

## La *Mandragola*, ou la puissance comique de l'inaction

Jean-Marc Rivière - Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

In F. Dubard de Gaillarbois et S. Migliarina (dir.), « Valete et plaudite ». *Réflexions sur la vis comica dans plusieurs comédies de la Renaissance*, Paris, Spartacus Idh, 2022, p. 43-82.

Dans un article intitulé « Il Machiavelli fra il “sublime” della contemplazione intellettuale e il “comico” della prassi », Giorgio Bárberi-Squarotti déroule cette analyse, que l'on croirait avoir été spécifiquement écrite pour la *Mandragola* :

« Ciò che domina, è il senso splendido della costruzione a priori, dell'ordinamento che la mente impone alle cose, alla storia, per il mezzo della parola: la definizione dei caratteri, l'assegnazione delle parti, il riassunto fulmineo delle posizioni, che costituiscono gli a priori che il Machiavelli fa reagire nel suo teatro dell'intelletto [...]»<sup>1</sup>.

Paradoxalement, le « théâtre de l'intellect » dont parle ici Bárberi-Squarotti ne désigne pas la belle mécanique comique de la pièce de théâtre, mais les lettres qu'adresse Machiavel à son ami Francesco Vettori dans le courant de l'année 1513. Le Secrétaire déchu y passe en revue les différents protagonistes du jeu géopolitique européen, analysant leurs traits de caractère, les forces et faiblesses de leurs postures, ainsi que leur influence future dans l'évolution du rapport de forces. Poursuivant son analyse, Bárberi-Squarotti met en exergue un élément qui, là encore, pourrait tout aussi bien qualifier la *Mandragola* et montre combien, au-delà des différences typologiques ou génériques, les écrits machiavéliens se trouvent unifiés par leur forte porosité méthodologique et thématique. Ainsi écrit-il à la suite immédiate du passage précédent :

« [...] fino a formare quelle costruzioni astratte e assolute della prassi, che sono, appunto, l'esito della scelta dell'operazioni sublimante della contemplazione intellettuale tradotta nello stile elevato, eroico, tragico, distinto in ogni modo dalla concretezza e dalla violenza dell'evento, dalla realtà obiettiva dell'azione<sup>2</sup> ».

Le détachement par rapport à l'action sur lequel insiste ici Bárberi-Squarotti est une caractéristique majeure de la *Mandragola*, sur laquelle la critique – qui a pourtant très tôt érigé la pièce en un objet d'étude crucial pour comprendre la pensée machiavélienne dans toute sa complexe variété – ne s'est guère penchée. Les commentaires se sont en effet concentrés sur trois points qui, liés par d'étroites relations de chronologie et/ou de causalité, forment l'ossature d'un réseau réflexif dont la critique n'a guère su s'extraire : la datation de la composition de la pièce et de sa première représentation, la variété des influences exogènes dont s'est inspiré Machiavel et enfin la nature du lien qui unit la *Mandragola* à ses autres écrits, notamment à ses textes politiques *post res perditas*.

---

<sup>1</sup> Giorgio Bárberi Squarotti, « Il Machiavelli fra il “sublime” della contemplazione intellettuale e il “comico” della prassi », in *Lettere italiane*, XXI, 1969, p. 148.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

Sur la question de la datation, la discussion ouverte par Ridolfi<sup>3</sup> n'a pas encore trouvé de conclusion définitive. Ceci tient d'abord à ce que le découvreur du manuscrit de la *Mandragola*<sup>4</sup> fonde sa démonstration sur un présupposé (la quasi-concomitance entre la rédaction de la pièce et sa représentation) difficilement vérifiable, sauf à considérer comme intangible le respect des usages – en l'espèce la considération que, dans la Florence du début du XVI<sup>e</sup> siècle, la chronologie du genre théâtral (re)naissant se calque sur celle des compositions de circonstance qui étaient en vogue quelques décennies plus tôt, sous le régime médicéen<sup>5</sup>. Or, on sait combien Machiavel, depuis ses premières missions diplomatiques, aime à bouleverser les paradigmes intellectuels et scripturaux<sup>6</sup>. Ce présupposé exclut par ailleurs la possibilité que la conception d'un texte, de quelque nature fût-il, puisse être une affaire de long court, dont la rédaction n'est en définitive que la cristallisation formelle<sup>7</sup>.

En d'autres termes, considérer comme Ridolfi que la première représentation de la *Mandragola* a eu lieu en septembre 1518 à l'occasion de la célébration des noces de Laurent de Médicis et de Madeleine de la Tour d'Auvergne<sup>8</sup> n'est pas incompatible avec la possibilité que la pièce soit la concrétisation d'une réflexion sur le théâtre initiée dès 1504 avec la rédaction de *Le Maschere*, première incursion dans le genre aujourd'hui perdue<sup>9</sup>. La remise en cause de cette

---

<sup>3</sup> Cf Roberto Ridolfi, « Composizione, rappresentazione e prima edizione della "Mandragola" », in *Studi sulle commedie del Machiavelli*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 11-35 (*La Bibliofilia*, vol. 64, n° 3, 1962, p. 285-300).

<sup>4</sup> Ce manuscrit, unique quoique non allographe, est inséré dans le Codice Rediano 129, conservé au sein de la Biblioteca medicea laurenziana de Florence. Sur les circonstances de cette découverte, voir Roberto Ridolfi, « Tradizione manoscritta dalla "Mandragola" », in *La Bibliofilia*, LXVII, 1965, p. 1-15. Sur le manuscrit en lui-même, cf R. Ridolfi (éd.), *La Mandragola di Niccolò Machiavelli per la prima volta restituita alla sua integrità*, Firenze, Olschki, 1965, p. 30-42 ; Pasquale Stoppelli, *La Mandragola: storia e filologia. Con l'edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129*, Roma, Bulzoni Editore, 2005, p. 145-147.

<sup>5</sup> Dans cette vaste catégorie générique s'insèrent notamment les *sacre rappresentazioni* et les *canti carnascialeschi*, mais surtout les spectacles militaires, souvent accompagnés de récitations de textes mis en musique, dont Laurent le Magnifique était très friand. Dans ses *Istorie fiorentine* (VIII, 36), Machiavel fait ainsi référence aux deux spectacles que Laurent a organisés le 7 février 1469 à l'occasion de son mariage avec Clarisse Orsini, in Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine*, a. c. di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 575. Sur ces représentations, voir notamment Timothy McGee, « "Alla Battaglia": Music and Ceremony in Fifteenth-Century Florence », in *Journal of the American Musicological Society*, vol. 36, n° 2, 1983, p. 287-302.

<sup>6</sup> Cf Jean-Marc Rivière, *L'expérience de l'autre. Les premières missions diplomatiques de Machiavel, Guicciardini et Vettori : regards croisés sur la France, l'Allemagne et l'Espagne*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018, p. 9-19.

<sup>7</sup> On observe ainsi chez les premiers acteurs du renouveau historiographique une tendance de fond à déconnecter le temps de l'observation d'un phénomène historique de sa formulation analytique. Un tel décalage se vérifie notamment chez Machiavel et Guicciardini, dont les écrits politiques majeurs suivent à distance d'une quinzaine d'années les premières expériences diplomatiques, en France pour le premier et en Espagne pour le second. Cf Jean-Marc Rivière, « La « culture de la guerre » dans les arts figuratifs des cours d'Italie centrale (Mantoue et Ferrare, 1494-1512) », in *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 38 / 2, 2019, p. 164-165.

<sup>8</sup> Se fondant sur certains éléments textuels, Ridolfi date avec une grande précision la composition de la pièce, qui serait advenue entre la mi-janvier et la mi-février 1518. Cette hypothèse, peu sérieuse sur le plan scientifique, a été mise à mal par Sergio Bertelli, in « When Did Machiavelli write *Mandragola*? », in *Renaissance Quarterly*, vol. 24, n° 3, 1971, p. 318-319. Sur les festivités liées à ce mariage, et notamment les représentations théâtrales qui furent données à cette occasion, cf Alessandro Parronchi, *La prima rappresentazione della Mandragola*, Florence, Edizioni Polistampa Firenze, 1995, p. 21-27.

<sup>9</sup> Jugeant le manuscrit lacunaire et la pièce de mauvaise qualité, le petit-fils de Machiavel, Giuliano de' Ricci, n'a pas jugé utile de le recopier après la mort de ce dernier et l'a détruit. Cf Gennaro Sasso, *Introduzione à Niccolò Machiavelli, Mandragola*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 5-6 et 14

datation par Bertelli<sup>10</sup> puis, plus récemment, par Dionisotti<sup>11</sup>, Inglese<sup>12</sup> et Stoppelli<sup>13</sup>, montre que les indices textuels et les références intertextuelles qu'on lit (ou croit lire) dans le texte ne permettent tout simplement pas d'aboutir à une datation irréfutable de la *Mandragola*<sup>14</sup>.

Plus simples à identifier sont les multiples influences exogènes sur lesquelles s'est appuyé Machiavel pour élaborer sa trame, définir ses personnages ou faire émerger certains motifs. Ezio Raimondi a mis en évidence dans la *Mandragola* les traces de Plaute, Térence<sup>15</sup> et Tite-Live<sup>16</sup> mais aussi, de manière moins attendue, d'Aristophane et de l'élégie érotique telle que l'ont pratiquée Catulle et Tibulle<sup>17</sup>. Machiavel mêle à cette tradition antique des éléments tirés de la farce *carnascialesca*<sup>18</sup>, des premières occurrences de la comédie florentine du début du siècle<sup>19</sup> et, bien sûr, de la *novellistica*, considérée notamment dans ses développements boccaciens. Du *Décameron* on peut ainsi identifier des motifs, des situations, voire des éléments de dialogues tirés notamment des nouvelles II.9, III.5, III.6, VII.7 et VIII.6<sup>20</sup>. Machiavel n'en

---

<sup>10</sup> Bertelli souligne la possibilité que la *Mandragola* ait pu être composée en deux temps distincts, en 1504 d'abord, puis en 1519, in S. Bertelli, « When Did Machiavelli... », *op. cit.*, p. 317-326.

<sup>11</sup> Dionisotti indique une composition en 1519, pour une première représentation en 1520, in Carlo Dionisotti, « Appunti sulla "Mandragola" », in *Belfagor*, vol. 39, n° 6, 1984, p. 636-637.

<sup>12</sup> Inglese valide la datation de Dionisotti, in Niccolò Machiavelli, *Mandragola*, a c. d. G. Inglese, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 10-11.

<sup>13</sup> Stoppelli rapproche la gestation de la *Mandragola* de la rédaction du *Prince* et l'éloigne, de fait, de celle de l'*Art de la guerre* : selon lui, la pièce aurait été initiée en 1514-1515 et aurait commencé à circuler en 1519-1520, in Pasquale Stoppelli (éd.), *Edizione nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli*, Sezione III – *Opere letterarie*, Volume primo - *Teatro*, Roma, Salerno editrice, 2017, p. 125-132. Pour Ezio Raimondi, « viene inevitabile la conclusione che il Machiavelli già in questo tempo [fin 1513-début 1514] intrattiene per proprio conto un discorso teatrale e che l'idea della *Mandragola*, anche supposto che la sua stesura si realizzi solo più tardi, si connette al periodo immediatamente successivo al *Principe* », in E. Raimondi, « Il teatro di Machiavelli », in *Studi storici*, a. 10, n° 4, 1969, p. 768.

<sup>14</sup> Sans doute faut-il dès lors louer la prudente neutralité (en l'espèce bien peu machiavélienne) de Guido Davico Bonino, qui refuse de se prononcer sur la datation, in Niccolò Machiavelli, *Teatro. Andria. Mandragola. Clizia*, a c. d. G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001, p. XI-XIII.

<sup>15</sup> Edoardo Fumagalli a prouvé l'excellente connaissance de l'œuvre de Térence par Machiavel in E. Fumagalli, « Machiavelli e l'esegesi terenziana », in G. Barbarisi et A. M. Cabrini (dir.), *Il teatro di Machiavelli*, Milano, Cisalpino, 2005, p. 125-146. Sur l'influence du théâtre antique sur Machiavel, voir Paul Larivaille, « La *Mandragola* e le regole della commedia antica », in D. Fachard et B. Toppan (dir.), *La Renaissance italienne. Images et relectures. Mélanges à la mémoire de Françoise Glénisson-Delannée*, P.R.I.S.M.I., n° 3, 2000, p. 107-117.

<sup>16</sup> Sur la réécriture du personnage livien de Lucrece, voir Ronald Martinez, « The Pharmacy of Machiavelli: Roman Lucretia in "Mandragola" », in *Renaissance Drama*, vol. 14, 1983, p. 1-43 ; Susan Behuniak-Long, « The Significance of Lucrezia in Machiavelli's "La Mandragola" », in *The Review of Politics*, vol. 51, n°21, 1989, p. 264-280.

<sup>17</sup> Ezio Raimondi, « Il teatro di Machiavelli », *op. cit.*, p. 770-772.

<sup>18</sup> Valter Boggione insère la *Mandragola* dans la tradition de la « poesia comica toscana di ascendenza burchiellesca e carnascialesca, integrata qua e là dalla novellistica » et va jusqu'à envisager la possibilité d'une filiation forte avec le *Morgante* de Pulci, in Valter Boggione, *Le parole amoroze: Mandragola, Clizia, Morgante*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 70.

<sup>19</sup> Francesco Bausi voit d'ailleurs dans la concomitance et les affinités entre la *Mandragola*, la *Commedia in versi* de Strozzi et la *Milesia* de Giannotti un argument en faveur d'une possible lecture allégorico-politique de la pièce, in F. Bausi, « Machiavelli e la commedia fiorentina del primo Cinquecento », in G. Barbarisi et A. M. Cabrini (dir.), *Il teatro di Machiavelli*, *op. cit.*, p. 13-15. Sur l'histoire théâtrale de cette période, voir Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989. Sur l'histoire de la comédie péninsulaire des deux premières décennies du siècle, cf Giorgio Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1996, p. 1-94.

<sup>20</sup> Cf Franco Fido, « Machiavelli 1469-1969 : politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia », in *Italica*, vol. 46, n° 4, 1969, p. 363-364 ; Alfred Triolo, « Machiavelli's *Mandragola* and the Sacred », in *Arte Lombarda*, n° 110/111 (3-4), 1994, p. 173. Raimondi note que « lo strato boccacesco che fa da complemento o da contrappeso a quello terenziano non va visto soltanto come presenza di un'atmosfera, affinità di una disposizione realistica, ma va misurato a sua volta in modo concreto e organico per ciò che produce all'interno della commedia: che si situa, aggiungiamo subito, son tanto nello spazio del significante quanto in quello del significato come configurazione di eventi, impianto di motivi, intreccio di situazioni », in E. Raimondi, « Il teatro di Machiavelli », *op. cit.*, p. 775.

appelle toutefois pas seulement à Boccace : Giorgio Inglese a ainsi montré comment la forme originale de la tirade de messer Nicia « ho più fede in voi che gli Ungheri nelle spade » (acte I, scène 2) était « ho più fede in voi che gli Ungheri nello Spano »<sup>21</sup>. Dans un premier temps, Machiavel avait ainsi fait une référence à Filippo Scolari, dit Pippo Spano. *Condottiere* au service de Sigismond de Luxembourg, le roi de Hongrie, celui-ci apparaît dans la *Novella del Grasso legnaiuolo*, où il est dit de lui qu'il « dava ricapito a tutti e fiorentini che vi capitavano »<sup>22</sup>. En l'espèce, le clin d'œil original était bien plus intéressant et riche que la version définitive de cette réplique.

Que la pièce soit le résultat d'une forme de syncrétisme culturel ne fait donc guère de doute. Il convient toutefois de prendre garde à ne pas fantasmer à l'excès l'ouverture générique dont fait ici preuve Machiavel. Il nous semble ainsi hasardeux de lire la *Mandragola* comme une réécriture de l'Annonciation, à l'instar de Julia Ivanova<sup>23</sup>, ou d'y voir comme Alfred Triolo la superposition d'une *sacra rappresentazione* avec un objet hybride relevant tout à la fois de la comédie romaine, de la *novellistica* et du spectacle sacré populaire<sup>24</sup>.

Cette appétence pour l'absorption culturelle et le renvoi intertextuel prend parfois des tours particulièrement subtils. Raimondi a ainsi vu dans le choix de donner au personnage de Nicia le patronyme d'une famille éteinte, les Calfucci, un clin d'œil raffiné à Dante, qui la cite dans le discours de Cacciaguida sur l'antique noblesse florentine<sup>25</sup>. Plus largement, Carlo Dionisotti, très fin connaisseur de Machiavel, a relevé combien la *Mandragola* recèle de clin d'œil malicieux et de renvois cachés au contexte historique et littéraire contemporain<sup>26</sup>. Machiavel partage cet état d'esprit avec les autres praticiens du théâtre de son époque, ainsi que le signale Nino Borsellino :

« “Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis” definivano gli umanisti la commedia; ma una commedia, un teatro appariva a loro lo stesso mondo: “mundana scaena” lo diceva appunto Pico della Mirandola. È ovvio che la commedia del Cinquecento debba essere innanzi tutto guardata come espressione di un atteggiamento della cultura e della società del tempo, in questo caso come espressione (non la sola, ma la più cospicua) dello spirito comico del Rinascimento<sup>27</sup> ».

Si le personnage de Callimaco incarne avec rigidité (et non sans quelque fadeur) ce mélange d'influences<sup>28</sup>, celui de Timoteo symbolise mieux l'état d'esprit tout à la fois référencé et ludique qui traverse la *Mandragola*. Il synthétise en effet la polémique contre le clergé qui, issue de la *novellistica*<sup>29</sup>, se prolonge à travers l'humanisme civil, notamment par

<sup>21</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>22</sup> *La novella del Grasso legnaiuolo*, a c. d. P. Procaccioli, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1990, p. 55.

<sup>23</sup> Julia Ivanova, « Machiavelli's Soteriology and the Humanist Quattrocento Dialogue », in J. Küpper, J. Mosch et E. Penskaya (dir.), *History and Drama*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019, p. 60-71.

<sup>24</sup> « I can now fully state the hypothesis that the *Mandragola* is sui generis a disciplined *Sacra Rappresentazione*, a very special 'comic' hybrid of Roman comedy, *Novella* and popular Florentine sacré spectacle (which also contained farcical, demotic digressions and scenes) », in A. Triolo, « Machiavelli's *Mandragola*... », *op. cit.*, p. 174.

<sup>25</sup> E. Raimondi, « Il teatro di Machiavelli », *op. cit.*, p. 638-639. Le nom des Calfucci apparaît au chant XVI (v. 106) du *Paradis*.

<sup>26</sup> Cf C. Dionisotti, « Appunti sulla “Mandragola” », *op. cit.*, p. 621-644.

<sup>27</sup> Nino Borsellino, « La commedia del Cinquecento », in *Rozzi e intronati. Esperienze e forme del teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni Editore, 1974, p. 54.

<sup>28</sup> Angela Guidotti écrit à son sujet que « l'auteur non si affatica molto per lui: sull'eroe “tecnico” della commedia latina innesta infatti un diagramma di comportamento in progressione, in modo cioè che il personaggio possa dimostrare “a’ segni ed a’ vestigi l'onor di gentilezza e il pregio”. E ciò ne determina l'obbedienza a precisi codici di comportamento », in A. Guidotti, « Su alcune soluzioni tipologiche ed espressive della “Mandragola” », in *Lettere italiane*, a. XXXIV, n° 2, 1982, p. 158.

<sup>29</sup> Songeons ici à la nouvelle III.3 du *Decameron*.

l'intermédiaire du *Contra Hypocritas* de Poggio Bracciolini<sup>30</sup> et du *Charon* de Giovanni Pontano<sup>31</sup>. Se fondant sur un argumentaire audacieux, mais assez convaincant, Carlo Ginzburg a tenté pour sa part de montrer l'influence sur ce personnage de la pensée scolastique, que Machiavel aurait abordée à travers certaines lectures prises dans la bibliothèque paternelle et, de manière indirecte, grâce à la prédication savonarolienne<sup>32</sup>.

Autrement plus complexe à déterminer est la nature de la relation qui lie la *Mandragola* aux autres écrits de Machiavel, notamment au *Prince*, aux *Discours sur la première décade de Tite-Live* et à l'*Art de la guerre*. La question, en effet, est de savoir si ce lien est d'ordre généalogique, organique ou opératoire (voire les trois, qui ne sont nullement incompatibles entre eux). Cette quête a beaucoup troublé les commentateurs, au point d'aboutir parfois à une forme de téléologie forcée. Ainsi Giulio Ferroni souligne-t-il par exemple « il nesso strettissimo tra l'idea del comico e i nuclei centrali del pensiero del Machiavelli », à partir duquel on peut « tracciare le linee di un mito antropologico che opera all'interno di tutte le costruzioni letterarie del segretario fiorentino »<sup>33</sup>.

Cette tendance à lire la *Mandragola* à l'aune du *Prince* ou des *Discours* a amené certains à y voir un réservoir de significations allégoriques. Cette propension doit beaucoup à l'analyse qu'a faite Ridolfi du frontispice de la première édition florentine de la pièce. Il a en effet accordé une importance sans doute excessive à la présence d'un bois-gravé figurant un centaure, qu'il a mécaniquement rattaché à Chiron, figure centrale du chapitre XVIII du *Prince*<sup>34</sup>. Or, tracer une telle ligne de continuité thématique omet le fait que le système éditorial des premières décennies du siècle fonctionne dans des conditions très dégradées. Les éditeurs (surtout un modeste opérateur comme celui-ci<sup>35</sup>) n'avaient guère pas les moyens de produire des illustrations spécifiques pour les libelles ou ouvrages qu'ils imprimaient. Ils devaient ainsi puiser dans leur fonds pour trouver des images dont le lien logique ou thématique avec les volumes considérés était parfois très aléatoire<sup>36</sup>. Dans l'hypothèse la plus optimiste, le premier éditeur de la *Mandragola*, peut-être lecteur précoce du *Prince*, a voulu tracer entre la comédie et son auteur un lien d'ordre nominal qui, dans notre langage moderne, pourrait s'entendre comme un choix relevant d'une forme de marketing. La faible circulation du *Prince* en ce début des années 1520<sup>37</sup> rend toutefois une telle entreprise de communication peu crédible.

Qu'on trouve dans la *Mandragola* des traces (y compris textuelles, parfois même littérales) de la pensée machiavélienne telle qu'elle se développe dans le *Prince* ou les *Discours*, voire l'*Art de la guerre*, est indubitable, et nous illustrerons plus loin cet état de fait par de significatives occurrences textuelles<sup>38</sup>. Lire en revanche la pièce à la lueur de ces écrits s'avère

---

<sup>30</sup> Cf Giulio Vallese, « Umanisti e Frati nella Prima Meta del '400: Poggio Bracciolini e il *Contra Hypocritas* », in *Italica*, vol. 23, n° 3, 1946, p. 147-151.

<sup>31</sup> Cf Luigi Pontano, *Charon*, in *Dialogues latins*, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 47-49.

<sup>32</sup> Carlo Ginzburg, « Machiavelli. L'eccezione e la regola: linee di una ricerca in corso », in *Quaderni storici*, vol. 38, n° 112, 2003, p. 197-200.

<sup>33</sup> Giulio Ferroni, « *Mutazione* » e « *riscontro* » nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento, Roma, Bulzoni Editore, 1972, p. 25.

<sup>34</sup> R. Ridolfi (éd.), *La Mandragola di Niccolò Machiavelli...*, op. cit., p. 13-25. Cf Niccolò Machiavelli, *De Principatibus*, a c. d. G. Inglese, Roma, Nella sede dell'Istituto, 1994, p. 264.

<sup>35</sup> Cf Pasquale Stoppelli, *La Mandragola: storia e filologia...*, op. cit., p. 147-155.

<sup>36</sup> C'est notamment le cas pour les libelles produits dans la zone qui s'étend de Ferrare à Venise durant la guerre de Cambrai, comme on le constate in AA.VV., *Guerre in ottava rima, II. Guerre d'Italia (1483-1527)*, a c. di M. Beer, D. Diamanti et C. Ivaldi, Modène, Edizioni Panini, 1989.

<sup>37</sup> Rappelons que la première édition du *Prince* est imprimée à Rome le 4 janvier 1532 par les bons soins d'Antonio Blado.

<sup>38</sup> Jean-Claude Zancarini dresse l'inventaire des reprises thématiques, lexicales ou expressives qui lient la *Mandragola* aux œuvres politiques de Machiavel, in J.-C. Zancarini, « "Ridere degli errori degli uomini". Politique et comique chez Machiavel, in G. Barbarisi et A. M. Cabrini (dir.), *Il teatro di Machiavelli*, op. cit., p. 99-124. Carnes Lord voit pour sa part un lien clair entre le *Prologue* de la *Mandragola* et la préface du premier livre des *Discours* in C. Lord, "On Machiavelli's *Mandragola*", in *The Journal of Politics*, vol. 41, n° 3, 1979, p. 801. Rapprochant pour sa part la *Mandragola* de l'*Art de la guerre*, Gennaro Sasso écrit que « la corrispondenza è,

être un exercice d'autant plus risqué que, faute d'en connaître avec précision la date de composition, le risque d'une surinterprétation ou d'un anachronisme intellectuel n'est jamais éloigné. C'est bien ce que montrent les différentes interprétations « politiques » qui en ont été faites. Alessandro Parronchi a ainsi attaqué le texte par l'angle allégorique, reconnaissant dans le personnage de Callimaco une figuration du duc de Toscane, Laurent de Médicis, et, sur la base d'une analyse clairement forcée, une incarnation partielle de Piero Soderini dans celui de Messer Nicia<sup>39</sup>. « Satira politica bella e buona » pour Parronchi<sup>40</sup>, qui rejoint là Sumberg<sup>41</sup> sans en partager toutefois les interprétations finales, la *Mandragola* présenterait de puissants points de contact avec le contexte historique entourant sa rédaction<sup>42</sup>. Mario Martelli, pour sa part, a soulevé l'hypothèse que le personnage de Lucrezia soit lui aussi investi d'une force allégorique et qu'il puisse être identifié à Florence<sup>43</sup>. Face à ces interprétations intellectuellement (trop) séduisantes, une prudence minimale nous oblige à nous en tenir, là encore, à une posture neutre, comme le suggère Antonio Stäuble :

« È un'interpretazione che è difficile dimostrare in maniera inoppugnabile con argomenti concreti e con fatti, ma è altrettanto difficile invocare argomenti dello stesso tipo per provare il contrario. Ad ogni modo la proposta allegorico-politica non manca di fascino, soprattutto se si tengono in mente certe analogie stilistiche e argomentative tra alcuni passi della *Mandragola* e le opere politiche di Machiavelli (vedi ad esempio i ragionamenti di Ligurio); anche scrivendo una commedia. Machiavelli poteva facilmente pensare in termini politici e secondo schemi mentali addestrati alla scuola della politica<sup>44</sup> ».

---

come si vede, così stretta che i due testi debbono per forza essere ascritti al medesimo momento dell'esperienza intellettuale di Machiavelli (ad un momento, cioè, in cui, compiuto o no, il trattato sull'arte militare doveva già essere andato, nella stesura, oltre il secondo libro) », in G. Sasso, *Introduzione* à N. Machiavelli, *Mandragola*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>39</sup> Alessandro Parronchi, « La prima rappresentazione della *Mandragola* : il modello per l'apparato - L'allegoria », in *La Bibliofilia*, vol. 64, n° 1, 1962, p. 57-69. Cette analyse est remise en cause par Antonio Stäuble in « Una nuova edizione della *Mandragola* ed alcune interpretazioni recenti », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 28, n° 3, 1966, p. 744-747.

<sup>40</sup> A. Parronchi, « La prima rappresentazione della *Mandragola*... », *op. cit.*, p. 66.

<sup>41</sup> Sumberg voit dans la pièce le reflet allégorique du triomphe d'un nouvel ordre politique. Convaincu de la finalité didactique de ce projet, il en vient ainsi à la conclusion que « the play is also the ultimate comedy politically: a new ruler is installed in power over the old one who in ignorance of his outer presents no threat to the new order. At the end of the play Nicia gives the key of the house to Callimaco and Ligurio. Here is the transfer of ownership, though not of title, of the old dwelling », in Theodore A. Sumberg, « La *Mandragola*: An Interpretation », in *The Journal of Politics*, vol. 23, n° 2, 1961, p. 335. Une revue synthétique des diverses interprétations critiques nous est fournie in Mark Hulliung, « Machiavelli's "Mandragola": A Day and a Night in the Life of a Citizen », in *The Review of Politics*, vol. 40, n° 1, 1978, p. 32-57.

<sup>42</sup> « E sembra che la molla segreta che contraddistinse il teatro del Machiavelli, e lasciato addietro il carattere letterario dell'imitazione classicheggiante lo fece diventare grande teatro contemporaneo, sia stata proprio questo violento riferimento a persone e a fatti realmente esistenti », in A. Parronchi, « La prima rappresentazione... », *op. cit.*, p. 65.

<sup>43</sup> « Verosimile infatti è che la commedia dovendosi assegnare, come ritenne e sostenne Roberto Ridolfi, al carnevale del 1518, essa ospiti una ben precisa allegoria, e che in Lucrezia si debba identificare Firenze, in messer Nicia la classe nobiliare che in città deteneva il potere ufficiale e che si opponeva ad un rivoluzionario cambiamento dello stato, in Callimaco, infine, Lorenzo duca d'Urbino, che quel cambiamento era il solo che potesse produrre », in Mario Martelli, « Machiavelli e Firenze dalla Repubblica al Principato », in J.-J. Marchand (dir.), *Niccolò Machiavelli politico storico letterato*, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 27. Denis Fachard accueille favorablement cette hypothèse, qui permettrait selon lui de donner un caractère métaphorique au remède imaginé pour résoudre la stérilité de Lucrezia, qui ne lui est pas moins utile qu'une thériaque à la République malade, in D. Fachard « La lingua della "Mandragola" e il politichese cancelleresco », in *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 41, 2002, p. 24-25.

<sup>44</sup> Antonio Stäuble, « Dalla retorica di Timoteo alla retorica di Lucrezia », in D. Fachard et B. Toppan (dir.), *La Renaissance italienne...*, *op. cit.*, p. 104.

Mario Baratto sonde l'esprit de l'auteur avec plus de précision encore lorsqu'il note : « In realtà [...] c'è una dimensione politica anche nella *Mandragola*; ma è appunto una politica degradata, quella che sembra pesare sullo stesso Machiavelli quando non può più esercitare la vera attività politica (un tormento cui allude nel *Prologo*)<sup>45</sup> ». Nous pouvons sans doute aller plus loin encore que ces deux dernières analyses, déjà très pertinentes : à notre sens, la question de la relation de la *Mandragola* avec les autres écrits machiavéliens se pose moins en termes de causalité que d'écho. Or, cette imprégnation<sup>46</sup> se révèle être bien plus complexe et riche qu'un simple rapprochement avec les grands textes politiques machiavéliens ne saurait l'indiquer.

Nous nous proposons ici d'asseoir cette assertion sur l'étude du lexique de la stratégie. Celui-ci se concentre dans la *Mandragola* sur trois thématiques, formellement incarnées par trois termes ou champs sémantiques qui reviennent de manière récurrente dans le texte : le principe qui fonde l'action, l'*inganno* ; la volonté (individuelle ou collective) qui la soutient, centrée sur le *disegno* ; les modalités par lesquelles ceux-ci se transforment en une force agissante, qui s'articulent principalement autour du *parlare*.

Dès la *Canzone* d'ouverture, Machiavel place l'*inganno* au cœur de sa réflexion :

« Perché la vita è breve  
e molte son le pene  
che vivendo e stentando ognun sostiene,  
dietro alle nostre voglie,  
andiam passando e consumando gli anni;  
che, chi il piacer si toglie  
per viver con angosce e con affanni,  
non conosce gli inganni  
del mondo [...]»<sup>47</sup>.

L'*inganno* appartient de plein droit aux relations interpersonnelles, nous dit Machiavel. Ceci a deux conséquences. La première est qu'il n'est pas un marqueur social<sup>48</sup> : Callimaco et Ligurio en acceptent les règles et le pratiquent tous les deux de la même manière, quoiqu'ils ne le fassent pas pour les mêmes raisons et n'en attendent des bénéfices similaires. La seconde conséquence est qu'il faut accepter la possibilité même d'en être victime, sauf à se priver de tout ce qui fait le sel de l'existence. L'*inganno* peut d'ailleurs même être doux pour ses victimes, à condition toutefois qu'elles prennent conscience de sa mise en œuvre et que ses conséquences ne leur soient pas défavorables. Tel est le sentiment que doit ressentir Lucrezia, d'après le passage du *Prologue* où Callimaco nous est décrit pour la première fois :

---

<sup>45</sup> Mario Baratto, *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1975, p. 119.

<sup>46</sup> Au sujet des diverses influences exogènes sur la composition de la *Mandragola*, Denis Fachard emploie le terme de « sintonia », qui nous semble également pertinent, comme nous le verrons plus loin, pour les influences internes à son œuvre, in D. Fachard, « Il teatro machiavelliano e la "qualità de' tempi" », in G. Barbarisi et A. M. Cabrini (dir.), *Il teatro di Machiavelli, op. cit.*, p. 43.

<sup>47</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, in *Teatro...*, a c. di G. Davico Bonino, *op. cit.*, p. 65. Toutes les citations de la *Mandragola* et de la *Clizia* sont tirées de cette édition.

<sup>48</sup> Machiavel s'affranchit là des normes qui guident la construction des personnages dans la tradition de la *novellistica*, auxquelles il revient plus tard dans la *Clizia*, pièce d'une moindre liberté dans la définition des caractères. L'*inganno* y est ainsi l'apanage exclusif de la figure du serviteur, comme on le lit dans la déclaration d'intention qui en ouvre le *Prologue* : « E' mi resta a dirvi, come lo autore di questa commedia è uomo molto costumato, e saprebbe gli male, se vi paressi, nel vederla recitare, che ci fussi qualche disonestà. Egli non crede che la ci sia; pure, quando e' paressi a voi, si escusa in questo modo. Sono trovate le commedie, per giovare e per dilettere alli spettatori. Giova veramente assai a qualunque uomo, e massimamente a' giovanetti, cognoscere la avarizia d'uno vecchio, il furore d'uno innamorato, l'inganni d'uno servo, la gola d'uno parassito, la miseria d'uno povero, l'ambizione d'uno ricco, le lusinghe d'una meretrice, la poca fede di tutti gli uomini », in N. Machiavelli, *Clizia, op. cit.*, p. 143.

« costui, fra tutti gli altri buon compagno,  
a' segni ed a' vestigi  
l'onor di gentilezza e pregio porta.  
Una giovane accorta  
fu da lui molto amata,  
e per questo ingannata  
fu, come intenderete, ed io vorrei  
che voi fussi ingannate come lei<sup>49</sup> ».

L'*inganno*, bien sûr, est une source de plaisir avant tout chez celui qui l'exerce et maîtrise l'art délicat de tromper autrui au moyen de son intelligence. C'est le cas de Callimaco, mais surtout de Ligurio, au sujet duquel Stoppelli écrit qu' « il suo impegno nell'impresa non è solo per l'utile che ne avrà, ma perché, confessa a Callimaco, “il tuo sangue si affà col mio”. È comune cioè ai due personaggi il piacere di prevalere sugli altri con l'inganno, un piacere per Ligurio addirittura gratuito »<sup>50</sup>. C'est précisément cette idée que l'on retrouve dans la *Canzone* qui clôt l'acte III :

« Sì suave è l'inganno  
al fin condotto imaginato e caro,  
ch'altrui spoglia d'affanno,  
e dolce face ogni gustato amaro<sup>51</sup> ».

Machiavel n'est pas seul à doter l'*inganno* d'une valeur positive. Comme l'écrit dans le *Viaggio in Alamagna* son interlocuteur privilégié, Francesco Vettori, l'*inganno* doit même être valorisé, en ce qu'il est une source de progrès individuel, mais aussi collectif :

« Promessili tacere e pensai intra me medesimo con quanti modi, con quante astuzie, con quante varie arte, con quale industria uno uomo s'ingegna ingannare l'altro. E per questa variazione, il mondo si fa più bello: il cervello di questo si fa acuto a trovare arte nuova per fraudare e quello d'un altro si fa sottile per guardarsene. Et in effetto tutto il mondo è ciurmeria; e comincia a' religiosi, e va discorrendo ne' iurisconsulti, ne' medici, nelli astrologi, ne' principi secolari, in quelli che sono loro a torno, in tutte l'arte et essercizi; e di giorno in giorno ogni cosa più s'assottiglia et affina<sup>52</sup> ».

Si l'*inganno* fait progresser l'individu, c'est parce qu'il est, fondamentalement, une mise en jeu de soi par celui qui le pratique, une prise de risque audacieuse dont la mise en œuvre efficace prend le pas sur son dénouement concret et vaut, de fait, avant tout pour elle-même. La tromperie, ici, ne doit rien à la Fortune, ce mélange de hasard et d'heureuse convergence des événements auquel Machiavel associe nombre d'événements historiques dans ses œuvres politiques<sup>53</sup>. Gennaro Sasso peut ainsi écrire :

« In effetti, nel mondo della Mandragola, la fortuna è assente. E' assente come “caso”. È assente come “ulteriorità” dell'evento. Ed è assente (non c'è nemmeno bisogno di notarlo) come “fato” e come “provvidenza”. Con precisione assoluta e

---

<sup>49</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, op. cit., p. 67.

<sup>50</sup> P. Stoppelli (éd.), *Edizione nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli...*, op. cit., p. 135-136.

<sup>51</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, op. cit., p. 110.

<sup>52</sup> Francesco Vettori, *Viaggio in Alamagna*, in *Scritti storici e politici*, a c. di E. Niccolini, Bari, Laterza, 1972, p. 32.

<sup>53</sup> Cf Machiavel, *De Principatibus / Le Prince*, Introduction, traduction et commentaire de J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, Paris, PUF, 2000, p. 13-15. Machiavel parvient d'ailleurs à un retournement ironique du plus bel effet lorsque, s'adressant à Nicia dans la scène 6 de l'acte II, Callimaco attribue à la Fortune un cheminement dont il est, avec Ligurio, le responsable : « Egli è come io vi dico. E la Fortuna vi ha in tanto voluto bene che io ho condotto qui meco tutte quelle cose che in quella pozione si mettono, e potete averla a vostra posta », in N. Machiavelli, *Mandragola*, op. cit., p. 90.



inesorabile, la trama di “ciò che accade” sta nelle mani di Ligurio, lo stratega sapiente di quel mondo. Quel che, alla fine, accade è quanto, al principio, era stato deciso che accadesse; e niente, nel farsi dell’azione, insorge, da cui questa sia deviata dal corso previsto, e modificata nel risultato. Certo, ci sono personaggi che, in un modo o in un altro, dalla fortuna vengono, sia in modo diverso, travolti: sono messer Nicia e madonna Lucrezia. Ma di quel che realmente gli accade, il primo niente sa; e perciò il dramma della fortuna non si accende, e non può accendersi, nella sua coscienza. Di quel che accade all’altra, a madonna Lucrezia, questa è bensì, alla fine, resa consapevole; e così essa impara che, per mano d’altri, la sua situazione è mutata. Ma nemmeno a lei che, per un altro verso, con la fortuna, addirittura, coincide (perché, come la fortuna, è donna, e, come tale, si sottomette all’impeto audace della giovinezza), è dato vivere quel dramma nel travaglio concreto di un’azione della quale sia essa il concreto e responsabile soggetto. Lucrezia, infatti, non agisce – subisce<sup>54</sup> ».

La tromperie, en revanche, doit tout à l’intelligence de ses acteurs, capables de concevoir une mécanique de précision imparable qui, pour aboutir, ne doit souffrir d’aucun défaut structurel dans sa conception. C’est bien par sa qualité purement intellectuelle – maîtrisable, donc, du moins dans sa phase préparatoire – que la tromperie machiavélienne se distingue de la « beffa » d’inspiration médiévale, comme le signale Luigi Vanossi :

« Nel Boccaccio l’aspetto della progettazione e del calcolo è variamente attenuato, e come stemperato in un gioco di ironiche corrispondenze, che si compiace nel tema dello scambio di persona, dell’equivoco. [...] E in effetti tra le novelle boccaciane della burla, i risultati più alti si avranno proprio in quelle meno “calcolate”, in cui l’azione si produce per una concomitanza di cause imprevedute e di geniale improvvisazione, e come da una felice intersezione tra l’iniziativa umana e gli eventi. La *Mandragola* celebra invece il trionfo di una *ratio* costruttrice e demiurgica, cui gli eventi non oppongono nessuna resistenza. Il piacere comico consiste nel mirabile adempimento del progetto, nel condursi dell’inganno al fine *imaginato e caro*, come dichiara la canzone tra il terzo e il quarto atto: e infine nel processo per cui – nello spazio immaginario della scena – il negativo del pensiero si fa esso stesso corpo e azione, vincendo lo scarto che lo separa dall’irrazionalità del reale e della storia. Alla nozione estetica della “burla” si sostituisce quella tanto più impegnativa e potenzialmente sublime dell’ “inganno”<sup>55</sup> ».

Que l’inganno se fonde sur l’ingegno et prenne forme à travers le discours, on peut d’ailleurs le lire en miroir dans l’*excusatio* antiphlastique qui ouvre la dédicace des *Discours sur la première décade de Tite-Live* : « Bene vi può increscere della povertà dello ingegno mio, quando siano queste mie narrazioni povere; e della fallacia del giudizio, quando io in molte parte, discorrendo, m’inganni »<sup>56</sup>.

Le monde social de la *Mandragola* est en réalité une sorte de laboratoire anthropologique, qui jouxte le laboratoire politique du *Prince* et des *Discours* : on y observe, à la plus petite échelle possible, la présence et les effets de l’inganno. Or, parce qu’il se trouve au cœur de toutes les relations humaines, celui-ci déborde le cadre de la vie intime ou sociale pour gagner l’échelle élargie de la cité et prospérer dans le champ des rapports politiques. Il n’est donc pas surprenant que ce terme revienne de manière récurrente dans le chapitre 47 des *Discours*, intitulé « Gli uomini, come che s’ingannino ne’ generali, ne’ particolari non s’ingannano ». Dans le passage suivant, où Machiavel décrit l’état d’esprit dans la cité florentine après les

---

<sup>54</sup> G. Sasso, *Introduzione* à N. Machiavelli, *Mandragola*, op. cit., p. 85-86.

<sup>55</sup> Luigi Vanossi, « Situazione e sviluppo del teatro machiavelliano », in L. Vanossi, M. Milani, M. Tonello, D. Battaglin e P. Spezzani, *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana Editrice, 1970, p. 11-12.

<sup>56</sup> Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la Prima decada di Tito-Livio*, a c. di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1983, p. 3.

mutations institutionnelles de 1494, le terme « *inganno* » revient ainsi à sept reprises, sous ses diverses variantes morphologiques :

« Ingannonsi, oltre di questo, i popoli generalmente nel giudicare le cose e gli accidenti di esse, le quali, dipoi si conoscono particolarmente, mancano di tale inganno.

Dopo il 1494, sendo stati i principi della città cacciati da Firenze, e non vi essendo alcuno governo ordinato, ma più tosto una certa licenza ambiziosa, e andando le cose pubbliche di male in peggio, molti popolari, veggendo la rovina della città, e non ne intendendo altra cagione, ne accusavano la ambizione di qualche potente che nutrisse i disordini per potere fare uno stato a suo proposito e tórre loro la libertà; e stavano questi tali per le logge e per le piazze dicendo male di molti cittadini e minacciandogli che, se mai si trovassino de' signori, scoprirebbero questo loro inganno, e gli gastigarebbero. Occorreva spesso che di simili ne ascendeva al supremo magistrato; e come egli era salito in quel luogo e che ei vedeva le cose più da presso, conosceva i disordini donde nascevano ed i pericoli che soprastavano e la difficoltà del rimediarsi. E veduto come i tempi e non gli uomini causavano il disordine, diventava subito d'un altro animo e d'un'altra fatta: perché la cognizione delle cose particolari gli toglieva via quello inganno che, nel considerarle generalmente, gli aveva presupposto. Dimodoché quelli che lo avevano prima, quando era privato, sentito parlare, e vedutolo poi nel supremo magistrato stare quieto, credevono che nascessi, non per più vera cognizione delle cose, ma perché fusse stato aggirato e corrotto dai grandi. Ed accadendo questo a molti uomini e molte volte, ne nacque tra loro uno proverbio che diceva: costoro hanno uno animo in piazza ed uno in palazzo. Considerando dunque tutto quello si è discorso, si vede come e' si può fare tosto aprire gli occhi a' popoli, trovando modo, veggendo che uno generale gl'inganna, ch'egli abbino a discendere a' particolari; come fece Pacuvio in Capova ed il Senato in Roma. Credo ancora che si possa conchiudere che mai un uomo prudente non debba fuggire il giudizio popolare nelle cose particolari, circa le distribuzioni de' gradi e delle dignità: perché solo in questo il popolo non s'inganna; e se s'inganna qualche volta, fia sì rado che s'inganneranno più volte i pochi uomini che avessono a fare simili distribuzioni. Né mi pare superfluo mostrare nel seguente capitolo l'ordine che teneva il senato per ingannare il popolo nelle distribuzioni sue<sup>57</sup> ».

C'est d'ailleurs la propension des citoyens à se laisser duper par leurs gouvernants – donc à accepter collectivement la possibilité même de l'*inganno* – qui, dans le chapitre III.5 des *Istorie fiorentine*, explique la faiblesse des villes italiennes, et notamment de Florence :

« La comune corruzione di tutte le città di Italia, magnifici Signori, ha corrotta e tuttavia corrompe la vostra città; perché, da poi che questa provincia si trasse di sotto alle forze dello Imperio, le città di quella, non avendo un freno potente che le correggessi, hanno, non come libere, ma come divise in sette, gli stati e governi loro ordinati. Da questo sono nati tutti gli altri mali, tutti gli altri disordini che in esse appariscono. In prima non si truova intra i loro cittadini né unione né amicizia, se non intra quelli che sono di qualche sceleratezza, o contro alla patria o contro ai privati commessa, consapevoli. E perché in tutti la religione e il timore di Dio è spento, il giuramento e la fede data tanto basta quanto l'utile: di che gli uomini si vagliano, non per osservarlo, ma perché sia mezzo a potere più facilmente ingannare; e quanto lo inganno riesce più facile e sicuro, tanta più gloria e loda se ne acquista: per questo gli uomini nocivi sono come industriosi lodati e i buoni come sciocchi biasimati. E veramente in nelle città di Italia tutto quello che può essere corrotto e che può corrompere altri si raccozza: i giovani sono oziosi, i vecchi lascivi, e ogni

---

<sup>57</sup> N. Machiavelli, *Discorsi...*, op. cit., p. 169-170.

Sesso e ogni età è piena di brutti costumi; a che le leggi buone, per essere da le cattive usanze guaste, non rimediano<sup>58</sup> ».

En d'autres termes, pour qu'il y ait tromperie, il faut plus qu'une simple intelligence active de la part de l'*ingannatore*. Celui-ci doit s'appuyer sur un terreau favorable chez ses victimes, soit que celles-ci, comme Lucrezia, y trouvent en définitive leur compte, soit qu'à l'image de messer Nicia leur caractère et leur statut social fassent d'elle des cibles désignées, structurellement prêtes à se précipiter dans le piège qui leur est tendu.

La perméabilité avec les œuvres politiques de Machiavel se vérifie une fois encore, puisque c'est précisément dans cette seconde catégorie qu'entrent les conjurés de Senigallia, convaincus de pouvoir se rendre en toute impunité à l'invitation de César Borgia en vertu de leur statut et des règles de la courtoisie nobiliaire. Ainsi, écrit Machiavel au sujet du Valentinois dans le chapitre VII du Prince :

Et ritornatoli la reputazione, né si fidando di Francia né di altre forze esterne, per non le avere a cimentare, si volse alli inganni; e seppe tanto dissimulare l'animo suo che li Orsini, mediante il signore Paulo, si riconciliarono seco; – con il quale il Duca non mancò d'ogni ragione di officio per assicurarlo, dandoli danari, veste e cavalli; – tanto che la simplicità loro li condusse a Sinigaglia nelle sua mane.<sup>59</sup>

De fait, lit-on dans le célèbre passage du chapitre XVIII du même *Prince*,

« sono tanto semplici li uomini, e tanto ubbidiscono alle necessità presenti, che colui che inganna troverà sempre chi si lascerà ingannare.

Io non voglio delli exempli freschi tacerne uno. Alexandro sexto non fece mai altro, non pensò mai ad altro che ad ingannare uomini, e sempre trovò subietto da poterlo fare: e non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori iuramenti affermassi una cosa, che la osservassi meno; nondimeno sempre li succederono gl'inganni ad votum, perché conosceva bene questa parte del mondo<sup>60</sup> ».

Pour bien pratiquer l'*inganno* à haut niveau, une intelligence acérée ne suffit pas. Il faut, comme Alexandre VI, en maximiser les effets par une excellente connaissance des affaires du monde. S'il est donc un domaine dans lequel, plus encore que dans les affaires amoureuses ou civiles, l'*inganno* fonctionne, c'est la diplomatie, telle que la pratiquent certains souverains particulièrement roués et habiles dans l'art de la dissimulation, mais aussi capables, comme César Borgia ou son père Alexandre VI, de manquer sans scrupules à leur parole, cette « fede » dont Machiavel fait grand usage dans le *Prince*<sup>61</sup>. Les mots « inganno » et « fede » sont d'ailleurs liés dès la première scène de l'acte I de la *Mandragola* :

<sup>58</sup> Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine*, op. cit., p. 219.

<sup>59</sup> N. Machiavelli, *De Principatibus*, op. cit., p. 211.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 265. Ce principe est une constante historique de long terme. Ainsi lit-on dans les *Istorie fiorentine* (I, 23), à propos de la situation géopolitique italienne du XIII<sup>e</sup> siècle : « E i principi ne temevano, perché sempre, o combattendo o fuggendo, vincevano; se con qualche inganno non erano oppressi, come fu Bonifazio VIII e alcuni altri, i quali, sotto colore d'amicizia, furono dagli imperadori presi. Non venne Ridolfo in Italia, sendo ritenuto dalla guerra che aveva con il re di Buemia », in N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, op. cit., p. 112.

<sup>61</sup> Ce terme apparaît dans les chapitres III, VIII, XII, XVII, XVIII, XIX, XX et XVI. Chiappelli fait remarquer qu'il appartient à une catégorie de vocables qui, comme « discorso », « fortuna » ou « rimedio » notamment, « sono senz'altro assunt[i] dall'uso tecnico dell'ambiente cancelleresco e come tali sono riconoscibili fino dai primissimi scritti », in Fredi Chiappelli, *Nuovi studi sul linguaggio di Machiavelli*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 30.

« SIRO Guardate e' non v'inganni: questi pappatori non sogliono avere molta fede. CALLIMACO Egli è el vero. Nondimeno, quando una cosa fa per uno, si ha a credere, quando tu gliene commetti, che ti serva con fede. Io gli ho promesso, quando e' riesca, donarli buona somma di danari<sup>62</sup> ».

La limite majeure de l'*inganno* est que rien de solide ne peut être construit sur lui, parce qu'il place les différents interlocuteurs en situation de déséquilibre. Or, dans la mesure où il se fonde sur le mensonge et la dissimulation, il ne supporte pas le compromis et ne peut être résolu que de manière violente pour au moins l'un des antagonistes – l'absence de prise de conscience de la tromperie n'excluant en rien la violence de ses conséquences. Cela ne pose guère de difficulté dans le champ diplomatique-militaire, où l'affrontement armé peut servir à asseoir une domination ou, au contraire, à la renverser. Dans le champ interpersonnel de la *Mandragola*, il ne peut en aller de même. Au début de la pièce (acte I, scène 1), Callimaco caractérise sa relation avec Lucrezia au moyen d'un lexique militaire, passant avec fluidité de la description du contexte des guerres d'Italie qui l'a contraint à l'exil à celle du conflit intérieur que son amour pour la jeune femme lui fait vivre :

« CALLIMACO Dirotti. In prima mi fa la guerra la natura di lei, che è onestissima e al tutto aliena dalle cose d'amore; l'aver el marito ricchissimo, e che al tutto si lascia governare da lei, e, se non è giovane, non è al tutto vecchio, come pare; non avere parenti o vicini, con chi ella convenga ad alcuna vegghia o festa o ad alcuno altro piacere di che si sogliono dilettere le giovani. Delle persone mecaniche non gliene càpita a casa nessuna; non ha fante né famiglio che non tremi di lei, in modo che non ci è luogo ad alcuna corruzione<sup>63</sup> ».

Pour que son désir de conquête puisse s'extraire du mensonge et s'ancrer dans la réalité, il est toutefois indispensable que l'*inganno* soit reconnu et dévoilé à cette dernière. Callimaco se trouve donc contraint de quitter le champ de l'agonisme pour intégrer celui du partage et de la sincérité. C'est précisément ce que lui suggère Ligurio dans la scène 2 de l'acte IV :

« LIGURIO Che tu te la guadagni in questa notte: che, innanzi che tu ti parta, te le dia a conoscere, scuoprà lo 'nganno, mostrile l'amore le porti, dicale el bene le vò; e come senza sua infamia la può esser tua amica, e con sua grande infamia tua nimica. È impossibile che la non convenga teco e che la voglia che questa notte sia sola<sup>64</sup> ».

Plus qu'un simple moyen, l'*inganno* est donc un principe interne préexistant chez l'individu qui le pratique. Pour se mettre en branle, il doit cependant trouver un moteur exogène, que Machiavel désigne sous le vocable « disegno ». Le lien logique entre ces deux termes est explicite dans la scène 4 de l'acte II, lorsque Siro s'interroge ainsi sur le sens des agissements de Callimaco et de Ligurio :

« SIRO E veramente io lo desiderrei, quando io credessi che non si risapessi: perché risapendosi, io porto pericolo della vita, el padrone, della vita e della roba. Egli è già diventato medico. Non so io che disegno si sia el suo, e dove si tenda questo loro inganno<sup>65</sup> ».

Dans le cas de Callimaco, le *disegno* est porté par une nécessité d'ordre vital et ontologique : son amour pour Lucrezia lui interdit d'envisager de continuer à vivre sans la conquérir, comme il le déclare dans la scène 3 de l'acte I :

---

<sup>62</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, op. cit., p. 75.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 87-88.

« CALLIMACO Io conosco che tu di' el vero: ma come ho a fare? che partito ho a pigliare? dove mi ho a volgere? A me bisogna tentare qualche cosa: sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame. Meglio è morire che vivere così. Se io potessi dormire la notte, se io potessi mangiare, se io potessi conversare, se io potessi pigliare piacere di cosa veruna, io sarei più paziente ad aspettare el tempo. Ma qui non ci è rimedio. E, se io non sono tenuto in speranza da qualche partito, i' mi morirò in ogni modo. E, veggendo d'avere a morire, non sono per temere cosa alcuna, ma per pigliare qualche partito bestiale, crudele, nefando.

LIGURIO Non dire così. Raffrena cotesto impeto dell'animo<sup>66</sup> ».

C'est par la mise en branle de ce dessein que Callimaco parvient à quitter son état de désespoir. L'accomplissement du *disegno* nécessite toutefois deux conditions. La première est que la linéarité de sa progression ne soit pas brisée par quelque contretemps, comme le remarque Callimaco dans son monologue de l'acte IV, scène 4 :

« CALLIMACO Io aspetto che Ligurio torni col frate; e chi dice che gli è dura cosa l'aspettare, dice el vero. Io scemo ad ogni ora dieci libre, pensando dove io sono ora, dove io potrei essere di qui a dua ore, temendo che non nasca qualche cosa che interrompa el mio disegno<sup>67</sup> ».

L'accomplissement du *disegno* est donc avant tout affaire de tempo, de pertinence dans la gestion d'une rythmique des événements qui assure la fluidité de leur enchaînement. Ainsi, affirme Ligurio dans la scène 3 de l'acte I, la meilleure garantie que le travestissement de Callimaco ne soit pas percé à jour par Nicia tient à ce que ce dernier, pris de court, n'aura pas le temps ni, de fait, la présence d'esprit, de s'interroger sur la véracité de ce qui lui sera présenté :

« LIGURIO Dico che, se tu arai animo e se tu confiderai in me, io ti do questa cosa fatta, innanzi che sia domani questa otta. E, quando e' fussi uomo, che non è, da ricercare se tu se' o non se' medico, la brevità del tempo, la cosa in sé farà o che non ne ragionerà o che non sarà a tempo a guastare el disegno quando bene e' ne ragionassi<sup>68</sup> ».

Ce bon usage de la temporalité de l'action permet donc de faire tomber le dernier rempart qui protège l'homme des (maigres, ici) aléas de la Fortune et, surtout, des manipulations de ses adversaires : la Prudence, autre concept très machiavélien<sup>69</sup>.

Cet enfermement de Nicia dans un aveuglement forcé est essentiel, car la seconde condition au bon accomplissement du *disegno* est qu'il demeure caché. Il faut en effet que l'effet de surprise engendré par la dissimulation ne soit pas annihilé, ainsi qu'on le lit dans la première scène de la pièce :

« CALLIMACO Se io non ti ho detto infino a qui quello che io ti dirò ora, non è stato per non mi fidare di te, ma per iudicare che le cose che l'uomo vuole non si sappino, sia bene non le dire, se non forzato<sup>70</sup> ».

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 118

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>69</sup> Preuve de la centralité de ce concept, Ligurio félicite Callimaco en ces termes après le succès de leur entreprise (V, 2) : « Con quanta prudenzia avete voi governata questa cosa! », *ibid.*, p. 130. Pour Machiavel, la prudence est la vertu essentielle du prince, dans laquelle confluent toutes ses autres qualités. Elle lui permet notamment de déterminer les meilleures alliances en cas de guerre ou les choix les moins dangereux en cas de nécessité (*Le Prince*, XXI), de choisir les ministres les plus compétents (XXII), d'éviter les adulateurs (XXIII) et d'organiser les troupes pour assurer le succès dans une entreprise militaire (VI). En général, la Prudence suit le cours des événements et permet de se prémunir contre les coups de la Fortune en saisissant une occasion si elle se présente et en poussant le prince à user, selon les circonstances, de l'astuce ou de la violence.

<sup>70</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, *op. cit.*, p. 71.

Timoteo ne dit pas autre chose dans son monologue de la scène 9 de l'acte III :

« TIMOTEO Io non so chi s'abbi giuntato l'uno l'altro. Questo tristo di Ligurio ne venne a me con quella prima novella per tentarmi, acciò, se io non li consentivo quella, m'inducessi più facilmente a questa; se io non gliene consentivo, non mi avrebbe detta questa per non palesare e disegni loro senza utile: e di quella che era falsa non si curavano. Egli è vero che io ci sono suto giuntato: nondimeno, questo giunto è con mio utile. Messer Nicia e Callimaco sono ricchi, e da ciascuno, per diversi rispetti, sono per trarre assai. La cosa convien stia secreta, perché l'importa così a loro, a dirla, come a me<sup>71</sup> ».

Le *disegno*, là encore, est un terme qu'on retrouve de manière récurrente dans les œuvres politiques de Machiavel, notamment sous la forme de l'expression cristallisée « colorire il disegno », qui indique la nécessité de masquer son objectif réel pour en maximiser la performativité. Machiavel utilise déjà cette expression dans ses premiers écrits politiques. Ainsi lit-on dans *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*, rédigé en 1503 :

« Et quando questo sia lo animo suo, et che egli aspiri allo imperio di Toscana, come più propinquo et atto a farne un regno con li altri stati che tiene – et che gli habbia questo disegno si giudica di necessità, sì per le cose sopradette, et sì per la ambitione sua, sì etiam per havervi doncolato in su l'accordare, et non havere mai voluto concludere con voi alcuna cosa –, resta hora [vedere] se gli è il tempo accomodato a colorire questi suoi disegni<sup>72</sup> ».

À cette occurrence s'ajoute celles qu'on trouve dans les *Istorie Fiorentine* (VI, 17)<sup>73</sup>, les *Discours* (I, 18)<sup>74</sup> et l'*Art de la guerre*<sup>75</sup>. Notons par ailleurs qu'il s'agit là d'une expression dont Machiavel partage l'usage avec Vettori<sup>76</sup> et, surtout, Guicciardini, qui l'emploie dans des textes d'usage semi-privé comme les *Memorie di famiglia*<sup>77</sup> et les *Ricordi*<sup>78</sup>, mais aussi dans la *Storia d'Italia*<sup>79</sup>.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

<sup>72</sup> Jean-Jacques Marchand, « Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati », in *Niccolò Machiavelli. I primi scritti politici (1499-1512). Nascita di un pensiero e di uno stile*, Padova, Editrice Antenore, 1975, p. 430.

<sup>73</sup> « Desiderava il Conte la possessione di quella città, parendogli uno gagliardo principio a potere colorire i disegni suoi », in N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, *op. cit.*, p. 411.

<sup>74</sup> « [...] nondimeno si debbe avvertire che l'uno e l'altro di costoro non aveano il soggetto di quella corruzione macchiato, della quale in questo capitolo ragioniamo, e però poterono volere, e, volendo, colorire il disegno loro », in N. Machiavelli, *Discorsi...*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>75</sup> « Se tu avessi sospetta la fede di alcuno popolo e volessi assicurartene e occuparlo allo improvviso, per potere colorire il disegno tuo più facilmente, non puoi far meglio che comunicare con quello alcuno tuo disegno, richiederlo di aiuto, e mostrare di voler fare altra impresa e di avere lo animo alieno da ogni pensiero di lui », in N. Machiavelli, *Dell'arte della guerra*, in *Tutte le opere*, *op. cit.*, p. 372.

<sup>76</sup> On lit ainsi dans le *Discorso di Francesco Vettori. Se fusse meglio accordare una lega o vero accordare con l'Imperatore* : « Né può Sua Santità scoprirsi apertamente in condurre Svizzeri, che sarebbero necessari in questa guerra, perché ha difficoltà nel mandarvi e poi nel <ne>goziare; e sarebino prima scoperti e' disegni suoi che li abbi, nonché coloriti, ma cominciati », in F. Vettori, *Scritti storici e politici*, a c. di E. Niccolini, Bari, Laterza, 1972, p. 301.

<sup>77</sup> « Dove non si potette colorire alcuno disegno, perché el conte Girolamo che era in terra di Roma, ne venne colle gente della Chiesa a soccorso del paese », in Francesco Guicciardini, *Memorie di famiglia*, in *Scritti autobiografici e rari*, a c. di R. Palmarocchi, Bari, Laterza, 1936, p. 38.

<sup>78</sup> « Abbiate per una massima che, o in città libera o in governo stretto o sotto uno principe che voi siate, è impossibile coloriate tutti e vostri disegni » (Ricordo 169, 2<sup>o</sup> serie), in Francesco Guicciardini, *Ricordi*, a c. di V. De Caprio, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 113.

<sup>79</sup> « [...] veduti i disegni assai maggiori che la facoltà o la prudenza del colorirgli » (IV, 6) ; « Ebbeno anche speranza che per la partita di Pandolfo il governo di quella città rimanesse in qualche confusione, e per questo poterse gli in progresso di tempo presentare occasione da colorire il disegno loro » (V, 12), in Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, a c. di E. Mazzali, vol. I, Milano, Garzanti, 1988, p. 414 et 558.

Afin que l'*inganno* puisse s'installer et que le *disegno* puisse aboutir à ses fins, ils doivent toutefois s'appuyer sur des instruments efficaces, dont le premier est le bon usage de la parole<sup>80</sup>. C'est ainsi que le subtil balancier entre ses déclarations et son propre silence qu'instaure Ligurio dans sa relation avec Nicia lui permet de contrôler l'information et de limiter les réactions du futur cocu à la portion congrue. La facilité avec laquelle, de surcroît, il s'accorde l'exclusivité des mots et impose le mutisme à sa victime achève d'entraîner Nicia dans le piège. Une réplique de Ligurio, tirée de la scène 3 de l'acte I, rend bien compte de ce pouvoir absolu de la parole :

« LIGURIO Tu el saprai quando e' fia tempo: per ora non occorre che io te 'l dica, perché el tempo ci mancherà a fare, non che dire. Tu vanne in casa e quivi m'aspetta, ed io andrò a trovare el dottore: e, se io lo conduco a te, andrai seguitando el mio parlare ed accomodandoti a quello<sup>81</sup> ».

Si Nicia devient impuissant à force de ne pas avoir droit à la parole, Ligurio, à l'inverse, est le noyau et le cœur de toute forme de communication. Son aisance oratoire lui permet dans la scène 2 de l'acte III, juste avant leur rencontre avec Timoteo, de construire un sophisme imparable dans sa forme :

« LIGURIO Questi frati sono trincati, astuti; ed è ragionevole, perché sanno e peccati nostri e' loro: e chi non è pratico con essi potrebbe ingannarsi e non li sapere condurre a suo proposito. Pertanto io non vorrei che voi nel parlare guastassi ogni cosa, perché un vostro pari, che sta tutto di nello studio, intende que' libri, e delle cose del mondo non sa ragionare. (Costui è sì sciocco, che io ho paura non guastassi ogni cosa)<sup>82</sup> ».

Puisque le prêtre, réceptacle des mots par l'intermédiaire de la confession, en tire une parfaite connaissance du caractère humain, il ne saurait être manipulé, à plus forte raison par quelqu'un qui, comme Nicia, est un homme d'écrit, et non d'oralité. En conséquence, l'unique tactique possible pour ce dernier est le silence qui, à défaut de lui permettre de prendre l'ascendant sur le prêtre, l'empêchera au moins de tout gâcher par un mauvais contrôle du flux discursif.

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire que les mots aient un sens pour qu'ils révèlent toute leur efficacité. Celle-ci est même d'ailleurs inversement proportionnelle à leur niveau de clarté, car la puissance de la parole ne réside pas dans sa pertinence, mais dans l'autorité du locuteur. Aveuglé par le déguisement de Callimaco, Nicia illustre jusqu'à l'outrance la prégnance au sein de la société florentine de la « reputazione », cette synthèse de prestige social atavique et de renommée individuelle acquise par le savoir et l'expérience. De fait, plus le faux médecin s'exprime de manière obscure et incompréhensible, et plus il se trouve investi d'une autorité (sur)naturelle. Ainsi en est-il du simulacre de discours médical<sup>83</sup> de Callimaco dans la scène 2 de l'acte II :

« CALLIMACO E' gli è la verità. Ma, a volere adempiere el desiderio vostro è necessario sapere la cagione della sterilità della donna vostra, perché le possono essere più cagione. Nam cause sterilitatis sunt aut in semine, aut in matrice, aut in instrumentis seminariis, aut in virga, aut in causa extrinseca<sup>84</sup> ».

---

<sup>80</sup> D'ailleurs, dans une sorte de boucle réflexive, on lit dans le *Discorso intorno alla nostra lingua* comment la langue peut elle-même être source d'*inganno* : « Ma quello che inganna molti circa i vocaboli comuni è che, tu et gl'altri che hanno scritto essendo stati celebrati et letti in varii luoghi, molti vocaboli nostri sono stati impostati da molti forestieri et osservati da loro, tal che de proprii sono diventati comuni », in Niccolò Machiavelli, *Discorso intorno alla nostra lingua*, a c. di P. Trovato, Padova, Editrice Antenore, 1982, p. 55-56.

<sup>81</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>83</sup> Notons à ce propos que la métaphore du médecin revient de manière récurrente dans les écrits politiques de Machiavel, comme le fait remarquer Chiappelli, qui en liste les occurrences in F. Chiappelli, *Nuovi studi...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>84</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, *op. cit.*, p.84.

Plus que d'une parodie de discours médical, il s'agit d'ailleurs là – et le clin d'œil est assez raffiné pour qu'il n'ait pas encore été remarqué par la critique – d'un plagiat de discours théologique. L'allusion à la théorie des cinq causes, issue d'Aristote, que Thomas d'Aquin développe dans la *Somme théologique* (I<sup>e</sup> partie, question 2, article 3)<sup>85</sup> est ici rendue par la répétition du mot « cagione », repris par le vocable latin « causa », lui aussi répété, ainsi que par le choix de créer une énumération en cinq termes. Plus encore, l'expression « causa extrinseca » sur laquelle Callimaco clôt sa tirade est tirée du *Commentaire* de Thomas d'Aquin à la *Métaphysique* d'Aristote (lib. 5, l. 6, n° 834) :

« Necessarium autem secundum quid et non absolute est, cuius necessitas dependet ex causa extrinseca. Causa autem extrinseca est duplex; scilicet finis et efficiens. Finis atem est, vel ipsum esse absolutum, et ab hoc fine necessitas sumpta pertinet ad primum modum; vel bene esse, sive aliquod bonum habere, et ab hoc fine sumitur necessitas secundi modi<sup>86</sup> ».

Homme de mots<sup>87</sup>, Machiavel s'amuse beaucoup à jouer avec cet usage du latin et en fait un intéressant ressort du comique. La seconde citation latine de Callimaco, dans laquelle l'accumulation de termes techniques et de connecteurs logiques fonde le discours d'autorité, contraste ainsi avec l'expression populaire, à la limite de la vulgarité, que lâche en retour, dans la scène 6 de l'acte II, un Nicia impressionné par tant de savoir :

« CALLIMACO Non ve ne maravigliate. Nam mulieris urinae sunt semper maioris grossitiei et albedinis, et minoris pulchritudinis quam virorum. Huius autem inter cetera causa est amplitudo canalium, mixtio eorum quae ex matrice exeunt cum urina.  
NICIA (Oh! potta di san Puccio! Costui mi raffinisce in tra le mani: guarda come ragiona bene di questa cosa!)<sup>88</sup> ».

Le pouvoir du verbe est total dans la *Mandragola*, au point qu'il en vient même à annihiler toute forme d'action. Ainsi Franco Fido note-t-il :

« L'azione è minutamente preparata e discussa nelle grandi scene di dialogo (II, 6, o III, 4 e 11) ; ma con poche eccezioni – l'esame del “segno” di Lucrezia (ancora II, 6) o la cattura del vagabondo-Callimaco (IV, 9) – essa si svolge poi fuori dal palcoscenico, ed è riferita nei racconti post factum o nei monologhi, i quali ultimi assolvono alla duplice funzione di caratterizzare psicologicamente i personaggi, specie Callimaco (IV, 1 e 4) e Timoteo (III, 9 ; IV, 6 e 10 ; V, 1), e di bilanciare in un tempo ellittico e contratto le lunghe pause che l'autore prodigalmente consacra all'analisi della situazione e all'impostazione della strategia da seguire ».

Et Fido de conclure : « In questo senso, paradossalmente, la più famosa commedia italiana del Cinquecento è anche una delle meno “teatrali” che si possano immaginare<sup>89</sup> ».

Angela Guidotti donne une première explication à cette absence d'action, qui d'après elle tient essentiellement au caractère des principaux personnages. Nicia et Timoteo, écrit-elle,

<sup>85</sup> Cf Tommaso d'Aquino, *Somma di Teologia*, vol. I, Parte prima, Roma, Città Nuova Editrice, 2018, p. 318-323.

<sup>86</sup> On peut en lire la traduction de Guy-François Delaporte in *Métaphysique d'Aristote, Commentaire de Thomas d'Aquin*, t. I, Paris, L'Harmattan, 212, p. 388.

<sup>87</sup> Rappelons ici l'*excusatio* liminaire par laquelle Machiavel clôt sa *Dédicace* du *Prince*, dans laquelle il montre mesurer pleinement le pouvoir des mots et de leur formulation : « La qual opera io non ho ornata né ripiena di clausule ample, o di parole ampullose e magnifiche o di qualunque altro lenocinio et ornamento estrinseco, con li quali molti sogliono le loro cose descrivere et ornare, perché io ho voluto o che veruna cosa la onori o che solamente la varietà della materia e la gravità del subietto la facci grata », in N. Machiavelli, *De Principatibus*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>88</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>89</sup> Franco Fido, « Machiavelli 1469-1969... », *op. cit.*, p. 364-365.



« ipotizzano dunque modelli nuovi autoriproducibili; risultano poi accomunati da una dose maggiore o minore di « prevedibilità », una sorta di dominio sull'azione, per la fissità caractériale que l'autore ha voluto loro imprimere. Si tratta insomma di figure esemplari al di fuori dell'intreccio che li ha ospitati<sup>90</sup> ».

Nicia et Timoteo influent peu sur la stratégie. Celle-ci est tout entière incarnée et mise en œuvre par le personnage de Ligurio, dont Angela Guidotti nous dit que « nella sua qualità di strumento per il volgersi della parabola teatrale, è un personaggio determinato dall'azione nel momento stesso in cui la determina, si plasma su di essa e ne è plasmato, le dà vita e nel contempo diventa figura assai fragile fuori di essa »<sup>91</sup>. De fait, porté par sa propension à l'*inganno* et par sa surcapacité discursive, Ligurio ne se contente pas de guider l'action : il en est le seul et unique moteur. Le fait qu'il soit exclu du dénouement met, mécaniquement, un terme à l'action et rend la représentation de celle-ci superflue, voire inutile.

Il existe toutefois à notre sens une autre cause, moins liée à l'économie de la pièce qu'à la définition que Machiavel entend donner au comique, au fait qu'il élude le moment-clé de la *Mandragola*, à savoir la scène de l'acte sexuel entre Callimaco et Lucrezia, une scène qu'il a pourtant pris soin de préparer quatre actes durant. C'est là, d'ailleurs, une question que la critique a omise et qui pourtant nous semble tout à fait prégnante. Pourquoi, en effet, Machiavel renonce-t-il des multiples ressorts du comique de situation (quiproquos, réparties savoureuses, gestuelles et action grivoises...), que la tradition de la *novellistica* a préparés pour lui et qui, moment de bravoure qu'attendent les spectateurs, susciterait les rires sans coup férir ? Pourquoi, donc, préférer l'hypotypose à la monstration de l'action ?

Ce choix dramaturgique ne peut être compris si l'on ne porte pas une attention spécifique à l'environnement culturel, au sens large, dans lequel Machiavel effectue sa formation intellectuelle. Dans le cadre de ses activités au sein de la Chancellerie, il œuvre en effet dans un environnement où l'action existe pour beaucoup sous une forme narrée. C'est le cas dans le champ diplomatique, où les rapports et la correspondance, publique comme privée, rendent compte des faits avec plus ou moins de vivacité et de précision selon les compétences (ou, parfois, le temps disponible) de l'émetteur de l'information. Il en va de même dans un lieu que fréquente Machiavel en tant que scripteur, l'assemblée des *Consulte e pratiche*<sup>92</sup>. Réunis en nombre variable par la Signoria ou le conseil des Dix, les citoyens convoqués y entendent un bref rapport sur les affaires de la cité et se concertent par groupes pour produire un avis collectif sur ces questions, qu'exprime alors la voix de leur porte-parole, choisi pour sa position éminente et sa maîtrise du matériau discursif.

Or, de nombreux orateurs s'y plaignent de ce que leur mission de conseil n'aboutisse guère à des effets concrets. Les instances exécutives décident en effet souvent, selon l'expression qui se cristallise alors, de « godere il beneficio del tempo », c'est-à-dire de temporiser, faute de visibilité sur le contexte géopolitique péninsulaire<sup>93</sup>. La lecture de la correspondance diplomatique des émissaires florentins montre par ailleurs combien, lorsqu'ils en ont la possibilité, ceux-ci expriment leur frustration face à cet environnement fait d'attente et de stratégie à long terme, sans prise de décision immédiate. Le cas de Francesco Guicciardini en est un exemple paradigmatique, puisque son envoi en Espagne, en 1512-1513, est conçu dès

---

<sup>90</sup> Angela Guidotti, « Su alcune soluzioni tipologiche... », *op. cit.*, p. 161.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>92</sup> Denis Fachard a d'ailleurs montré combien la pièce est envahie par la langue de chancellerie que Machiavel a pratiquée durant ses années passées comme secrétaire. De fait, la confrontation avec les expressions tirées des comptes-rendus des *Consulte e pratiche* est riche de concordances avec la *Mandragola*. Cf D. Fachard « La lingua della "Mandragola"... », *op. cit.*, p. 24-26.

<sup>93</sup> Voir Jean-Marc Rivière, « Rhétorique de l'action dans les *Consulte e pratiche della Repubblica fiorentina* », in J.-L. Fournel, H. Miesse, P. Moreno, J.-C. Zancarini (dir.), *Catégories et mots de la politique à la Renaissance italienne*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 161-178.

l'origine pour ne trouver aucune concrétisation effective<sup>94</sup>. Comme lui, Machiavel et Vettori pâtissent ainsi, en France pour le premier et en Allemagne pour le second, de la pénible situation de l'ambassadeur qui, face à un déficit d'informations et à un souverain dissimulateur ou fuyant<sup>95</sup>, n'a d'autre choix que de prendre son mal en patience. Tous trois vivent donc la frustration d'une inaction forcée, qui leur donne l'impression, pour paraphraser Guicciardini, de n'être que des ombres. La formation intellectuelle de Machiavel au sein de la Chancellerie s'appuie donc sur des ressorts (la mission d'ambassade<sup>96</sup>, initiée très tôt, et la participation, passive ou active, à l'élaboration collective du discours politique) au sein desquels l'action publique tient le plus souvent de l'hésitation, du gain de temps et de la dilation – de l'inaction, en définitive.

Depuis sa trame et ses spécificités linguistiques jusqu'à l'esprit général qui la parcourt, la *Mandragola* apparaît ainsi tissée des différents fils qui composent l'expérience multiforme de Machiavel<sup>97</sup>. Née d'une curiosité intellectuelle, géographique et anthropologique, celle-ci détonne dans le contexte florentin, où le monde continue d'être observé à travers un prisme local, en vertu de paradigmes que le déclenchement des guerres d'Italie a rendus vétustes, tant ils sont inadaptés aux nouvelles « conditions des temps ». Les différentes composantes de sa pensée, de sa personnalité et de son écriture forment de fait un ensemble non sécable, hétérogène mais cohérent dans sa globalité.

C'est ainsi qu'on retrouve dans la pièce des éléments dont l'identification et la compréhension passent par une connaissance fine de ce que Machiavel a appris de ses années aux affaires. En d'autres termes, il y a dans la *Mandragola* un niveau d'intimité que l'on perçoit rarement dans ses autres textes, soit que le contexte de rédaction ou de diffusion ne s'y prête pas, soit que le genre choisi soit incompatible avec l'esprit tout à la fois lucide et facétieux<sup>98</sup> qui caractérise Machiavel. De fait, Edoardo Fumagalli conclut son article intitulé « Machiavelli e l'esegesi terenziana »

« osservando che il divertimento sarà stato pari sia negli spettatori comuni sia in quelli più provveduti, fossero o no gli amici e sodali degli Orti Oricellari; ma certo questi ultimi, in grado di riconoscere le allusioni nascoste e di non limitarsi agli elementi, visibili anche in superficie – se vogliamo chiamarla così – della beffa, delle considerazioni amare, della lingua prodigiosamente duttile, avranno mescolato allo spasso l'ammirazione più convinta per uno svolgimento così apparentemente facile

---

<sup>94</sup> Voir Jean-Marc Rivière, « La légation de Francesco Guicciardini en Espagne, entre expérience individuelle et processus de formation collectif », in A. Carette, R. M. Girón-Pascual, R. González Arévalo et C. Terreaux-Scotto (dir.), *Italie et Espagne entre Empire, cités et État. Constructions d'histoires communes (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Rome, Viella, 2017, p. 169-182.

<sup>95</sup> Envoyé auprès de l'Empereur à l'occasion de la Diète de Constance, Vettori narre ainsi comment ce dernier est invisible, plus préoccupé par le jeu, la chasse et les femmes que par ses obligations diplomatiques, in Francesco Vettori, *Voyage en Allemagne*, in J.-M. Rivière, *L'expérience de l'autre...*, op. cit., p. 103-119.

<sup>96</sup> Notons d'ailleurs que, parmi les qualités que doit avoir le bon ambassadeur, il y a celle du travestissement de ses émotions, de ses objectifs et des intentions de ses commanditaires, qui rejoint la propension à se travestir des personnages de la *Mandragola*.

<sup>97</sup> Comme le note Stoppelli, « Machiavelli è personaggio dai tanti volti: il funzionario, il legato, l'analista politico, il teorico dell'arte militare, lo storico, l'umanista, il rimatore volgare, il linguista, ora anche il poeta canterino. La nostra settorializzazione delle conoscenze porta per lo più a studiare questo autore parcellizzandone gli aspetti nell'ambito di distinte sfere di competenza. Ma studiare Machiavelli commediografo non si può senza tener conto dell'umanista, del trattatista e dello storico, così come la descrizione dell'antropologia politica machiavelliana non può ignorare il drammaturgo e il narratore », in P. Stoppelli (éd.), *Edizione nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli...*, op. cit., p. XX.

<sup>98</sup> Ainsi Stoppelli décrit-il cet état d'esprit, qu'on retrouve fréquemment dans la correspondance privée de Machiavel, notamment celle qu'il entretient avec Vettori : « Analogamente, ma in termini invertiti, se *comico* va interpretato principalmente in senso retorico (Machiavelli autore di opere nel registro del comico), non si può per analogia non riportare questo aggettivo ad un tratto di carattere del nostro autore, allo spirito faceto dell'intrattenitore di compagnie e dell'inventore di beffe, al frequentatore di osterie, all'amico del Riccio e della Riccia, oggi anche al poeta all'improvviso e al canterino », *ibid.*, p. XVII.

e tanto innervato, in realtà, di riferimenti sorprendenti in grado di svelare i meccanismi dell'invenzione, e che dovevano di necessità tener continuamente sveglia e presente l'attenzione ma anche la memoria, e pronte entrambe a cogliere le finte in una direzione e l'approdo in altra e opposta<sup>99</sup> ».

La raison de cette complicité tient au fait que Machiavel s'adresse là à un public composé d'amis, qui abordent sans doute la *Mandragola* par l'angle de la lecture privée plus que par celui de la récitation publique. Cette relation particulière se structure autour de points de référence communs, mais aussi d'allusions privées, bien distinctes de celles que peuvent comprendre les spectateurs à partir d'un substrat culturel générique<sup>100</sup>. Qu'il soit ainsi possible d'aborder la *Mandragola* selon divers niveaux de compréhension apparaît essentiel aux yeux de Mario Baratto, pour qui

« una commedia come *La Mandragola* aspira, al di là dei vari frammenti scenici di cui si compone ma anche in ciascuno di essi, come abbiamo accertato, a una coerenza drammaturgica, cioè a un'impostazione sistematica che non si esaurisce nella battuta, nel "pezzo" comico, ed esige dunque un più alto livello di complicità tra autori e spettatori. Questi ultimi dovranno, certo, divertirsi; tuttavia, esaurito il diletto, dovranno trarre dal testo stesso gli elementi per capire il senso del tutto (e non importa se questo o quel pubblico esegua o no tal operazione, se reagisca alla *Mandragola* interpretandola magari come una allegra pochade; importa che la commedia tenda a questo). Il testo apre dunque, sotto una prima superficie di ordine edonistico, un livello di ordine conoscitivo, fondato sul divertimento delle singole parti ma anche sull'intelligenza dell'insieme. La commedia tende così a riportare l'attenzione del pubblico di teatro dallo spettacolo al testo che è al centro di tale spettacolo e non è esaurito da questo; e anche se si tratta di un "badalucco", come afferma Machiavelli nel *Prologo*, cioè di un ghiribizzo comico, in realtà tale "badalucco" è correlato (e non scisso, isolato) a quanto è fuori del teatro, a un contesto sociale più vasto intorno all'area dello spettacolo<sup>101</sup> ».

---

<sup>99</sup> E. Fumagalli, « Machiavelli e l'esegesi terenziana », *op. cit.*, p. 146.

<sup>100</sup> Un exemple de ces allusions génériques compréhensibles de tous est le rituel auquel se soumettent Lucrezia et Callimaco dans l'église durant la scène 6 de l'acte V. Il s'agit là, en effet, d'un retournement comique qui reprend en le dénaturant le rituel de la *purificatio post partum* : quarante jours après l'accouchement, la parturiente est purifiée par l'intermédiaire de ce rite, pour être réintégrée dans la communauté des chrétiens. Daria Donadi Perocco souligne combien « l'allusione, però, doveva risultare immediatamente evidente allo spettatore fiorentino del Cinquecento, mentre tutta la scena sesta à un indugiare del Machiavelli, per bocca di Messe Nicia, sul rito, all'interno del quale introduce accenti blasfemi », in D. Donadi Perocco, « Il rito finale della "Mandragola" », *Lettere italiane*, vol. 25, n° 4, 1973, p. 534.

<sup>101</sup> M. Baratto, *La commedia del Cinquecento...*, *op. cit.*, p. 119-120. Ainsi peut-on analyser l'emploi du terme « furore » dans le monologue de Callimaco de l'acte IV, scène 1 (« Talvolta io cerco di vincere me stesso, riprendomi di questo mio furore »), tant ce vocable renvoie au contexte des guerres d'Italie auquel fait référence Machiavel au début de la pièce. Attribut classique de la barbarie depuis saint Ambroise et Grégoire le Grand, le terme « *furor* » est en effet utilisé dans une série de textes de nature différente produits au début du XVI<sup>e</sup> siècle, dans sa forme latinisante ou dans sa variante « *furia* », mais toujours en relation avec l'action militaire française. Cf Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, « Come scrivere la storia delle guerre d'Italia? », in C. Berra et A. M. Cabrini (dir.), *La "Storia d'Italia" di Guicciardini e la sua fortuna*, Milan, Cisalpino, 2012, p. 181-182 ; Marco Pellegrini, *Le guerre d'Italia. 1494-1530*, Bologne, Il Mulino, 2009, p. 29-41. Du même ordre est l'allusion de Nicia à Ogier le Danois dans la scène 7 de l'acte III (« e bisognava io m'impeciassi gli orecchi come el Danese »). Ce personnage, qui se bouche les oreilles pour ne pas entendre les cris de Bravieri, appartient à une culture d'outre-monts avec laquelle Machiavel a pu entrer en contact durant ses deux premières légations en France. Narré dans le poème de Raimbert de Paris, *La chevalerie d'Ogier* (vers 1220), cet épisode est repris durant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle par Jean d'Outremeuse dans son *Ly Myreur des Histors*, qui intègre des passages tirés de deux textes antérieurs mis en prose, *Ogier le Danois* et *la Geste de Liège*. Le personnage d'Ogier est à la mode en France au moment où Machiavel s'y trouve, puisqu'en 1498, peu après son couronnement, Louis XII se fait représenter en armure et à la tête de son armée sur la *Dédicace* de l'édition d'*Ogier le danois* produite par Vérard (Turin, Biblioteca Nazionale, ms. XV.V.183, f° 2r).

Le terme de « badalucco » sur lequel insiste Baratto apparaît dans la description synthétique des protagonistes insérée dans le *Prologue*<sup>102</sup>. Ezio Raimondi note la grande similitude entre cette énumération et celle qu'on lit dans le *Discorso intorno alla nostra lingua* du même Machiavel<sup>103</sup>. Plus finement, il y décèle l'écho du *Prologue* de la *Commedia in versi* de Lorenzo Strozzi, dont Machiavel a été l'un des copistes. Or, remarque Raimondi, Machiavel a inscrit sur sa copie manuscrite de la pièce de Strozzi l'annotation « Ego Barlachia recensui ». Cette annotation est intéressante, puisqu'elle reprend avec malice la formule « Calliopus recensui », du nom du grammairien du III<sup>e</sup> siècle dont la recension a servi à établir de nombreuses éditions de Térence. Presque toutes les éditions de la Renaissance des comédies de Térence s'achevaient sur cette signature, qui était parfois attachée à la dernière tirade et qui, dans la plupart des textes, en est venue à lancer le « Plaudite » final. Ainsi, souligne Marc-André Jaffeux, « dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle le Callopius a pu être considéré comme un narrateur, une fiction d'auteur », si bien que « le statut énonciatif du Calliopus hésite entre celui des personnages dont il prend le relais (ou avec lesquels il se confond) et celui de l'auteur, seul habilité à parler sur la comédie [...]. Il incarne ce péritexte paradoxal, tendu entre le mimétique et l'actorial : un porte-parole de l'auteur, mais un porte-parole feint »<sup>104</sup>.

Par son « Ego Barlachia recensui », Machiavel introduit un élément parodique cultivé et subtil, dont Raimondi nous dit qu'il est digne d'« amici che si scambiano le proprie cose et non rinunciano al piacere di prendersi in giro, mascherandosi da attori come il Barlacchi »<sup>105</sup>. Domenico Barlacchi, en effet, était un célèbre acteur et crieur public florentin, auquel Lorenzo Strozzi avait consacré quatre poèmes<sup>106</sup>. Vecteur d'échange, la comédie apparaît donc aux yeux de Machiavel comme un médium privilégié, grâce auquel des amis peuvent partager de manière ludique un référentiel culturel commun.

Certaines allusions sont donc strictement liées à une relation de nature privée, et seuls des amis proches peuvent les relever et les comprendre. Machiavel ouvre d'ailleurs la définition qu'il donne de la comédie dans son *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* par ces mots :

« Di questa sorte sono le comedie; perché, ancora che il fine d'una commedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con certa urbanità e termini che muovino riso, acciò che gl'huomini, correndo a quella delectatione, gustino poi l'exemplo utile che è sotto<sup>107</sup> ».

Si la comédie est un miroir réfléchissant de la société, elle est aussi pour Machiavel une glace sans tain, transparente seulement pour qui se trouve du bon côté, à travers laquelle il dévoile son propre microcosme social. Lus selon cette perspective, certains passages du texte se remplissent alors de délicieux renvois référentiels. La célèbre allusion militaire de la scène 9 de l'acte IV en est un bon exemple :

« LIGURIO Non perdian più tempo qui. Io voglio essere el capitano ed ordinare l'esercito per la giornata. Al destro corno sia preposto Callimaco, al sinistro io: intra le dua corna starà qui el dottore; Siro fia retroguardo, per dar sussidio a quella banda che inclinassi. El nome sia san Cuccù.

<sup>102</sup> « Uno amante meschino, / un dottor poco astuto, / un frate mal vissuto, / un parassito, di malizia il cucco, / fie questo giorno el vostro badalucco », in N. Machiavelli, *Mandragola*, op. cit., p. 68.

<sup>103</sup> « Et perciò le persone con chi difficilmente possano essere persone gravi la trattano: perché non può esser gravità in un servo fraudolente, in un vecchio deriso, in un giovane impazzato d'amore, in una puttana lusinghiera, in un parassito goloso; ma ben ne risulta di questa composizione d'huomini effetti gravi e utili a la vita nostra », in N. Machiavelli, *Discorso...*, op. cit., p. 61.

<sup>104</sup> Marc-André Jaffeux, « Le personnage du Calliopus : un aspect du Ludisme dans les comédies de Térence à la Renaissance », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 31, 1990, p. 88-90.

<sup>105</sup> E. Raimondi, op. cit., p. 786.

<sup>106</sup> Cf William Landon, *Lorenzo di Filippo Strozzi and Niccolò Machiavelli: Patron, Client, and the Pistola fatta per la peste / An Epistle Written Concerning the Plague*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, p. 55-57.

<sup>107</sup> N. Machiavelli, *Discorso intorno alla nostra lingua*, op. cit., p. 59-61.

NICIA Chi è san Cuccù?

LIGURIO È el piú onorato santo che sia in Francia. Andian via: mettian l'aguato a questo canto<sup>108</sup> ».

Il y a là, comme l'ont souligné les commentateurs, un double sens indéniablement divertissant, entre allusion au cocufiage de Nicia et renvoi à la réflexion militaire développée par Machiavel dans le second livre de l'*Art de la guerre*<sup>109</sup>. Cet usage allusif prend un tour plus croustillant encore si l'on se souvient que, dans leurs échanges épistolaires, Machiavel et Vettori font de multiples références à leur ami commun Donato, dit del Corno, homosexuel notoire, pris en permanence dans d'inextricables imbroglios politiques, financiers et sexuels<sup>110</sup>. Le lien entre del Corno et la *Mandragola* est d'ailleurs explicite dans la lettre de Battista della Palla à Machiavel du 26 avril 1520, dans laquelle il est fait pour la première fois référence à la pièce, ce « vostro Messer Nicia » métonymique que Della Palla indique avoir transmis au Pape<sup>111</sup>. On comprend, à partir de cette lettre et de celle de Filippo de' Nerli du 1<sup>er</sup> août de la même année, que Machiavel et del Corno sont en conflit pour une question financière<sup>112</sup>.

C'est toutefois avec Francesco Vettori que Machiavel entretient une complicité plus marquée. Tous les deux ont noué amitié à l'occasion de leur légation commune en Allemagne des années 1507-1508<sup>113</sup>. Ils partagent une même volonté d'investiguer personnellement le monde et d'en rendre compte par un travail de formalisation textuelle. De cette expérience, Vettori tire le *Voyage en Allemagne*, objet littéraire mal défini, entre récit de voyage, *novellistica* et considérations d'ordre historiographiques<sup>114</sup>. Cette volonté d'expérimentation générique amène même Vettori à insérer dans son texte un acte théâtral, dont l'argument est le suivant :

« Constanzia da Casale di Monferrato est aimée par Pietro da Nocera, par l'espagnol Ferrando et par l'allemand Ulrico. En réalité, elle n'aime que Pietro, mais elle simule avec les autres pour en tirer profit. Sa mère hait Pietro et voudrait qu'elle contente Ferrando. Elles trompent tantôt l'un, tantôt l'autre de ces amants. Il se trouve enfin que Pietro est le neveu de Ferrando. De ce fait, Ulrico et lui, d'un commun accord, abandonnent Constanzia à Pietro<sup>115</sup> ».

Au-delà de la thématique amoureuse, les points de contacts de cet acte avec la *Mandragola* sont ténus, mais la surprenante interruption du récit par cette pause scénique symbolise la manière décomplexée dont Vettori et Machiavel abordent la question du genre, dans le cadre d'une réflexion large sur l'écriture des temps présents. La pratique de l'écriture théâtrale relève donc pour eux d'une forme de recherche, non dénuée de tâtonnements, comme le montre chez Machiavel la nette évolution vers la norme qui caractérise la *Clizia* par rapport à la *Mandragola*.

On en veut pour preuve supplémentaire leurs échanges épistolaires, notamment leur correspondance du mois de 1514 – période, rappelons-le, durant laquelle, selon Stoppelli, Machiavel aurait commencé à rédiger la pièce. Les trois lettres insérées en annexe présentent d'évidents points de contact formels avec la *Mandragola*, comme les inserts en latin typiques de la langue de Chancellerie, dont l'un, dans la lettre écrite par Machiavel le 4 février, est d'ailleurs une citation adaptée de Térence, source d'inspiration dominante de la pièce. On y

<sup>108</sup> N. Machiavelli, *Mandragola*, op. cit., p. 123-124.

<sup>109</sup> Cf G. Sasso, *Introduzione* à N. Machiavelli, *Mandragola*, op. cit., p. 17-22.

<sup>110</sup> Cf Niccolò Machiavelli, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini*, Milan, Rizzoli, 1989, p. 113, 178, 201, 202, 221, 248, 271 et 277.

<sup>111</sup> Cf Niccolò Machiavelli, *Lettere*, Milan, Feltrinelli, 1961, p. 382 et 388-390.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>113</sup> Cf J.-M. Rivière, *L'expérience de l'autre...*, op. cit., p. 55-64.

<sup>114</sup> Voir Jean-Marc Rivière, « Le regard du voyageur dans la formation politique du citoyen. L'exemple de Francesco Vettori », *Italies*, n° 17/18, vol. 1, 2014, p. 59-75.

<sup>115</sup> F. Vettori, *Voyage en Allemagne*, op. cit., p. 136.

découvre surtout une volonté commune d'amener l'interlocuteur à visualiser le récit<sup>116</sup> (qui tient ici de l'anecdote) en usant de modalités qui relèvent fondamentalement du théâtre, telles que le commentaire d'ordre didascalique, les inserts dialogiques ou la description synthétique des personnages.

Il y a donc deux niveaux de comique dans la *Mandragola*. Le premier est celui qui touche le public large, celui de la cour et, éventuellement, de la place. Le second, plus subtil, moins facile à discerner, est destiné spécifiquement à ceux qui ont partagé avec Machiavel certaines expériences – de culture, de chancellerie, de diplomatie, d'amitié – et auquel il s'adresse de manière très référencée dans la *Mandragola*. Derrière le grand pot-pourri de références au théâtre romain, à la *novellistica*, voire aux œuvres politiques de Machiavel lui-même se cachent ainsi de multiples allusions, spécifiquement destinées à un public de privilégiés, qui pour certaines demeurent invisibles à nos yeux. De fait, Machiavel a autant envie de faire rire la foule que de faire sourire ses amis. En ce sens, le titre qu'a choisi Maurizio Viroli pour sa biographie, *Il sorriso di Niccolò*<sup>117</sup>, nous semble particulièrement pertinent : il faut lire la *Mandragola* en ayant présent ce sourire en coin que Machiavel adresse à ses amis au fil des scènes et des tirades.

C'est bien d'ailleurs cette profonde humanité qui donne à la pièce son charme. S'il n'avait été qu'un opérateur institutionnel, un penseur politique ou un savant lecteur des anciens, Machiavel serait resté une sorte de statue du commandeur, cristallisée et oppressante. Le rencontrer à travers la *Mandragola* – mais aussi à travers ses écrits de légation ou sa correspondance – permet de le découvrir dans toute son individualité, complexe et fluctuante, tantôt drôle et tantôt sérieuse, mais jamais neutre – et on sait combien Machiavel avait en horreur la posture de neutralité.

---

<sup>116</sup> Cette tentative de visualisation montre également l'influence de l'art oratoire des prédicateurs, notamment de Savonarole, dont Machiavel a entendu plusieurs sermons. Voir Jean-Marc Rivière, « Le "bruit visuel" dans les Sermons sur Aggée de Savonarole », *Cahiers d'Études Italiennes* [en ligne], *L'art de la prédication au XVI<sup>e</sup> siècle : efficacité rhétorique et figurative*, 29 / 2019.

<sup>117</sup> Maurizio Viroli, *Il sorriso di Niccolò. Storia di Machiavelli*, Bari, Laterza, 2013.

## ANNEXE

Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori  
Firenze, 4 febbraio 1514

Magnifico oratori fiorentino Francisco Victorio apud Summum Pontificem benefactori suo.

Magnifico oratore. Io tornai hieri di villa et Pagolo vostro mi dette una vostra lettera de' 18 del passato, che rispondeva ad una mia di non so quando, della quale io presi gran piacere, veggendo che la Fortuna vi è suta tanto amorevole, che l'ha saputo sì ben fare, che Filippo et il Brancaccio siano diventati con voi una anima in due corpi, ovvero due anime in un corpo, per non errare. Et quando io penso dal principio al fine di questa loro et vostra historia, che in verità, se io non havessi perduto le mie bazzicature, io l'harei inserta in fra le memorie delle moderne cose, et mi pare che la sia così degna di recitarla ad un principe, come cosa che io habbia udita questo anno. E' mi pare vedere il Brancaccio raccolto in su una seggiola a seder basso per considerar meglio il viso della Gostanza, et con parole et con cenni, et con atti et con risi, et dimenamento di bocca et di occhi et di spurghi, tutto stillarsi, tutto consumarsi, et tutto pendere dalle parole, dallo anhelito, dallo sguardo, et dallo odore, et da' soavi modi et donnesche accoglienze della Gostanza.

Volsimi da man dextra, et viddi il Casa  
che a quel garzone era più presso al segno,  
in gote un poco, et con la zucca rasa.

Io lo veggo gestire, et hora recarsi in su un fianco et hora in su l'altro; veggolo qualche volta scuotere il capo in su le mozze et vergognose risposte del giovane; veggolo, parlando seco, hora fare l'uffizio del padre, hora del preceptore, hora dello innamorato; et quel povero giovinetto stare ambiguo del fine a che lui lo voglia condurre: et hora dubita dell'honore suo, hora confida nella gravità dell'huomo, hora ha in reverenzia la venusta et matura presenza sua. Veggo voi, signor oratore, essere alle mani con quella vedova et quel suo fratello et avere uno occhio a quel garzone, il ritto però, et l'altro a quella fanciulla, et uno orecchio alle parole della vedova et l'altro al Casa et al Brancaccio; veggovi rispondere generalmente loro, et all'ultime parole, come Echo; et infine tagliare e ragionamenti, et correre al fuoco con certi passolini prestati et lunghi un dito, un poco chinato in su le reni. Veggo, alla giunta vostra, Filippo, il Brancaccio, il garzone, la fanciulla rizzarsi; et voi dite: - Sedete, state saldi, non vi movete, seguite i vostri ragionamenti - et doppo molte cerimonie, un poco domestiche et grassette, riporsi ognuno a sedere, et entrare in qualche ragionamento piacevole. Ma soprattutto mi pare vedere Filippo, quando Piero del Bene giunse; et se io sapessi dipignere, vel manderei dipinto, perché certi atti suoi familiari, certe guardature a traverso, certe posature sdegnose non si possono scrivere. Veggovi a tavola, veggo gestire il pane, i bicchieri, la tavola et i trespoli, et ognuno menare, o vero stillare letizia, et in fine traboccare tutti in un diluvio d'allegrezze. Veggo infine Giove incathenato innanzi al carro, veggo voi innamorato; et perché quando il fuoco si appicca nelle legne verdi egli è più potente, così la fiamma essere in voi maggiore, perché ha trovato maggiore resistenza. Qui mi sarebbe lecito esclamare come quel terenziano: « O coelum, o terram, o maria Neptunni ». Veggovi combattere in fra voi, et quia non bene conveniunt, nec in una sede morantur maiestas et amor, vorresti hora diventare cigno per farle in grembo uno huovo, hora diventare oro perché la vi se ne portasse seco nella tasca, hora uno animale, hora uno altro, pure che voi non vi spicasse da lei.

Et perché voi vi sbigottite in su lo exemplo mio, ricordandovi quello mi hanno fatto le frecce d'Amore, io sono forzato a dirvi come io mi sono governato seco. In effetto io l'ho lasciato fare et seguitolo per valli, boschi, balze et campagne, et ho trovato che mi ha fatto più

vezzi che se io lo havessi straziato. Levate dunque i basti, cavategli il freno, chiudete gli occhi, et dite: Fa' tu, o Amore, guidami tu, conducimi tu: se io capiterò bene, fiano le laude tue; se male, fia tuo il biasimo: io sono tuo servo: non puoi guadagnare più nulla con straziarmi, anzi perdi, straziando le cose tue. Et con tali et simili parole, da fare trapanare un muro, potrete farlo pietoso. Si che, padron mio, vivete lieto: non vi sbigottite, mostrate il viso alla fortuna, et seguite quelle cose che le volte de' cieli, le condizioni de' tempi et degli huomini vi recano innanzi, et non dubitate che voi romperete ogni laccio et supererete ogni difficoltà. Et se voi gli volesse fare una serenata, io mi offero a venire costi con qualche bel trovato per farla innamorare.

Questo è quanto mi occorre per risposta della vostra. Di qua non ci è che dirvi, se non prophezie et annunzii di malanni: che Iddio, se dicono le bugie, gli facci annullare; se dicono il vero, gli converta in bene. Io quando sono in Firenze mi sto fra la bottega di Donato del Corno et la Riccia, et parmi a tutti a due essere venuto a noia, et l'uno mi chiama impaccia-bottega, et l'altra impacciacasa. Pure con l'uno et con l'altro mi vaglio come huomo di consiglio, et per insino a qui mi è tanto giovato questa reputazione che Donato mi ha lasciato pigliare un caldo al suo focone, et l'altra mi si lascia qualche volta baciare pure alla sfuggiasca. Credo che questo favore mi durerà poco, perché io ho dato all'uno et all'altro certi consigli, et non mi sono mai apposto, in modo che pure hoggi la Riccia mi disse in un certo ragionamento che la faceva vista di havere con la sua fante: - Questi savi, questi savi, io non so dove si stanno a casa; a me pare che ognuno pigli le cose al contrario.

Oratore magnifico, vedete dove diavolo io mi truovo. Vorreimi pure mantenere costoro; et per me non ci ho rimedio: se a voi, o a Filippo, o al Brancaccio ne occorresse alcuno, mi sarebbe grato me lo scriyessi. Valetè.

Niccolò Machiavelli in Firenze



Francesco Vettori a Niccolò Machiavelli  
Roma, 9 febbraio 1514

Spectabili viro Niccolò Machiavelli etc.

Compar mio caro. Non risponderò in questo principio a l'ultima ho da voi, ma seguirò dove io lasciai, che credo fussi in sul repugnare all'amore quanto potevo. Ne credete pensassi che non bene convenient maiestas et amor, perché a me pare havere più maiestà quando sono Francesco in Firenze, che hora qui sendo oratore. Ma consideravo che ho 40 anni, ho donna, ho figliuole maritate e da marito; non ho però roba da gittare, ma che sarebbe ragionevole che tutto quello potessi rispiarmare lo serbassi pelle figliuole; e quanto vile choxa sia lasciarsi vincere alla voluptà; et che chostei era qui vicina, et che in essa spenderai, e ogni giorno n'harei mille fastidi; oltre a questo, per essere bella et giovane et galante, havevo a pensare che, chome piaceva a me, piacerebbe anchora a altri e d'altra qualità non sono io, in modo la potrei godere pocho et ne starei in continua gelosia. Et chosì andandomi raggirando questi pensieri pel capo, fermai il proposito levarmela in tutto dall'animo; e in questa fantasia stetti dua giorni, e già mi pareva essere confermato in modo da non esser rimosso di mia oppenione. Accadde che, il terzo giorno, la madre venne a parlarmi, da sera, e menò seco la figla,

e io ch'arei giurato  
Difendermi da huom coperto d'arme,  
Con parole et con atti fu'legato.

La madre parlò di sua faccende, poi s'uscì di camera, e me la lasciò sola al fuoco; ne io potetti fare non parlassi seco e li tochassi le mani e 'l collo: e mi parve sì bella e sì piacevole che tutti e propositi havevo facto m'uscirono del capo, e deliberai darmi in preda a essa, e che mi governassi et guidassi chome li pareva. Ne vi voglio dire quello sia subcesso poi: basta che mi è achaduto e fastidi et gelosie più non stimavo. La spesa è bene insino a qui stata minore, ma l'animo è stato sempre in angustia. E quanto più li parlo, più li vorrei parlare, e quanto più la veggo, più la vorrei vedere. Pure mi è venuto a proposito, che Piero, mio nipote, ci sia venuto: perché prima veniva in chasa a cena come li pareva, hora non vien più; e potrebbesi anchora spegnere il fuoco, che non credo però sia apichato in modo che questa aqua non lo debba extinguere. Ma, Nicolò mio, voi non vedesti mai colli ochi la più bella choxa: grande, ben proportionata, più presto grassa che magra, bianca, con un colore vivo, un viso non so se è affilato o tondo, basta che mi piace; galante, piacevole, motteggievole, sempre ride, pocho accurata di sua persona, senza aque o liscì in sul viso: dell'altre parte non voglio dire nulla, perché non l'ho provate quanto desiderrei.

Né crediate però che in su questo non habbi havuto da Filippo e Giuliano qualche riprensione o voglam dire amorevole monitione; e io ho risposto loro quello mi par sia vero: che mai è da riprendere uno quando tu pensi che lui conosca d'errare; perché questo non è altro che acrescerli passione, ne per quello si ritrahe o rimuove dall'errore. È apunto ochorso che Filippo è inchappato in quello repreneva me; ma il suo è un factore d'uno orafo che, a suoi udicio, mai fu visto simil choxa, ma è segnato per l'hoste, cioè pel maestro della botega: pure, Filippo, ha dato intorno alle buche e tentato il guado. E io che so che sono questi Romani, mi sono sforzato, avanti vada molti passi in là, ritrarlo, ne ho possuto: insino ch'el maestro l'ha minacciato e li harebbe facto male, se non che lui, impaurito, non che guardi più il fanciullo, ma apena passa per Banchi dove è la sua botega. E' bixognarà metta il campo a rocha più debole et che habbi mancho guardia; e per questo è di continuo alle mani con ser Sano, in modo che Giuliano, che è schifo di questa cosa, si guarda dall'andare chon lui per Roma: et chome sono in chasa sempre hanno parole insieme et eleggono per giudice un mio cancelliere alto quanto Piero Ardinghelli, ma non molto introdocto in simil pratiche, perché ha più presto atteso a exercitare la mano che altro, che è la prima choxa si ricerca in uno scrittore.

A chi vive l'intervengono diversi casi; e però non mi maraviglo che la Riccia sopra ira

habbi biasimato il consiglio de' savi: ne credo per questo non vi porti amore, et che non v'apra quando volete; perché la reputarei ingrata, dove insino a hora l'ho iudicata humana et gentile. Et son certo che Anton Francesco non l'ha facta superba; el quale mandò qui un suo frate, per un beneficio, che m'ha decto che lui non dorme più a casa sua, ma a uno orto presso a Bernardo Rucellai, che si chiama la Riccia, e lo fa per havere più commodità di studiare. Ma quando la Riccia vi serrassi l'uscio adosso, atterretevi al Riccio di Donato, el quale non si muta colla fortuna, ma ha nervo e schiena e va più drieto alli amici bassi che alti.

E per ragionare del Riccio, non voglio dimenticare Donato. Io sempre sono stato più rispiarmatore de' danari d'altri che de' mia, e però non ho usata la sua commessione. Io vorrei che Donato intendessi da Jacopo Gianfiglazi, se lui crede che Lorenzo lo facci imborsare chome mi promise: se lo crede, non entriamo in spendere più che quello s'è speso insino a hora; se non lo crede, usereno questi remedi che lui mi scrive. Et chome fia imborsato, pensereno al farlo vedere; e credo ci riuscirà, sì che pensate se vi piace questo modo, che io farò quello vorrete. Ne altro v'ho a dire per questa. Christo vi guardi.

Francesco Vectori oratore in Roma

Firenze, 25 febbraio 1514

Magnifico oratori fiorentino Francisco Vettorio apud S. Pontificem suo observandissimo.

Magnifico oratore. Io hebbi una vostra lettera dell'altra settimana, et sono indugiatomi ad hora a farvi risposta, perché io desideravo intendere meglio il vero di una novella che io vi scriverò qui dappiè: poi risponderò alle parti della vostra convenientemente. Egli è accaduto una cosa gentile, o vero, a chiamarla per il suo diritto nome, una metamorfosi ridicola, et degna di esser notata nelle antiche carte. Et perché io non voglio che persona si possa dolere di me, ve la narrerò sotto parabole ascose.

Giuliano Brancacci, verbigratia, vago di andare alla macchia, una sera in fra l'altre ne' passati giorni, sonata l'Ave Maria della sera, veggendo il tempo tinto, trarre vento, et piovegginare un poco (tutti segni da credere che ogni uccello aspetti), tornato a casa, si cacciò in piedi un paio di scarpette grosse, cinsesi un carnaiuolo, tolse un frugnuolo, una campanella al braccio, et una buona ramata. Passò il ponte alla Carraia, et per la via del Canto de' Mozzi ne venne a Santa Trinita, et entrato in Borgo Santo Appostolo, andò un pezzo serpeggiando per quei chiasci che lo mettono in mezzo; et non trovando uccelli che lo aspettassino, si volse dal vostro battiloro, et sotto la Parte Guelfa attraversò Mercato, et per Calimala Francesca si ridusse sotto il Tetto de' Pisani; dove guardando tritamente tutti quei ripostigli, trovò un tordellino, il quale con la ramata, con il lume, et con la campanella fu fermo da lui, et con arte fu condotto da lui nel fondo del burrone sotto la spelonca, dove alloggiava il Panzano; et quello intrattenendo et trovatogli la vena larga et più volte baciato gliene, gli risquittì dua penne della coda et infine, secondo che gli più dicono, se lo messe nel carnaiuolo di drieto.

Ma perché il temporale mi sforza a sbucare di sotto coverta, et le parabole non bastano, et questa metaphora più non mi serve, volle intendere il Brancaccio chi costui fosse, il quale gli disse, verbigratia, essere Michele, nipote di Consiglio Costi. Disse allhora il Brancaccio: - Sia col buono anno, tu sei figliuolo di uno huomo dabbene et, se tu sarai savio, tu hai trovata la ventura tua. Sappi che io sono Filippo da Casavecchia, et fo bottega nel tal lato; et perché io non ho danari meco, o tu vieni, o tu mandi domattina a bottega, et io ti satisfarò. - Venuta la mattina Michele, che era più presto cattivo che dappoco, mandò un zana a Filippo con una poliza richiedendoli il debito, et ricordandoli l'obbligo; al quale Filippo fece un tristo viso, dicendo: - Chi è costui? o che vuole? io non ho che fare seco; digli che venga a me. - Donde che, ritornato il zana a Michele, et narratogli la cosa, non si sbigottì di niente il fanciullo, ma animosamente andato a trovare Filippo, gli rimproverò i benefici ricevuti, et li concluse che se lui non haveva rispetto ad ingannarlo, egli non harebbe rispetto a vituperarlo; tale che parendo a Filippo essere impacciato, lo tirò drento in bottega, et li disse: - Michele, tu sei stato ingannato; io sono un huomo molto costumato, et non attendo a queste tristizie; sì che egli è meglio pensare come e' si habbi a ritrovare questo inganno, et che chi ha ricevuto piacere da te, ti ristori, che entrare per questa via, et senza tuo utile vituperare me. Però farai a mio modo; andra 'tene a casa, et torna domani a me, et io ti dirò quello a che harò pensato. - Partissi il fanciullo tutto confuso; pure, havendo a ritornare, restò paziente. Et rimasto Filippo solo, era angustiato dalla novità della cosa et, scarso di partiti, fluctuava come il mare di Pisa quando una libeccia gli soffia nel forame? Perché e' diceva: Se io mi sto cheto, et contento Michele con un fiorino, io divento una sua vignuola, fommi suo debitore, confesso il peccato, et di innocente divento reo. Se io niego senza trovare il vero della cosa, io ho a stare al paragone di un fanciullo, hommi a giustificare seco, ho a giustificare gli altri; tutti i torti fieno i mia. Se io cerco di trovarne il vero, io ne ho a dare carico a qualcuno, potrei non mi apporre, farò questa inimicizia, et con tutto questo non sarò giustificato.

Et stando in questa ansietà, per manco tristo partito prese l'ultimo; et fugli in tanto favorevole la fortuna, che la prima mira che pose, la pose al vero brocco, et pensò che il

Brancaccio gli havebbe fatto questa villania, pensando che egli era macchiaiuolo, et che altre volte gli haveva fatto delle natte, quando lo botò a' Servi. Et andò in su questo a trovare Alberto Lotti, verbigratia; et narratoli il caso, et dectoli l'oppenione sua, et pregatolo havebbe a se Michele, che era suo parente, vedesse se poteva riscontrare questa cosa, giudicò Alberto, come pratico et intendente, che Filippo havebbe buono occhio; et promessoli la sua opera francamente, mandò per Michele, et abburattatolo un pezzo, li venne a questa conclusione: - Darebbe t'egli il cuore, se tu sentissi favellare costui che ha detto di essere Filippo, di riconoscerlo alla boce? - A che il fanciullo replicato di sì, lo menò seco in Santo Hilario, dove e' sapeva il Brancaccio si riparava, et facendogli spalle, havendo veduto il Brancaccio che si sedeva fra un monte di brigate a dir novelle, fece che il fanciullo se gli accostò tanto, che l'udì parlare; et girandosegli intorno, veggendolo il Brancaccio, tutto cambiato se li levò dinanzi; donde a ciascuno la cosa parse chiara, di modo che Filippo è rimasto tutto scarico, et il Brancaccio vituperato. Et in Firenze in questo carnasciale non si è detto altro, se non: - Se' tu il Brancaccio, o se' il Casa ? ; « et fuit in toto notissima fabula coelo ». Io credo che habbiate hauto per altre mani questo avviso, pure io ve l'ho voluto dire più particolare, perché mi pare così mio obbligo.

Alla vostra io non ho che dirvi, se non che seguitiate l'amore totis habenis, et quel piacere che voi piglierete hoggi, voi non lo harete a pigliare domani; et se la cosa sta come voi me l'havete scritta, io ho più invidia a voi che al re di Inghilterra. Priegovi seguitiate la vostra stella, et non ne lasciate andare un iota per cosa del mondo, perché io credo, credetti, et crederrò sempre che sia vero quello che dice il Boccaccio: che gli è meglio fare et pentirsi, che non fare et pentirsi.

Niccolò Machiavelli in Firenze<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> N. Machiavelli, *Lettere a Francesco Vettori...*, op. cit., p. 218-229.