformaciji ljudske svijesti; u strukturi djela zaplet dobiva sporednu ulogu.

Pri sastavljanju *Mandragole*, prvi se put tradicionalnom načinu oblikovanja nametnula piščeva komična i satirična svijest. Poduprta političkim iskustvom i razočaranjem, izrasla je postepeno i uzdigla se nad moralni kaos što je vladao društvom. Oštrina promatranja ekscesa jačala je paralelno s vremenskom udaljenosti iz javnog života, a s njom i revolt protiv povampirenih ličnih interesa.²⁸ Nasuprot Bibbieni, koji je postao »učitelj šaljivosti«, a čija je »komična dosjetka unosila nemir u intelektualne kategorije«,²⁹ Machiavellija moralne preokupacije sve više opterećuju nakon društvene izolacije, koju mu je nametnula porodica Medici kad je drugi put prisvojila vlast u Firenzi. Izolacija je odlučila pri sastavljanju *Mandragole*. Po općoj ocjeni, ona je proizvod neobičnog momenta nadahnuća. Probravši narativnu materiju i sredstva saopćavanja, »njegovu jaka intuicija oblikuje siže u jednom komadu; živa svijest

²⁶ Isp. Arturo Graf, *Studi drammatici*, Roma-Torino-Firenze 1878, str. 100.

²⁷ Francesco Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana*, Milano 1829, str. 16.

²⁸ Stanovito ulagivanje porodici Medici, koje se zapaža u Machiavellijevim pismima nakon njihova povratka na vlast (1512), ne dokazuje da mu je pozadina bila lična konist. Pažljivom čitaocu neće promaći činjenica da je njegovo obraćanje prijateljima s molbom za intervenciju kod Medicija (vidi pisma upućena Francescu Vittoriju i Alfonsini Orsini de' Medici) bilo potaknuto željom da se vrati u službu i da bude koristan svome gradu (vidi pisma upućena Francescu Guicciardiniju).

²⁹ Mario Apollonio, *op. cit.*, str. 78.

organizira radnju i karaktere; snažan sastav njegova uma odražava se na strukturi komedije.³⁰ Iz tih razloga »smijeh izbija sa svih strana... i zadivljujućim kretanjem penje se sa stupnja komike do satire«,³¹ bolje rečeno, komika i satira se prožimlju da bi demistifikacija morala bila dostupnija gledaocu i čitaocu. »Tamo gdje trijumfira nesuzdrživa komičnost, ona je u satiričkoj funkciji«. ³² Iz toga izlazi da je element svijesti bio prisutan još u stvaralačkom aktu i da njegova radnja ima korijene u savjesti i spoznaji. Satira premašuje šaljivi, parodijski, komički smijeh, jer izvirgava ruglu pojave i ljude; zbog satire komedija je izazvala nesporazume i doživjela diskriminaciju.³³

Suštinsku poantu Machiavellijevog satiričkog istupa pronicljivo uočava stari Pasquale Villari. »Mi vidimo svojim očima, veli on, kako religija, postavši čisto formalna i mehanička stvar, može sofizmom opravdati i zlo i dobro i na taj način proizvesti prazninu u svijestima.«³⁴ Preduvjeta za nastanak praznine stvorilo je prijelomno humanističko doba, koje je odbacilo asketsku etiku i mistikom obavijen moral, počelo graditi mit o čovjeku stvaraocu i o njegovoj virilnoj ljepoti, zanemarivši pri tome da sastavi odgovarajući moralni kodeks.³⁵ Tako, dok su hrabre komune sjekle feudalno tkivo i gradile nove i originalne oblike države, crkva se spotiče ne mogući uhvatiti korak s naglim preobražajnim tendencijama i dopušta da se u njezin intimni organizam uvuče porok i moralno rasulo.

³⁰ Arturo Graf, *op. cit.*, str. 117. Neka Grafova mišljenja, mada izražena još u prošlom stoljeću, nisu zastarjela, te su sasvim prihvatljiva i danas.

³¹ *Ibidem*, str. 116.

³² Vittorio Cian, *op. cit.*, Vol. II, str. 109.

³³ Poznato je da je cjelokupno djelo N. Machiavellija stavljeno na *Index librorum prohibitorum* 1559. godine. *Mandragola* se našla na listi zabranjenih djela sve do 1946, ali je ponovno doživjela zabranu 1948, koja taj put nije bila efikasna jer je komedija već bila osvojila naklonost publike. Obrazloženja su za takvu sudbinu mnogobrojna, ali se uglavnom svode na ocjenu koju je u XVIII stoljeću dao piscu i njegovu djelu P. Giulio Negri Ferrarese: »Visse in somma covertà, e morì in estrema miseria l'Anno 1527, ucciso da una pozione, temerariamente da lui presa come preservativa di molti morbi: veleno giustamente al di lui corpo preferito dalla Giustizia Divina, se tanto n'aveva sparso contro l'altrui Anime ne' suoi scritti... Scrisse molto in Prosa, e Verso in un secolo assai corrotto, con mordacità di satirico, e libertà d'empio cattolico.« (*Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722, str. 426—27). Smatrajući *Mandragolu* kao djelo bez elemenata za ocjenjivanje, Negri nalazi da je čak *Chizia* »piena di mordacissima satira« (*op. cit.*, str. 427).

³⁴ *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, Milano 1897, Vol. III, str. 160.

³⁵ Francuski historičar Edgar Quinet uočava sve te pojave u renesansnom društvu i zaključuje: »Krist je zaboravio čovjeka; čovjek se, sa svoje strane, vjerujući u svoje vlastite snage, odriče božje pomoći. Duhovni se svijet pokazao nemoćan. Trebalo je računati dalje na materijalni svijet. Vladavina duha je pala. Dolazi na vlast sila.« (*Le rivoluzioni d'Italia*, Bari 1935, str. 214).

Na visokom položaju koji zauzima, firentinski sekretar prati tokove zbivanja i zamjećuje uzburkanost unutar crkve, kao i odraz tih previranja na društvo. Prisustvovanje Savonarolinim napadima na papinski dvor dopunjuje njegove spoznaje o moralnoj raspuštenosti crkvenih dostojanstvenika. Pred crkvenim moralnim devijacijama i njihovim odrazom na društveno tkivo, Machiavellijev se smijeh stišava da bi ustupio mjesto kritičkoj, pomalo ciničkoj analizi moralne savjesti — u *Mandragoli* crkve i srednjeg staleža, a u *Cliziji* građanstva.³⁶ No bilo mu je jasno da kazališna predstava komičnog roda mora izazvati smijeh ili podsmijeh kada se u sadržinu utka polemička nota, odnosno moralistička ili kritička intencija. Iz tih razloga, svoj umjetnički postupak podešava alternativnom izazivanju smijeha i podsmijeha, što je, *Mandragoli*, na prvom mjestu, dalo izuzetnu snagu i privlačnost remek-djela.

Predstavnik crkvenog sloja jest Timoteo, običan fratar, kojemu autor povjerava ulogu razvezivača fabule, što znači da bi bez njega radnja zastala. Bez njegova odobrenja u *Mandragoli* se ne bi odigrao krupar moralni prekršaj. Predstavljen u »Prologu« kao »frate mal vissuto«, dobiva zadatak da organizira preljub Lucrezije, mlade žene iznemoglog doktora Nicie. Ubačen na samom početku u realističku situaciju, nameće se u tijeku zbivanja i u dodiru s glavnim protagonistima — s Ligurijem i Sostratom, Lucrezijinom majkom, na prvom mjestu — kristaliziraju se njegove osobine i psihološke dimenzije. Njegov životni *movens* sačinjava pohlepa za novcem, koju ne taji: »Messer Nicia i Callimaco bogati su ljudi i od svakoga od njih iz različitih razloga mogu izvući dosta novaca.«³⁷ Izgovorene pri prvom nastupu, te riječi bivaju potvrđene gotovo u svim intimnim solilokvijima, da bi na kraju definitivno zaokružile njegov lik, kada, rastajući se s moralnim prijestupnicima, bestidno podsjeća Callimaca na njegovu obavezu: »Zar meni ne pripada novac za milostinju?«³⁸

Izgledalo bi da je Ligurio demon s koruptivnim moćima, koji drsko podmićuje naivnog fratra i nagovara ga da mladu ženu Lucreziju navede da prospava s jednim namjernikom i s njim zanese

³⁶ Roberta Ridolfija, vrhnog poznavaoća Machiavellija, dovela je u zabludu njegova izjava da mu smijeh ostaje na površini (*non passa dentro*). U njegovoj analizi *Mandragole* mogu se pročitati ove misli: »Mislim da je Machiavelli, pišući je i ne misleći ni na farsu ni na satiru, slijedio samo svoj nesuzdrživi pjesnički duh koji mu je iznutra diktirao, i čas je to bio smijeh, a čas plač.« (*Vita di Niccolò Machiavelli*, Roma 1954, str. 259). No, to ga ne sprečava da na drugom mjestu kaže kako je *Mandragola* »jedna tragedija«, (*Studi sulle commedie del Machiavelli*, Pisa 1968, str. 65).

³⁷ *Mandragola*, Čin III, sc. 9.

³⁸ *Ibidem*, Čin V, sc. 6.

od muža željeno dijete,⁴⁰ ali fra Timoteo je »već sav pokvaren«⁴¹ i sklon moralnom kompromisu; prema tome, nije potrebna velika vještina, pogotovo kada je u pitanju laskava novčana ponuda, da se on pridobije kao sudionik u podmukloj akciji.

Nespремnost da u okviru crkvene etike razgraniči dobro od zla, časno od nečasnog, nije plod Timoteove umne kržljivosti ili intelektualne nedoraslosti, već je nasljednog karaktera i odražava duhovnu krizu koja je zahvatila crkvu i koja podriva temelje vjere. Prema riječima drugog junaka Callimaca (čin IV, sc. 4), fratar nije iznimka, što znači da je korupcija opća pojava i da je proces raspadanja moralne savjesti uhvatio široke korijene u svećeničkim redovima. Stanovit cinizam, izražen prema tom liku, ne dovodi u pitanje piščevu objektivnost u predočavanju logičkog slijeda njegovih postupaka. Kao autentičan izdanak vremena, Fra Timoteo zastupa cinični utilitarizam,⁴¹ koji se na rimskom dvoru miješa s hedonističkom praksom i epikurejskim tendencijama.⁴²

Velik raskorak između postojeće moralne savjesti i javno istaknutih pravila vladanja očituje se u rezoniranju fratara, pretežno u formi monologa, s tonalnim varijacijama koje idu od ushićenog odobravanja do blagog prijekora zbog svoga čina.⁴³ To očito dokazuje da negdje duboko u Timoteovoj svijesti leže pohranjeni poj-

⁴⁰ Gledano očima starog Nicie, preljub ima sasvim drugu svrhu; Callimaco ga je uvjerio da će njegova Lucrezia postati rotkinja ako prespava noć s čovjekom, koji će zatim pod djelovanjem mandragole, što ju je ona popila, uskoro umrijeti. Svaka druga interpretacija ne daje pravu sliku Nicie. A. Gramsci oštro napada Guida Mazzonija koji u svom radu *Il Machiavelli drammaturgo* »falsificira — kako on veli — karakter messer Nicie i time sve ostale likove vezane za avanturu messer Nicie, koji ne očekuje da će dobiti sina poslije odnosa njegove žene s presvučenim Callimacom«, već je uvjeren da će njena sterilnost nestati i da će on postati otac (usp. *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*. Torino 1966, str. 212).

⁴¹ Usp. Luigi Russo, *Commedie fiorentine del '500*. Firenze 1939. str. 47. Arturo Graf pripisuje specifične osobine Fra Timoteu. On tvrdi da fratar »nije dvolična osoba, da se nipošto ne podsmjehuje stvarima religije, da je on vjernik i da se mi divimo kaosu u njegovoj savjesti.« (op. cit., str. 155).

⁴² O ciničnom utilitarizmu govori Maurice Mignon u svom djelu *Études sur le théâtre français et italien de la Renaissance*, Paris 1923, str. 82.

⁴³ Unatoč razdaljine, odjeci o čulnom uživanju dopirali su iz Rima do Firenze i uzbuđivali čak najniže vjerske predstavnike. Fra Timoteo se neobično naslađuje mislju o ljubavnom doživljaju Callimaca sa Lucrezijom: »Callimaco i madonna Lucrezia neće spavati; jer da sam na njihovu mjestu i vi na njezinu, znam da ne bismo spavali.« (Čin IV, scena 10); njegova se naslada udvostručuje slušajući Nicin opis zbivanja nakon što je uveo neznanca (tj. Callimaca) u krevet svoje žene Lucrezije (Čin V, sc. 3).

⁴⁴ Ostavši sam u 4. sceni III čina, fratar iznosi glasno svoje mišljenje o ženama, koje djeluje uvjerljivo jer je kontroverzno. U 6. sceni IV čina analizira motive koji su ga natjerali da pogazi moral. Konstatacije, komentari i razmišljanja nalaze se u svakom monologu.

movi dobra i zla i da se na periferiji njegova intelekta odigravaju procesi rasuđivanja. Ali to ne dolazi do izražaja, budući da je životna praksa olabavila moralne spone i čovjeka prepustila stihiji. »Možda se može naći — veli znameniti historičar Edgar Quinet — slična korupcija i u drugim epohama, ali nikad ljudska savjest nije u zlu osjetila takva savršenog spokojsstva.«⁴⁴

Sve fratrove geste potencira komika; na momente, kao u 9. sceni IV čina, gdje se on pojavljuje smiješno preodjeven i lica nabuhla od orahâ u ustima, jedva izbjegava karikaturu. Sve je ukazivalo — prost jezik, groteskni prizor, verbalne ekshibicije i očito umjetnikovo potcjenjivanje — da će lik dobiti najnegativnije crte: sebičnost, podmuklost, naivnost, lažnu religioznost i time iskočiti iz okvira realnosti. Sve bi se to dogodilo da burleskni, komični, karikaturni elementi nisu u pravom času bili usmjereni k satiri. Još u prvom dijalogu s Ligurijem i Niciom, fratra je dodirnula satirička oštrica. S njegovim odobravanjem da se ukloni plod kako bi se spasila čast samostana gdje je zanjela djevojka, Machiavelli baca jako svjetlo na crkveni utilitarizam, a nema intenciju da istakne podlu smišljenost fratra, kako mnogi zaključuju na osnovu sljedećeg dijaloga:

Ligurio: Dogodilo se da je djevojka, ili zbog svoje gluposti, ili zbog nemarnosti koludrila, ostala u drugom stanju... Doktor se uplašio da ne izbije skandal i zavjetovao se da će Bogu za ljubav dati trista dukata alko se to ne objelodani.

Nicia: Kakve mu stvari priča!

Ligurio: (Mučite) I to preko Vas, jer samo Vi i glavarica možete nam pomoći.

.....

Timoteo: O tome treba razmisliti.

Ligurio: Pogledajte koliko bi dobra iz toga proizašlo: spasili biste čast samostanu, djevojci, rođacima, vratili biste kćer ocu, udovoljili ovomu gospodinu i mnogobrojnoj rodbini, toliko milostinje udijelili koliko vrijede ovih trista dukata; s druge strane pogodili biste samo komad još nerođenog mesa, koje ništa ne osjeća i koje može stradati na tisuće načina; ja osobno smatram da je dobro ono što koristi većini i što većini udovoljava.

Timoteo: Neka bude u ime Božje. Neka bude kako vi želite, a Bogu za ljubav i za milosrđe treba učiniti sve. Recite mi ime samostana, dajte mi napitak i, alko možete, taj novac da bih ga počeo koristiti u dobrotvorne svrhe.«⁴⁵

Iako užurbane i nepromišljene, Timoteove odluke imaju svoje opravdanje u ponuđenoj novčanoj nagradi. Novac je neodoljiv mamac i djeluje izazovno.

⁴⁴ Op. cit., str. 216.

⁴⁵ Čin III, sc. 4.

U Ligurijev razgovor probila se gruba ironija, koja se u daljnjem kontekstu vješto stapa sa satirom. Zahvaljujući satiričnom tonu, potisnuti su nadirući elementi farse, i lik Fra Timotea se vraća u normalu. Podli Ligurio, koji oličava svijet otuđene savjesti, napasno provocira predstavnika crkve, ali ovaj se opire da postane automat i zadržava svojstva misaonog bića; njemu se neodoljivo nameću prohtjevi lukrativne prirode, koje nije u stanju da otkloni: »Čini mi se da sam zapao u spletku. Imam posla s jednim koji je lud i s drugim koji je gluh. Jedan je odmaglio, a ovaj drugi ne čuje. Ako žele da me povuku za nos, neću im ostati dužan!«⁴⁶ Ove Timoteove misli potkrepljuju tvrdnju malobrojnih stručnjaka da on nije glup, niti podmuklica, ni svet, ni pitom čovjek, a još manje prepreden crkvenjak koji opći s đavlom.⁴⁷

Psihičke konstituante fratra Timotea ne odudaraju od sličnih protagonista u renesansnoj komediji, samo što ih Machiavelli osmišljava, koristeći se specifičnom verbalnom i akcionom tehnikom i konfrontacijom. Paralelnim ubacivanjem smiješnoga, komičnog i satiričnog ili s njihovom naizmjeničnom upotrebom, u *Mandragolu* su ušle scene vjerojatne živahnosti, koje djeluju uvjerljivo. Fra Timoteo stoji na najnižoj stepenici crkvene hijerarhije i njegov bi slučaj ostao »privatnog karaktera«⁴⁸ da mu autor nije razmakao uske okvire i da ga nije smjestio, zajedno s glavnim junacima, u ambijent općeg moralnog rasula, da nije »pri slikanju karaktera, kao i pri sastavljanju činjenica, imao na umu zahtjeve zakona nužde ili vjerodostojnosti.«⁴⁹

Prema nekima, u *Mandragoli* su postigle nagodbu politička i pjesnička misao, »jer ona otkriva pokvarenost i podrijetlo zala ne u korupciji individuuma grešnika, već u nesrednosti obiteljske institucije.«⁵⁰ U tim konstatacijama, iako pogrešno formuliranim, sadržana je misao da je institucija braka doživjela velike poremećaje, koje treba pripisati moralnom bezakonju, odnosno sukobu između starih, ozakonjenih privilegija klasa i muškaraca s jedne strane i s druge spontano rođenoga etičkog ideala, koji povjerava prirodi reguliranje ljubavnih odnosa i bračnog života. Machiavelli

⁴⁶ Čin III, sc. 5.

⁴⁷ To su riječi Luigija Russa izrečene kada se u nedoumici pitao da li se one mogu pripisati Timoteu, budući da mu je komika pokrila bitne osobine i iskrivila ortu (Isp. *Commedie fiorentine del Cinquecento*, Firenze 1939, str. 25 i dalje).

⁴⁸ Machiavelli formalno prihvaća tezu da svrha komedije treba da bude odraz privatnog života (Isp. »*Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* itd., str. 196).

⁴⁹ Galvano della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954, str. 110.

⁵⁰ Giulio Augusto Levi, »Difesa di Madonna Lucrezia«, *Giornale storico della letteratura italiana*, Torino, LXXXVI/1925, str. 109.

se odlučuje za elementarni zakon prirode: svakomu što mu pripada; stoga njegov stav prema starom oronulom Nici jest nemilosrdan i beskompromisan. Gotovo povrijeđen zbog grubog narušavanja ravnoteže među spolovima, komediograf se izživljava sastavljajući njegov lik i svjesno cilja da ga izvrgne ruglu. No to nije obračun autora s pojedincem, već s cijelom kategorijom ljudi koja vrši diskriminaciju u međuljudskim odnosima, sa starcima koji odabiru djevojke još nedozrele za brak i žrtvuju ih svojoj maniji za potomstvom, iako nisu sposobni da ih učine majkama.

Svoj revolt prema kršenju prirodnih zakona Machiavelli izražava i u *Cliziji*. Mada Nicomaco, glavni protagonist komedije, vuče svoje podrijetlo iz Plautove *Casine*, firentinski umjetnik, gradeći njegov lik, izvlači ga iz klasičnog ambijenta i ubacuje u gradsku sredinu iz koje je sam izrastao. Nicia i Nicomaco pripadaju istom svijetu, lišenomu moralne savjesti. U razradi njihovih fizionomija i prikazivanju postupaka, poseže za grubom komikom koja se kreće od verbalne opscenosti do lascivnih gestova, od prostog izražavanja putenosti do farseskkih prizora (IV čin, 8 scena i V čin, scena 2 u *Mandragoli*; čin V, scena 2 u *Cliziji*). Bilo da, u tmuni ulice, Nicia u svom glasnom komentaru o vladanju svoje mlade žene uoči stravične noći kada će u svoj krevet primiti neznanca, izražava svoje nakazno shvaćanje da »cilj ne bira sredstvo«, ili da prepričava Liguriju što je ustanovio pregledavajući virilnost mladića (Callimaca) kojemu je žrtvovao Lucrezijinu čast, govorni su elementi pojednostavljeni i podešeni tako da izazivaju gnušanje zbog duhovne deformacije čovjeka ili bezočan smijeh zbog stupidnosti uglednog starog građanina. Pod nasrtljivom komikom skriva se piščeva želja da raskrinka naličje svijeta koji je svoju razularenu savjest prekrrio plaštem velikog gibanja.⁵¹

Usmjerenost radnje i pričanja na izvrgavanje ruglu doktora Nicie i Nicomaca, ne dokazuje da se komediograf ograđuje od renesansnog morala; jer za njega je on ovisan od politike koja sažima pitanje »slobode, milosti, vjernosti, ljudskosti, integriteta, religioznosti itd.« i zato pisac pragmatistički podešava društvenu etiku. Politika, moral i život sačinjavaju stvarnost koje se nitko ne može odreći, ali je svatko može potcjenjivati i u zamislima prekrajati, rugati se aspektima pod kojima se očituje. Ekstremne pojave moralnog vladanja u renesansi opravdavaju Machiavellijevo preziranje Nicie i Nicomaca, odnosno slikanje njihove dehumanizirane ličnosti.

⁵¹ Nicia nije osamljena figura u renesansnom teatru, ali po načinu kako je predložen, on je jedinstven i ekskluzivan. Smiono, ali s mnogo manje invencije, taj lik oživljava Luigi Pirandello najprije u romanu *Il turno* pod imenom Diega Alcozèra, a zatim u komediji *Liola*, u kojoj se starac zio Simone svim sredstvima bori da stekne potomstvo.

Neljudskost obaju protagonista izbija iz njihovih postupaka. Prvi sam dovodi preljubnika u vlastitu postelju, drugi dopušta da mu nagonski hir zaskoči savjest i pregazi dostojanstvo. Nicomacov se prijestup čak približava zločinu jer se on spremio da zloupotrebi prijateljevo povjerenje i da obeščasti kćer koju mu je u nevolji povjerio, da pri tome prekrši i zakone prirode. Njega, starca, mlada Clizia ne uzbuđuje osjećajno, već ga golica umjetno izazvana seksualna znatiželja. Podgrijavana maštom, znatiželja ga napastuje bez milosti i tjera ga na rušenje prepreka, na gaženje elementarnih moralnih načela: »Kako te nije bilo stid odgojiti djevojku u vlastitoj kući i u duhu poštenja, na način kako se odgajaju čedne djevojke, pa je zatim udati za zlobnog i beskorisnog slugu samo kako bi ti dopustio da s njom provedeš noć?«⁵² Indirektno, prijekor Nicomacove žene svjedoči o premoći strasti, odnosno hira nad razumom, o olakotnom žrtvovanju neophodnih ljudskih vrlina.

Oba junaka predočena su kao žrtve, ne lične defektne psihološke strukture, već krize društvene etike, koja nastupa paralelno s crkvenom. U užurbanom procesu čovjekove emancipacije, pobrkana su mjerila moralnog vrednovanja individuuma, propušteno je da se postave ograde utilitarizmu. Pošto se srednjovjekovna sprega religije i laičkih zakona raspala, oslobođena antiasketska ideja ukorjenjuje se u društvu, ali se njezina ljudski progresivna bit uskoro sudara s nametljivom samoživosti i jakim individualističkim tendencijama.⁵³ Sudar otvara još između plemenitih ideala humanizma i renesansne stvarnosti, između stvaralačkih aspiracija građanstva, sebičnosti i uske vidovitosti političara, između težnji k autonomnoj slobodnoj volji i pragmatizma vladajućih plutokrata. Ako se te pojave naglase, lakše se mogu shvatiti uzroci pomutnje u etičkoj svijesti i moralni pad Machiavellijevih likova.

Građeni pod neposrednim utjecajem društvenih neuravnoteženosti, Nicia i Nicomaco odražavaju autorov nekonvencionalan stav prema poroku, koji se uvlačio u porodičnu intimu i razbijao njezinu, državi potrebnu, monolitnu jezgru. Upotrebljena šablonska tehnika, a u Nicomaca i podražavanje, nisu ih lišili života; njihova neuračunljivost, frivolnost, požuda, odnosno, hir, kao i pomanjkanje

⁵² Clizia, Čin V, sc. 3.

⁵³ Vrijedno je istaći zapažanja Jacoba Burckhardta koji, pored ostalog, veli: »Početkom XVI stoljeća, kad je kultura renesanse dospjela do svoje kulminacije i kad je ujedno politička nesreća nacije bila neizbježno odlučena, bilo je mnogo ozbiljnijih mislilaca, koji su tu nesreću doveli u vezu s velikom nemoralnošću. Nije to ni jedan između onih propovjednika pokore, koji u svakom narodu i u svako doba misle, da su obavezni da se tuže na zla vremena, nego sam Machiavelli, koji usred jednog svog tloka misli (jednoga od najvažnijih) otvoreno kaže: da, mi smo Talijani pretežno areligiozni i zli.« (Kultura renesanse u Italiji, Zagreb 1953, str. 240).

motivacije počinjenog djela, iskrivili su njihove dimenzije, ali nisu prekinuli njihovu vezu sa stvarnošću.⁵⁴ Razrađujući njihove uloge, još jednom je Machiavelli probrao riječ da bi stvorio duhovit izraz za te protagoniste na koje je svalio teret komike potrebne komediji. I kod njih »Machiavellijeva komika, mada bez granica u izrazu, posjeduje mjeru i eleganciju i stoji pod okriljem dobro poznatog historijskog relativizma; njezino pozivanje na stvarnost ne škripi.«⁵⁵ Taj izraz, koji mjestimice izmiče kontroli pisca i koji u nekim momentima može povrijediti ukus i dostojanstvo publike, iznenaduje utoliko što je on sam zahtijevao pristojnost govora.⁵⁶ No s pomoću njega figure oživljavaju, postaju komički agresivne, ubrzavaju tempo radnje i skreću na sebe maksimalnu pozornost. Što je bio umjetnikov cilj. Njihov izgled, koji se na momente bliži groteski i njihov govor, koji povremeno prelazi granice stida, mami publiku na smijeh. Međutim, komedija dobiva impresivnu snagu i ljudski smisao kroz konfrontaciju likova suprotnih psihičkih sastava. Sofronijinim suočenjem s mužem Nicomacom raskrinkan je njegov skandalozan manevar oko udaje šticeńice Clizije, a Callimacovim s Niciom, raskrinkana je obostrana nasrtljiva strast. Sofronia oličava čovjeka idealnih moralnih nazora kakvoga je Machiavellijeva epoha zamišljala u svojim vizijama. Callimaco predstavlja brojnu kategoriju ljudi čije je likove oblikovala postojeća stvarnost, dok Lucrezia, sa svojom krhkom bračnom vjernosti, rječito svjedoči o labilnosti mladih, koji duhovno ne sazrijevaju zbog kontradikcijā u primjeni religiozne i laičke etike. Požuda je zamijenila staru, vitešku, idealiziranu, gotovo do mita uzdignutu ljubavnu žudnju. Požuda ušutkuje savjest razboritog i pametnog Callimaca; ona nakon prisilnog čina brakolomstva uzrokuje Lucrezijin

⁵⁴ U mnogim kazališnim predstavama *Mandragole*, redateljska postava Nície ne odgovara Machiavellijevoj koncepciji. Većina redatelja, kako bi se postigao što veći komični efekt, daje protagonistu oblik karikature, zbog čega komedija gubi svoje realističke konture i dobiva crte farse.

⁵⁵ Vito Pandolfi: op. cit. str. 27.

⁵⁶ U raspravi »Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua«, Machiavelli spočitava Danteu stihove kao:

»Che merda fa di quel che si trangugia«
(Inferno, Canto XXVIII)

i

»Le mani alzò con ambedue le fiche«
(Inferno, Canto XXV)

predbacujući mu upotrebu sočnih i neumjerenih riječi, izjavljujući čak da one »obeščašćuju« cjelokupno Danteovo djelo (N. Machiavelli, *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 193). Treba ipak dodati da predbacivanje ne prelazi u optužbu, budući da krivica leži na građu čijim se jezikom pjesnik koristi, tj. na Firenci, koja je u svoj govor unijela »perverzne termine« (op. cit., str. 194).

preobražaj. Zbog požude oboje posrću, ali ne gube svijest o dobru i zlu. Ušutkana savjest s vremena na vrijeme uzrujano progovara: »Ajme, zašto nigdje ne nalazim mira? Trudim se ponekad da se savladam, prekoravam sebe zbog te strasti i sam sebi velim: Šta radiš? Jesi li poludio? Ako je (Lucreziju) budeš dobio, što iza toga? Shvatit ćeš svoju zabludu, pokajat ćeš se zbog svojih muka i misli s kojima si se zanosio. Zar ne znaš kako se malo zadovoljstva u odnosu na ono što se očekuje, krije u stvarima koje čovjek želi? ...«⁵⁷ Zaslijepljen požudom, Callimaco juriša na ostvarenje svojih prohtjeva i skrnavi Lucrezijinu iluziju o nepovredivosti braka.

Callimacova beskrupuloznost zaslužila bi osudu kad njegova frenetična strast ne bi bila poduprta pritajenim afektivnim impulsom, kad se njegova želja ne bi u podsvijesti spajala s ljubavlju. »Kao što ti rekoh, moj Ligurio, bio sam neraspoložen sve do devet sati; iako sam osjetio veliko zadovoljstvo, učinilo mi se da to nije ono pravo. Ali, kad sam joj se predstavio i otkrio ljubav koju prema njoj (Lucreziji) gajim, te kazao da bismo ja i ona, zahvaljujući naivnosti muža, mogli živjeti sretno i bez ikakve sramote, obećavši joj ženidbu ako joj muž umre; pa kako je ona, pored tih pravih razloga, iskusila i razliku između mog i Nicina zagrljaja, između poljubaca mlada ljubavnika i stara muža, uzdahnuvši više puta, reče: — Pošto su me tvoja domišljatost, glupost mog muža, lakovjernost moje majke, pokvarenost mog ispovjednika navele da učinim ono što nikad sama ne bih učinila, želim povjerovati da se radi o božjoj volji, te nisam u stanju da odbijem ono što nebo traži da prihvatim.«⁵⁸ Tek sada mladić može da izjavi kako je »najsretniji i najzadovoljniji čovjek na svijetu, i, ako me ta sreća ne bude napustila zbog smrti ili s vremenom, ja ću biti blaženiji od blaženih, sretniji od svetaca.«⁵⁹ Tim dijalogom, u koji je interkaliran Lucrezijin odgovor na ljubavne ponude, zaokružen je lik tih protagonista realistički zacrtanih i ostvarenih. Prilično nepokretni i beživotni na sceni, oni ostavljaju dovoljno prostora za eksponiranje deformiranog lica ostalih protagonista i za satirički zamah pisca.

Komika i satira podigle su dramsku snagu *Mandragole* na razinu kazališnih remek-djela; osvježena sadržina i obnovljena kompozicija dopuštaju zaključak da je struktura djela originalna i moderno koncipirana i da prema tome zaslužuje naziv »prve moderne komedije«.⁶⁰

⁵⁷ Čin IV, sc. 1.

⁵⁸ Čin V, sc. 4.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ T. Babington Macaulay nije se ustručavao tvrditi kako je »osobito *Mandragola* iznad najboljih komedija Goldonija« i da stoji »jedva ispod najboljih Molièreovih« (*Saggi biografici e critici*, Torino 1859, Vol. I, str. 184).

Nadahnutost i vještina u organiziranju i vođenju radnje, kao i uspjeh postignut u teatralnim izvedbama nisu mu, na žalost, dale poticaja za intenzivniju kazališnu djelatnost, stoga se Machiavellijeva književna ostavština sastoji od dva dijela: kazališno-novelističkog i onoga u stihu. Kad god je prelazio na stih, ostavljao je komiku, a koristio se satikom, jer je vjerovao da će pomoću nje doći do punog izražaja »vještina klevetanja«, za koju kaže da je dobro poznaje.⁶¹

»Klevetanje«, tj. polemiziranje, kritiziranje, napadanje, ima svoju ispriku budući da se naslanja na spoznaju kako svijetom upravlja zloća:

»Ma questo tempo dispettoso e tristo
fa, senza ch'alcuno abbia gli occhi d'Argo,
più tosto il mal che 'l bene ha sempre visto:
onde s'alquanto or di veleno spargo,
bench'io mi sia divezzo di dir male,
mi sforza il tempo di materia largo.«⁶²

(*Asino d'oro*. Cap. I, versi 97—102)

L'Asino d'oro, Machiavellijev parodijsko-satirički spjev, nesumnjivo napisan nakon restauracije tiranije u Firenzi, nema većih umjetničkih pretenzija, mada je pjesnikova ambicija bila usmjerena uzvišenim ciljevima, sličnim Danteovima.⁶³ No, već samim navlačenjem magareće maske, isključuje mogućnost da se uzdigne iznad materije izlaganja, koja je pokupljena na vrelu života i opterećena naslagama lične srdžbe i negodovanja. Zaodjenut u kožu ponizne životinje, Machiavelli zamišlja da će se lakše kretati među ljudima i vidjeti koliki je stupanj simulacije vrlina i s kakvim se instrumentima služe odgovorni građani kako bi konsolidirali svoje pozicije i suvereno krojili sudbinu narodu. Neodlučan u momentu odlučivanja za formu izlaganja, prihvaća parodiju kao osnovni oslonac u građenju priče. Tako osnovne poluge kompozicije postaju parodija i satira, a samo povremeno ironija i podrugivanje. Stoga je prihvatljiva Varillasova misao — iznesena prije više od tri stoljeća

⁶¹ Isp. Prolog u *Mandragoli* i Cap. I, stihove 90—102 u *L'Asino d'oro*.

⁶² N. Machiavelli, *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 272.

⁶³ Pretvoren u magarca, Machiavelli — poput Dantea u *Božanstvenoj komediji* — dobiva vodiča: lijepu ženu s kojom obilazi životinjski svijet, gdje ona sretno živi. U beskrajnoj šumi susreću mnoštvo životinja, pod čijim se lokom kriju raznovrsni ljudski karakteri. To putovanje treba da postane predmet pjesničke obrade. Lijepa ga žena upozorava da mu pisanje mora biti osmišljeno, da mu riječ mora imati pjesničku i historijsku vrijednost:

»..... Alma discreta,
questo viaggio tuo, questo tuo stento,
cantato fia da istorico e poeta.«

(*L'Asino d'oro*, Cap. IV, versi 16—18)

— da je Machiavellijevo »pričanje pokatkad pakosno i satirično.«⁶⁴ Autorova pakost u *L'Asino d'oro* može se proistovjetiti s osobnim revoltom ili protestom zbog nezahvalnosti političarâ, društva i građanâ za njegovo predano služenje Republici.

S duhovno sakatim ljudima dolazio je u dodir kad se kretao dvoranama Palazza Vecchija i drugih firentinskih palača. Diplomatska služba otvarala mu je vrata do kneževa i vladara; na dvorovima stječe predodžbu o moralnoj raspojasanosti i egoizmu.

L'Asino d'oro pisan je isprekidano. Prateći proces sazrijevanja kompozicije, vidljivi su tragovi pišćevih posustanja i misaonih pomaka; pričanje nije dokrajčeno, ali je meta satiričkog napada dostignuta. Pokretačka ideja rasplinjava se u podražavanju Dantea i drugih pjesnika. Uz zvuke parodije i pokoji duhoviti prizor (Cap. II, stihovi 145—150), uz frivolne situacije — kakve su opisane u četvrtom poglavlju, uz hedonističku atmosferu, sadržajne komponente izgubile su svoju koheziju i dubinu. Priča oživljava tek na kraju kada raskriva pišćev naum.

Slobodno prepletanje golicavih epizoda s ozbiljnim konstatacijama, banalnih opisa s intelektualnim razmišljanjima, oduzelo je stihu životnost i renesansnu lepršavost.

Pod maskom životinje, Machiavelli osvjetljava lica duhovno sakatih i nakaradnih ljudskih priroda. U pomanjkanju inventivne mašte, šimbolika i alegorija se rastaču. U posljednjim stihovima pojavljuje se neobičan protagonist — Vepar, s pomoću koga autor usmjerava pažnju na predočavanje hedonističko-erotske klime koja se širi u društvu i razvraća ljude, čak i one koji gaje plemenite aspiracije. Vepar ukazuje na košmar što je zahvatio svijet, na potajna vrenja što vitlaju ljudska maštanja i entuzijazam, a na koja se sapliću i velika nadanja zajedno sa perspektivama.

»In Vener noi spendiamo e breve e poco
tempo; ma voi senza alcun misura
seguite quella in ogni tempo e loco.

...
Né vi contenta un sol cibo qual noi,
ma per me' sodisfar le 'ngonde voglie,
gite per quelli infin ne' regni Eoi.

...
Vostr'è l' ambizion, lussuria e 'l pianto,
e l' avarizia che genera scabbia
nel viver vostro che stimate tanto.«⁶⁵

(Cap. VIII, versi 91—93, 97—99, 136—138)

⁶⁴ Isp. *Les anecdotes de Florence ou l'histoire de la Maison de Medicis*, La Have 1685, str. 284.

⁶⁵ N. Machiavelli, *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 301 i 302.

Ironija i satira prilagođavaju se polemičkom stavu pisca sve do posljednje stranice, gdje se objedinjuju zajedljivost i gnjev, što vodi autora do izljeva pesimizma i do napada na ljudski rod:

»Non dà l'un porco a l'altro porco doglia,
l'un cervo a l'altro: solamente l'uomo
l'altr'uom amazza, crocifigge e spoglia.«⁶⁶

(Cap. VIII, versu 142—144)

Iskrivljena moralna svijest ponizila je ljudsko biće, vrativši ga u svijet gdje caruju animalne strasti. Etika je ustukla pred nasiljem i oslobodila nagone; nemoćna u porodičnim odnosima i nepoželjna u sferi politike, došla je u crkvenim relacijama do nerazumnosti.⁶⁷ Zbog tog zabrinjavajućeg stanja, stari se Vepar odriče povratka među ljude:

»E s'alcuno infra gli uomini ti par divo,
felice e lieto, non gli creder molto,
ché 'n questo fango più felice vivo,
dove senza pensier mi bagno e vòlto.«⁶⁸

(Cap. VIII, versu 148—151)

Slika ljudske pokvarenosti prekida se s ovim stihovima. Premda pesimističan, taj zaključak ne zatvara obzorja pisca; »uz pesimizam inteligencije«, on je posjedovao i »optimizam volje«,⁶⁹ s kojom je tragao za rješenjima političke prirode, stalno poduprt nadom da se politički organizam, od kojega zavisi društveni moral i opstanak ljudskih ideala, može izliječiti.

Kompozicija *L'Asino d'oro* nema umjetničku vrijednost *Mandragole*, ali svjedoči da ni rimovanje piscu ne predstavlja razbibrigu. Satiru je lišio didaktičkih i moralističkih premisa, budući da mu je razgolićivanje životnih istina bilo primarno. Parodija, ironija, satira i poneki šaljivi akcent, čine osnovne poluge s pomoću kojih nastoji objelodaniti istine. Machiavelli reagira videći kako se ljudi poigravaju s državom, domovinom, gradom, moralom, i stavlja pred ogledalo njihove zablude o sreći, njihove samobmane. Država i domovina njemu su svetine, i borba za njih mora biti dosljedna ako se žele izbjeći procijepi i lomovi.

⁶⁶ *Ibidem*, str. 302.

⁶⁷ Obavještavajući Ricciarda Bechija o djelatnosti Gerolama Savonarole, Machiavelli, iako zauzima kritički stav, prenosi sa stanovitim odobravanjem riječi pobunjenog bratra, koji svom žestinom napada deformacije crkve. Između ostaloga, on je u svom pismu napisao: »e qui cominciò a squadernare i libri vostri, o preti, e tractarvi in modo che non s'arebbono mangiato i cani.« (*Opere*, Milano—Napoli 1954, str. 1085).

⁶⁸ N. Machiavelli, *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 302.

⁶⁹ Isp. Giuliano Procacci, »Machiavelli rivoluzionario« (u N. Machiavelli, *Opere scelte*. Roma 1969, str. XXI).

Lica njegovih suvremenika promiču osvjetljena satirom. Vrijeme mu nalaže oprez, stoga umjetnik ne pogađa izravno, ali ne pošteđuje manā i ne oprašta slabosti. Prijatelju Soderiniju spočitava neodlučnost, neenergičnost i naivnost, zbog čega je Firenca dospjela u ruke tiranije:

La notte che morì Pier Soderini
 L' anima andò de l' inferno a la bocca:
 gridò Pluton: «Ch' inferno? anima sciocca,
 va su nel limbo fra gli altri bambini.»⁷⁰

U kompoziciji *Decennali*, Machiavelli pokušava sabrati, kako sam kaže, »napore Italije u tijeku deset godina«.⁷¹ Epski intonirana materija, rastjerala je komiku i satiru, da bi kroz tercine prodefilirale ličnosti sa strogim profilima, sudionici u historijskim događajima. No, unatoč pretenzijama, *Decennali* su po sastavu pjesnička ekshibicija, u kojoj se Machiavelli iskušava kao stihotvorac.⁷²

Stih češće iznevjerava pjesnika, koji ga natapa aluzijama i insinacijama, intelektualnim intervencijama, što potiskuje osjećaj i sputava kreativni zamah. Moralne preokupacije i unutarnji revolt na etiku, koja ga i lično pogađa, razblažuju pjesnički doživljaj. Bilo da piše stihove potaknut vedrim raspoloženjem — kao u *Canti Carnascialeschi* i u serenatama, ili ljubavno-prijateljskim kao u *Capitolo pastorale*, u *canzonama*, *strambottima* i u ostalim pjesmama, njegov su oslonac konvencionalna sredstva izražavanja prilagođena šaljivoj, podrugljivoj, dvosmislenoj intonaciji. Izraz i riječ mogu se spustiti do opscenosti — tada u frivolan tekst upadaju pornografski elementi (*Di uomini che vendono le pine*), erotski (*De' romiti*), paroksistički (*A messer Bernardo suo padre*), pastoralno-refleksivni (*Serenata*). U tim šarenim kompozicijama moralni problemi dotaknuti su prigodno ili usputno, ali u pjesničkom kontekstu pridonose razgolićivanju moralnog naličja društva.

Saopćenja o javnom moralu i o obiteljskoj etici firentinski pisac dopunjava zanimljivom pričom *Belfagor arcidiavolo*.⁷³ Pošto je konstatirao da »smo mi obmanuti pohotom, zapleteni u manama,

⁷⁰ N. Machiavelli, *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 365.

⁷¹ Isp. posvetu Alemannu Salvatiiju u *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 235.

⁷² *Decennale primo* sastavljen je 1504. godine. Rasprostranjeno je mišljenje da je to prvi rad što ga je Machiavelli predao tisku, u vlastitoj nakladi.

⁷³ Motiv sličan toj noveli javlja se još u doba *fabliauxa*. Ta je priča bila poznata i na Siciliji pa je G. Pirré uključuje u svoju antologiju *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Vol II, Palermo 1875.

uhvaćeni zamkom grijeha, i da se nalazimo u rukama đavla«,⁷⁴ zadržava se na instituciji braka, ugroženoj zbog emancipatorskih pretenzija žene. Kaotično stanje u međuljudskim odnosima reflektira se i na njezino vladanje. Oslobođena stegâ i predrasudâ, žena je izmijenila svoje poimanje života, braka, muža i obitelji. Njezine stare dobre vrline zamijenile su nezasićenost, prepredenost, samouvjerenost, pretencioznost. Srušen je mit o njezinoj pokornosti i prilagođavanju zahtjevima muškaraca. »Njihov vladajući genij nije današnja ženskost, t.j. respekt pred izvjesnim predrasudama, slutnjama i misterijama, nego svijesnost energije, ljepote i opasne, presudne sadašnjice.«⁷⁵

Zadržavši pogled na bračnoj etici, pisac gradi priču o ženi koja razara brak jer je lišena morale svijesti. Monna Onesta, ugledna Firentinka, osniva porodicu s Roderigom di Castiglia, zapravo s đavlom Balfagorom, koji je, preoblikovan i opskrbljen novcem, upućen na zemlju da bi provjerio zašto duše Firentinaca dopijevaju u pakao. »Onesta se zaljubi u njega preko svake mjere... Ona je donijela u kuću Roderiga, pored plemićke titule i ljepote, i toliko oholosti kakve ni Lucifer nije ispoljio.«⁷⁶ Golemi zahtjevi Oneste brzo su potrošili Roderigove rezerve. Pred navalom vjeronika, on bježi iz kuće i sakriva se; lutanje po zemlje trajalo bi duže da ga ucjenjivačka duša Gianmattea nije preplašila tvrdeći da mu je žena za petama; kako bi izbjegao ponovan susret, on se na brzinu vraća u pakao: »I tako je Belfagor, vrativši se u pakao, mogao posvjedočiti o zlu što žene čine u kućama.«⁷⁷

U stilu Boccaccia, autorova mašta razgrće zastor razapet nad privatnom, intimnom sferom života i skida mistične naslage što su priječile da se uoči istina. Njegovo uvlačenje u ograđene prostore braka nema svrhu da preruje tajanstvene kutke obiteljskog života. U trenutku nadahnuća znatiželja ga je ponukala da baci bezbrižan pogled na ulogu žene u društvu, na odraz renesansnih načela vladanja, na njezinu psihičku konstituciju. »Kao i iz *Mandragole*, čije značajke posjeduje u manjoj mjeri, iz novele izbija, kroz živahnost veseljaka i kroz ozbiljnost književnika, šaljiv podsmijeh moralista i satiričara.«⁷⁸ Tim zapažanjima Foscola Benedetta treba dodati

⁷⁴ »Esortazione alla penitenza«, *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 212.

⁷⁵ Jacob Burckhardt, *op. cit.*, str. 220.

⁷⁶ *Il teatro e tutti gli scritti letterari*, str. 172.

⁷⁷ *Ibidem*, str. 179.

⁷⁸ L. Foscolo Benedetto, »Introduzione« (u Niccolò Machiavelli, *Operette satiriche*, Torino 1920, str. 4). Potrebno je napomenuti da u posljednje doba priređivači kritičkih izdanja Machiavellijevih djela, u svojim uvodima ili predgovorima sve više podvlače moralne faktore, sustavno vezane za teme obrađene bilo teoretski bilo književno. Tako Mario Bonfantini naglašava da

još i njegovu misao da u *Belfagoru arcidiavolu* »prepoznajemo već poznatog Machiavellija: slikara Fra Timotea, realista spremnog da uhvati bitne elemente, teoretičara koji se s pojedinačnog penje prema pravilu«. ⁷⁹

Rođen u renesansi, Machiavelli se ne odriče svoje epohe niti stavlja prijedlog za izmjenu moralnih principa. On ostaje na konstatacijama, na uopćavanju slučajeva gdje ljudi, zbog pomanjkanja moralne svijesti, otuđuju vlastite oznake ljudskosti i potkopavaju spoznajnu misiju duha, težnju čovjeka da savlada prirodu, i sebe od velike društvene ništice pretvori u stvaralački faktor. Mada je cijela plejada renesansnih pisaca tražila teme u oblasti morala, a neki su, kao Berni, Bandello, Aretino, smjelo zavirivali u svijet strasti, on širom razmiče mistične zastore i otkriva »efektualnu istinu« o moralnom vladanju svog vremena.

Za otkrivanje te efektualne istine stvari trebalo je preskočiti međe tradicionalne poetike, previdjeti književne norme i pravila, potražiti nove ili drugačije se koristiti starim izražajnim rekvizitima, izbjeći upotrebu zastarjelih sredstava oblikovanja, prepustiti intuiciji i instinktu voditeljsku ulogu u stvaralačkom aktu. *Mandragola* je sastavljena bez predrasuda i u jednom dahu, stilom koji vješto pridonosi definiranju i zaokruživanju likova. Ubrzanim dramskim razvitkom radnje, raste njezina komična snaga, dok satira preinačuje i osmišljava tekst s obzirom da je tema prilično jednostavna.

Satira koja se diskretno upleće u komiku, a tu i tamo u parodiju, kao u spjehu *L'Asino d'oro*, ne samo što sadržajno osvježava kazališna djela, već obilježava prisutnost autorove svjesnosti, tj. njegove intencije da se skinе koprena s moralnih fenomena vlastite epohe. Daljnja upotreba satire potvrđuje Machiavellijevu želju da svoje suvremenike obavijesti kako slika stvarnosti ima svoje naličje na kojem se jasno ocrtava moralna deformacija.

»je Machiavelli na pojedinim mjestima silio čitaoca da se sagne nad neiskazanim provalijama ljudske savjesti s takvim izrazom pobjedonosnog i gotovo okrutnog zadovoljstva da se može reći kako je moralni problem sam po sebi iskočio u prvi plan...« (»Introduzione«, u Niccolò Machiavelli, *Opere*, Milano—Napoli 1954, str. XV).

⁷⁹ L. F. Benedetto, *op. cit.*, str. 9.

*Glorija Rabac-Čondrić: IL COMICO E LA SATIRA DEL MACHIAVELLI
NELLA DEMISTIFICAZIONE DELLA MORALE RINASCIMENTALE*

Riassunto

Impegnatosi nella politica dello stato e avviato il pensiero a trattare questioni riguardanti la prestrutturazione degli organismi statali, o meglio le tecniche da adibire per la formazione di uno stato ideale, Niccolò Machiavelli scopre profondi fessure nell'etica politica e sociale, a cui l'Umanesimo aveva affidato il compito di far da correttivo alla corsa sfrenata della società comunale verso le allettanti mete del progresso umano. Passione per le cose correnti da una parte e corruzione minacciante di sfondare gli ideali vigenti e le prospettive dell'altra, indussero il segretario fiorentino ad alternare i temi, a spostare gli interessi, a cercare metodi creativi e tecniche diverse. Per sventare i tranelli, tesi dalla convinzione ufficiale sostenente l'idea che la coscienza morale aderisce armoniosamente alla progressiva consolidazione e cosmopolizzazione delle forze economiche — sostegno esclusivo degli stati repubblicani e unica difesa degli ordinamenti comunali, Machiavelli rifugge alla ormai tradizionale arte comica e alla satira ancora in embrione.

La consapevolezza che il vizio sta insidiando la società, acuisce la sua coscienza satirica la quale, aggiunta a quella comica, fruttò un'opera teatrale altamente artistica, nonché versi e prose meno impegnative, concepiti tuttavia collo scopo di illuminare lo stato di disgregazione in cui si trova la morale rinascimentale.

Nella *Mandragola*, che sorpassa di gran lunga i valori teatrali ed estetici della commedia cinquecentesca, l'elemento satirico si innesta discretamente, ma con una certa tendenza, a quello comico. Ammicchiti in tal modo i ben noti requisiti dello scrivere, Machiavelli coglie felicemente gli aspetti più drastici della deformazione morale. Tanto nella *Mandragola*, quanto nella *Clizia* fissa lo sguardo sulla dubbiosa compagine della famiglia constatando l'assenza delle norme etiche atte a regolare le azioni dell'uomo nella sua funzione di cittadino e di padre di famiglia, sulla profanazione delle sane leggi della natura, nonché sulla sempre più visibile decomposizione della coscienza morale dei religiosi.

Nei versi, nonostante il mancato vigore artistico, come pure nella novella »Belfagor arcidiavolo«, la vena boccacesca, sorretta da quella satirica, contribuisce a demistificare il volto intimo dei contemporanei, a denudare il retroscena della vita morale del Rinascimento.