

STUDI URBINATI/B3

LINGUISTICA LETTERATURA ARTE

Candelaio: diavoli e pedanti alla corte dei Valois

di Vittorio Tranquilli

Se una qualche Circe mutasse in fiere tutti i sudditi del re di Francia, non vi parrebbe che piccol signor fosse, se ben signoreggiasse tante migliaia d'animali?

B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, IV, 35

Corte, in vece della famiglia del Podestà, o del Bargello, cioè Sbirri, Zaffi.

F. Alunno, *Della fabrica del mondo*, § 359

1. Bruno pubblicò il *Candelaio* a Parigi nel 1582, cioè nello stesso luogo e anno di uscita del *De umbris idearum* e del *Cantus circaeus*; rispetto a tali scritti però questa opera letteraria in volgare di forte segno morale e polemico sembra assumere una posizione eccentrica, e ciò induce a ragionare sulla questione, di fatto aperta, della sua datazione e delle circostanze in cui essa si inquadra e si giustifica.

La critica bruniana ha sempre segnalato la 'napoletanità' del *Candelaio*, e dall'analisi di questo carattere Vincenzo Spampinato ha attestato la dimensione autenticamente napoletana della commedia, tanto da far risalire il suo concepimento, se non la stesura, al periodo immediatamente successivo alla fuga di Bruno da Napoli, avvenuta nel 1576;¹ tale ipotesi, avanzata anche da Giovanni Aquilecchia,² è ribadita da Lia Bruono Hodgart: procedendo ad una sistematica identificazione delle connotazioni napoletane (storiche, ambientali, sociali e linguistiche) del testo, la studiosa giunge a riconoscere in esso la memoria ancora viva e veridica che l'esule

Presentato dall'Istituto di Filologia Moderna.

¹ Cfr. V. Spampinato, *Introduzione* a G. Bruno, *Candelaio. Commedia*, ed. critica con introduzione storica, note e documenti a cura di V. Spampinato, Bari, Laterza 1923², p. XLI. Lo studioso ha ipotizzato che il concepimento del *Candelaio* potesse cadere nel periodo della fuga di Bruno da Napoli (stabilito dallo stesso Spampinato in *Vita di Giordano Bruno con documenti editi ed inediti*, Messina, Principato 1921, pp. 257-58) per la coincidenza fra l'anno della fuga e il tempo d'ambientazione della commedia, desumibile da elementi del testo: l'accenno di Bartolomeo ad un provvedimento monetario nel regno di Napoli (III, 1), pubblicato probabilmente nel 1570 oppure non prima del 1576 e non dopo il 1579; una vaga indicazione astrologica di Scaramurè (III, 3), in cui si ravviserebbe un riferimento all'aprile del 1576 (cfr. Bruno, *Candelaio. Commedia*, cit., pp. 83-84, nota 2 e p. 87, nota 1).

² Cfr. G. Aquilecchia, *L'adozione del volgare nei dialoghi londinesi di Giordano Bruno. Appunti per un'interpretazione storica*, in «Cultura Neolatina» 13, fasc. 2-3, 1953, p. 165; Id., *Giordano Bruno*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1971, p. 21.

ha della sua «patria amara». ³ Però, pur riconoscendo il peso nella 'nolana filosofia' dell'esperienza storica e autobiografica, ⁴ va detto che la «multi-forme napoletanità» della commedia più che essere la realtà riflessa con oggettività nello sguardo cinico e ormai distaccato del filosofo, secondo un'immagine di Bruno di tradizione idealistica, risponde agli assunti della comica cinquecentesca per una ricostruzione scenica 'familiare', da intendere non tanto in senso documentario (come pretendono le formulari professioni di realismo ricorrenti nei prologhi) ma piuttosto come l'adesione, entro i termini della convenzione scenica, ad una dimensione quotidiana e triviale – che, certo, il commediografo 'riporta' dalla propria realtà d'origine – con cui l'*élite* rinascimentale esprime il suo spirito mondano e ad un tempo ne denuncia le difformità rispetto alla propria norma di civiltà. ⁵

Si deve ragionevolmente ritenere poi che il Nolano, quando si trovava ancora in Italia nelle precarie condizioni di esule, tutt'al più animato da un risentimento polemico verso il dogmatismo dei suoi censori, non potesse avere già elaborato quell'organicità di pensiero che l'opera testimonia nello sviluppare in forma scenica motivi rilevanti e di lunga durata

³ Cfr. L. Buono Hodgart, Candelajo, *una commedia napoletana*, in *Studi sul Rinascimento italiano (Italian Renaissance Studies)*. In memoria di Giovanni Aquilecchia, a cura di A. Romano e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli 2005, pp. 281-314.

⁴ Il nesso costitutivo di filosofia e autobiografia in Bruno è sviluppato da Michele Ciliberto in *Bruno allo specchio. Filosofia e autobiografia nel Cinquecento*, in «Rinascimento» s. II, 34, 1994, pp. 83-111, in cui il Nolano è visto come il «capostipite» nella filosofia moderna «di due traiettorie critiche: una che cancella radicalmente l'individuo, l'altra che ne rivendica, paradossalmente, il valore» (cfr. *ivi*, p. 102); v. anche *Id.*, *Giordano Bruno, angelo della luce tra disincanto e furore*, in Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Ciliberto, Milano, Mondadori 2000, pp. IX-LXXXVI.

⁵ Nell'operetta tradizionalmente attribuita a Machiavelli sulla lingua fiorentina si raccomanda per le commedie di «scrivere i motti e i termini proprii patrii» (N. Machiavelli, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, in *Id.*, *Opere*, a cura di L. Blausucci, 4 voll., IV, Torino, UTET 1989, p. 274); Castiglione, nel *Prologo* alla *Calandria* di Bibbiena, informa che la scena rappresenta «cose familiarmente fatte e dette» (B. Castiglione, *Prologo a La Calandria*, in *Il teatro italiano*, diretto da G. Davico Bonino, 6 voll., II 1, Torino, Einaudi 1977, p. 9); e nel suo trattato sulla cortigiania egli conferma di conoscere le trivialità buffonesche di farse e commedie, alle quali dimostra di aver assistito ma non partecipato, descrivendole come esempi di difformità da evitare (*Cortegiano*, II, 46-68). Sull'adesione dell'*élite* rinascimentale ad una cultura 'sconveniente' nella festa teatrale, ma dissimulata fuori di questa circostanza liberatoria, v. G. Ulysse, *La violenza nella farsa italiana del primo Cinquecento. Dimensione teatrale e forme ideologiche*, in *Teatro Comico fra Medio Evo e Rinascimento: la Farsa*. Atti del [X] convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, XI, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Union Printing 1987, pp. 181-210. Sullo spettacolo d'aula come condensato catartico di una carnevalesca messa in crisi dell'ordine sociale, v. F. Taviani, *Tempo straordinario raddoppiato*, in *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*. Atti del [XIII] convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, XIV, cit., 1990, pp. 87-105.

nella filosofia nolana, e, soprattutto, nell'integrare, chiarire o semplicemente tradurre le allegorie argomentative del *De umbris* e del *Cantus*.⁶ Nessi con gli scritti in latino sono stati evidenziati da Michele Ciliberto, che giudica il testo scenico un'opera d'occasione, cagionata dalle critiche cui andò incontro a Parigi il metodo gnoseologico di Bruno, e sviluppata in un'aspra replica la cui foga polemica smentirebbe lo stesso *De umbris* sul tema dell'ordine universale, rappresentando un mondo senza giustizia dove al merito è anteposta la fortuna;⁷ e da Pasquale Sabbatino, che concilia tale interpretazione 'negativa' con quella documentaria della scena, ritrovandovi la Napoli decaduta con la dominazione spagnola: una città reale e, parimenti, simbolica di un caos rientrante in quella vicissitudine naturale del mondo dalla decadenza alla rinascita enunciata nella dedicatoria della commedia,⁸ e ribadita nelle allegorie del *Cantus* come prospettiva storica che Bruno identificherebbe con una missione magico-ermetica della monarchia francese.⁹ Rinviando a dopo la riflessione sulle ragioni contestuali e ideologiche del *Candelaio*, è opportuno osservare che in esso sotto la trama di simulazioni e opportunismi di un'umanità abbandonata a se stessa, ovvero al suo corso naturale, agisce un ordine etico. Si valutino sommariamente i suoi caratteri peculiari: invero la definizione che viene data dell'azione nel *Proprologo* – «una specie di tela, ch'ha l'ordimento e tessitura insieme»¹⁰ – segnala il suo andamento 'aperto', non preordinato, un meccanismo di finzioni la cui arbitrarietà consente a Bruno di riprodurre quell'orizzonte fisico di ombre mobili, cioè di apparente caos, che è

⁶ Un rapporto fra le tre opere è stabilito implicitamente da Spampanato, che identifica in varie personalità della cultura francese, attaccate dal Nolano nelle sue lezioni universitarie a Parigi, i detrattori dell'arte mnemonica evocati con nomi fantastici nel *De umbris* e raffigurati nelle bestie del *Cantus* e della dedicatoria del *Candelaio*, bestie che nella scena «cedono il luogo» a Mamfurio (cfr. Spampanato, *Vita di Giordano Bruno...*, cit., pp. 312-13 e 327).

⁷ Cfr. Ciliberto, *Asini e pedanti. Ricerche su Giordano Bruno*, in «Rinascimento» 24, 1984, pp. 89-102.

⁸ «Però qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte» (Bruno, *Candelaio*, in Id., *Opere italiane*, testi critici e nota filologica di G. Aquilecchia, 2 voll., I, Torino, UTET 2002, pp. 263-64; per questa e le altre opere bruniane in italiano si fa riferimento all'edizione qui citata).

⁹ Cfr. P. Sabbatino, «A l'infinito m'ergo». *Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki 2004, capp. 2 (*Napoli vicereale e l'Europa nelle opere parigine di Bruno*) e 3 (*Nei luoghi di Circe*), pp. 63-124. Sabbatino, che riprende da Frances Yates l'interpretazione magico-ermetica del pensiero del Nolano e della sua attività presso la corte francese, in Id., *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, Firenze, Olschki 1993, pp. 57 e sgg., conduce una ricerca puntuale della ricostruzione scenica che Bruno fa della sua Napoli.

¹⁰ *Candelaio*, cit., p. 276.

la realtà, come da lui esposto nel *De umbris*,¹¹ quanto ai personaggi e al loro sistema linguistico, l'ossessività verbale con cui l'«insipido amante» il «sordido avaro» e il «goffo pedante»¹² presumono di confermare le loro virtù, rivelando invece la loro indole oziosa, rimanda a quella allegoria della decadenza universale rappresentata nel *Cantus* in una generale frattura delle naturali corrispondenze fra essere ed apparire, per cui – riprendendo l'immagine dei 'Sileni a rovescio' di Erasmo (*Adagia*, III, 3, 1) – creature bestiali dissimulano, sotto l'inganno delle fattezze umane e dell'uso della parola, le loro inclinazioni, riconoscibili però nei comportamenti;¹³ d'altro canto l'attitudine pittorica di Gioan Bernardo, alter ego dell'autore, di sublimare in immagini ordinate la percezione del mondo coincide con la 'vista intellettuale' fondante il metodo del *De umbris*, che permette di trascendere le ombre mobili, illusorie, del reale e discernere così l'immagine ideale della verità:¹⁴ essa in scena assume il volto di Carubina, e l'amore per le sue «divine bellezze» induce Gioan Bernardo ad intervenire, in virtù della propria 'arte', sul corso degli eventi e delle diverse volontà individuali, emergendo solo alla fine come il demiurgo che ordina e fonda eticamente l'intera vicenda (V, 11), che pure è sviluppata nei termini degradati, 'silenici', della dimensione comica.¹⁵ Tali implicazioni concettuali dimostrano a quale grado di complessità fosse giunta la meditazione del Nolano all'epoca in cui egli compose la commedia; peraltro, considerando il carattere mobile della mente di Bruno nel trattare o escludere argomenti nelle varie fasi della sua ricerca, e nel loro diverso configurarsi

¹¹ Cfr. J. Bruni Nolani *De umbris idearum*, in Id., *Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensabat F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C.M. Tallarigo], 3 voll. in 8 tomi, II 1, Neapoli, apud Dom. Morano [Florentiae, typis successorum Le Monnier] 1879-1891, pp. 22-23; per questa e le altre opere latine di Bruno si fa riferimento all'edizione qui citata.

¹² *Candelaio*, cit., p. 265.

¹³ Cfr. Bruni Nolani *Cantus circaeus*, ed. cit., II, 1, pp. 186-87 e 193-94.

¹⁴ Cfr. *De umbris*, cit., pp. 46-48. Sui rapporti tra filosofia e pittura in Bruno, v. N. Ordine, *Introduzione a Bruno, Opere italiane*, cit., I, pp. 65-68 e capp. 7 (*Dal Candelaio ai Furori: il pittore, il filosofo e l'ombra*) e 8 (*Filosofia, pittura e poesia: questioni di poetica*), pp. 144-90.

¹⁵ In questo senso 'eroico' va interpretato il movente erotico di Gioan Bernardo: la sua lucida determinazione («il giudizio mi ha mostrata l'occasione; la diligenza me l'ha fatta apprendere pe' capelli; e la perseveranza ritenirla», V, 19) rimanda a quella machiavelliana filosofia della *praxis* che segnerà le pagine dello *Spaccio de la bestia trionfante* (ed. cit., II, pp. 289-91 e 306 e sgg.) sulla vista, come fondamento del giudizio individuale che sollecita l'azione rispetto al corso delle cose, un'etica virtuosa che permette di prendere «la Fortuna pe' capelli» (cfr. *ivi*, p. 309; il passo specifico sembra richiamare l'invito di Machiavelli in *De Principatibus*, 25, a dominare la fortuna in quanto 'donna'), e la cui massima attualizzazione, la passione per la verità, sarà figurata negli *Eroici furori* nella caccia di Atteone alla «beltà divina» di Diana (cfr. Bruno, *De gli eroici furori*, ed. cit., II, pp. 575-76). Sulla silenicità della commedia, cfr. *infra*, nota 51.

secondo l'occasione, le connessioni semantiche fra gli scritti gnoseologici e il testo teatrale fanno capire come la pubblicazione di questo possa essere inquadrata nel primo soggiorno parigino del Nolano.

Del resto una determinazione contestuale del *Candelaio* è fornita nella lettera dedicatoria, dove l'autore rivela l'utilità della commedia per comprendere il libro sulla dottrina delle ombre, alludendo ad essa con la metafora della candela («la qual in questo paese ove mi trovo potrà chiarir alquanto certe *Ombre dell'idee*»).¹⁶ La scrittura poi tanto nelle sezioni preliminari quanto nel testo scenico presenta, nel consueto ricorso alle forme idiomatiche della struttura linguistica del genere comico, un carattere significativo: l'uso di francesismi, che, oltre a contribuire all'importante operazione di invenzione linguistica perseguita da Bruno, valgono a potenziare la capacità comunicativa del testo presso il destinatario, il quale evidentemente può essere di lingua francese.¹⁷ E nell'immancabile gioco di citazioni, tipico di quel gusto del letterato rinascimentale di ammiccare alla cultura del lettore-spettatore per confermare una comunione ideologica con lui, spicca la scena in cui Ascanio, ribadendo con Sanguino il fatto che i pazzi esistono a vantaggio dei savi – giudizio di segno erasmiano con cui il Nolano dichiara, sempre in chiave comica, l'ambivalenza del reale e l'eticità nel rispondere agli errori del suo corso fortunato con la sollecitudine, un principio ribadito in altri testi con ben più alto tono morale (cfr. *supra*, nota 15) –, riporta il colloquio che Carubina, prima di sposare Bonifacio, ha avuto con la vecchia «consegliera» Angela Spigna:

Ascanio – [...] A costei venne madonna Carubina e disse: «Madre mia, voglion darmi marito: me si presenta Bonifacio Trucco, il quale ha di che e di modo»; rispose la vecchia: «Prendilo»; «Sì, ma è troppo attempato», disse Carubina; re-

¹⁶ Cfr. *Candelaio*, cit., p. 262. Il corsivo è dell'autore.

¹⁷ I casi di voci francesi declinate secondo la morfologia italiana non mancano nella pronuncia di personaggi borghesi come Bonifacio («butto», *but*, I, 10), Consalvo («fazzone», *façon*, V, 13) e Gioan Bernardo («greffa», *greffe*, V, 20), ma prevalgono in quelli plebei – a dimostrazione che il forte colorito dialettale della commedia non ha una essenziale valenza documentaria nella coerenza espressiva all'ambientazione napoletana –: Barra («dansare», *danser*, II, 5; «infanta», *enfant*, V, 23), Sanguino («indurasse», *endurer*, II, 4) che ricorre anche direttamente al francese («retenir», V, 16), Marca («reculando», *reculer*, III, 8), Lucia («improntiate», *emprunter*, IV, 2; «solaggiar», *soulager*, IV, 6), Marta («vianda», *viande*, IV, 8) che recita anche un proverbio francese («*Nèz couppé n'ha faute de lunettes*», IV, 9), Ascanio («rancontrati», *encontrer*, V, 21); e Corcovizzo traduce una locuzione francese («valetto di camera», *valet de chambre*, III, 11). I francesismi sono presenti anche nelle sezioni preliminari: nella dedicatoria («cabinetto», *cabinet*), nell'*Argomento* («dibatti», *débat*; «griffe»; «giornea», *journée*), nell'*Antiprologo* («parpaglioni», *papillon*), nel *Proprologo* («ritretta», *retraite*; «dolfino», *dauphin*) e nel *Bidello* («conestabile», *connétable*). Tutti questi casi sono segnalati nell'edizione *Candelaio*, introduzione e note di I. Guerrini Angrisani, Milano, Rizzoli 1988².

spose la vecchia: «Figlia, non lo prendere»; «I miei parenti mi consigliano di prenderlo»; rispose: «Prendilo»; «Ma a me non piace troppo», disse Carubina; «Dunque non lo prendere», rispose. Carubina soggiunse: «Io lo conosco di buon parentado»; «Prendilo», disse la vecchia; «Ma intendo che dà tre morsi ad un faggiuolo», rispose: «Non lo prendere»; «Sono informata» disse Carubina, «ch'have un levrier di buona razza»; «Prendilo», rispose la vecchia madonn'Angela; «Ma chimè» disse, «ho udito dir ch'è candelai»; «Non lo prendere», rispose. Disse Carubina: «Lo stiman tutti pazzo»; «Prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo» sette volte disse la vecchia, «non importa che sii candelai, non ti curar che dii tre morsi ad un faggiuolo, non ti fa nulla che non piace troppo, non ti curar che sii troppo attempato; prendilo prendilo, perché è pazzo: ma guarda che non sii di que' riggidi, amari, agresti»; «Son certa che non è di quelli», disse Carubina; «Prendilo dunque» disse madonna Angela, «prendilo» [...].¹⁸

Questa esilarante tirata richiama innegabilmente un episodio del *Gargantua et Pantagruel* di François Rabelais,¹⁹ un autore, secondo le notizie raccolte da Spampanato, allora sconosciuto in Italia, e di cui il Nolano avrebbe sentito parlare forse a Ginevra e di sicuro a Parigi e Tolosa, e a Lione, «la sede prediletta degli studi del Rabelais e nella quale le opere di lui vennero, per lo più, stampate.»²⁰ Certo, tali elementi non provano che

¹⁸ *Candelai*, cit., V, 24, pp. 418-19.

¹⁹ Si tratta del capitolo in cui Panurge interroga Pantagruel sull'opportunità di sposarsi, di cui si riporta qui un brano in traduzione: «Siccome Pantagruel non replicò nulla, Panurge continuò; e disse con un profondo sospiro: / – Signore, voi avete sentita la mia deliberazione, che è di prender moglie, se per disgrazia non fossero tutti i buchi già chiusi, cuciti e chiodati. Io vi supplico, per l'amore che per sì lungo tempo mi avete portato, di dirmi qual è il vostro parere. / – Visto che, – rispose Pantagruel, – ormai avete già gettato il dado, e avete decretato così e deciso in salda deliberazione, non è più il caso di parlare: resta solo da passare all'esecuzione. / – Sì, ma, – disse Panurge, – io non vorrei venire all'esecuzione senza il vostro consiglio e stimato parere. / – E io, – rispose Pantagruel, – vi dò questo parere e ve lo consiglio. / – Ma, – disse Panurge, – se voi conoscesti che il mio bene fosse restar come sono, senza mettermi a cercar novità, allora io preferirei non prender moglie affatto. / – E allora non prendete moglie, – rispose Pantagruel. / – Sì, ma, – disse Panurge, – vorreste allora che io rimanessi così soletto per tutta la vita, senza compagnia coniugale? Voi sapete che è scritto: *vae soli*. L'uomo solo non prova mai quella gioia che si vede fra gente sposata. / – E sposatevi allora, in nome di Dio, – rispose Pantagruel. / – Ma, – disse Panurge, – se mia moglie mi facesse cornuto, e voi sapete che questa è proprio un'annata d'abbondanza, ciò basterebbe per farmi uscire da tutti i gangheri della pazienza. Io voglio un gran bene ai cornuti, e li stimo persone dabbene, e li frequento volentieri; ma non vorrei esser come loro, neanche a morire. È questo un punto che troppo mi punge. / – E allora voi non sposatevi, – rispose Pantagruel; – perché la sentenza di Seneca non ammette nessuna eccezione: Ciò che tu avrai fatto ad altri, sta' sicuro che altri lo farà a te» (F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, a cura di M. Bonfantini, Torino, Einaudi 1953, III, 9, pp. 390-91).

²⁰ Cfr. Spampanato, *Alcuni antecedenti e imitazioni francesi del Candelai*, Portici, Della Torre 1905, p. 6 n. 1 e p. 13.

il *Candelaio* sia stato concepito in Francia: il collegamento al *De umbris* nella dedicatoria consente di datare questa più che il testo scenico; e i francesismi, non numerosi, così come la citazione rabelaisiana, racchiusa in una scena sospensiva dell'azione, possono essere stati aggiunti in fase di revisione. Ma la stessa ipotesi che essi siano inserimenti successivi ad una prima stesura fa pensare che comunque Bruno abbia voluto 'adattare' la commedia ad un pubblico francese, ovvero a quell'ambiente cui già aveva presentato il «libro de memoria»: la corte regia.

2. In questo senso il romanzo di Rabelais,²¹ l'esponente più vivace e originale del rinnovamento culturale sostenuto dalla monarchia francese nel XVI secolo, non dovette fornire solo degli spunti formali al filosofo della *renovatio*. Bruno poteva ritrovare in lui un interprete dell'Umanesimo più progressivo, teso ad affermare gli stessi valori di conoscenza e tolleranza che già Erasmo nell'*Enchiridion militis christiani* aveva professato, nella consapevolezza della complessità delle cose come esplicazione contraddittoria di una virtù interiore, un concetto mirabilmente sintetizzato nell'immagine platonica dei *Sileni Alcibiadis* (*Adagia*, III, 3, 1). Proprio su questo *topos* Rabelais fonda la sua poetica nel prologo al primo libro del *Gargantua et Pantagruel*, invitando il lettore a riconoscere in argomenti all'apparenza ridicoli la verità recondita che li ha suscitati, quel senso gioioso della vita che, come la vita, è fonte di creatività: un principio creativo quindi che lo porta a dissacrare ogni motivo ideologico o retorico della tradizione per esprimere un sentimento di futuro nell'entusiasmo di una scrittura estremamente mobile e 'corposa', nella cui libera mistione di forme e fonti bisogna vedere anche l'influenza dei burleschi italiani, soprattutto delle trasfigurazioni maccheroniche di Folengo – e si conosce il ruolo dell'autore delle *Maccheronee* nello stile del Nolano.²²

In particolare, muovendo dall'interpretazione che Michail Bachtin ha dato del romanzo, è qui utile considerare una delle forme che Rabelais nella sua tensione rinnovante adotta per irridere l'ineluttabilità di ordini incumbenti sul mondo, come il ferale ascetismo medievale: in varie occasioni della narrazione la paura della morte e della dannazione viene negata

²¹ Sulla figura e l'opera di Rabelais, vedi G. Macchia, *Il mondo di Rabelais*, in Id., *La letteratura francese*, I, IV, Milano, Mondadori 1987, pp. 283-97; M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, ed. it. a cura di M. Romano, Torino, Einaudi 1995².

²² Sul contributo delle sperimentazioni di Folengo nell'innovazione stilistica di Bruno, v. G. Barberi Squarotti, *L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco*, in *Critica stilistica e Barocco letterario*. Atti del II Congresso internazionale di studi italiani, a cura della Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Firenze, Le Monnier 1958, pp. 154-69; Id., *Bruno e Folengo*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 135, 1958, pp. 51-60.

rovesciando le sue figurazioni con abbassamenti di carattere materiale e di tono allegro, in rappresentazioni di forte segno ambivalente.²³ L'esempio al quale ci si vuole riferire per la sua emblematicità è la narrazione di una *diablerie* (IV, 13), quella che organizzò François Villon per vendicarsi di un sagrestano di paese che, nel suo sordo dogmatismo, gli aveva negato gli abiti sacerdotali necessari per la messa in scena del mistero della Passione: in una atmosfera di festa fra scorrerie e bagordi, gli interpreti dei diavoli guidati da Villon provocano la fine tragica e grottesca del bigotto sagrestano. In questo racconto nel racconto, che costituisce la parodia di un fenomeno culturale già di per sé parodico quale era la *diablerie* (la parte popolare, pubblica e profana, del *mystère*, in cui inscenando la punizione dei peccatori i diavoli sviluppavano una comicità grottesca e dissacrante), si può riconoscere un condensato dell'intera saga dei Giganti di Utopia, i quali con l'esuberanza delle loro gesta sconfiggono i nemici del nuovo Umanesimo di Rabelais²⁴ – si noti come nel testo ricorre spesso la voce *diable*, e che lo stesso Pantagruel ha il nome di un diavolo dei misteri.²⁵

Ciò non vale a confermare la tesi di Bachtin secondo cui nel *Gargantua et Pantagruel* si dovrebbe vedere la canonizzazione delle immagini carnevalesche, liberatorie e rinnovanti, derivate dalla tradizione popolare, cioè di quel sistema espressivo che meglio avrebbe potuto tradurre il senso vivo e collettivo di futuro della nascente civiltà moderna.²⁶ Il romanzo, così intessuto di motivi classici e culti, di fatto è un esempio notevole di quel processo ascendente delle modalità espressive della cultura subalterna che segnò la letteratura del Rinascimento; peraltro in Rabelais, che faceva parte dell'*entourage* di Francesco I e ne condivideva l'azione politica nei suoi scritti tanto da essere definito un pubblicitista del re, l'attenzione per il folclore era tesa evidentemente all'elaborazione di una cultura nazionale. È in questi termini che da forme ludiche popolari di valore rituale come la *diablerie* – la drammatizzazione di un vero e proprio rito di eliminazione e rinnovamento, un movimento dal vecchio al nuovo la cui precondi-

²³ Cfr. Bachtin, *L'opera di Rabelais...*, cit., pp. 414-51.

²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 293-94.

²⁵ In due misteri francesi del XV secolo compare un diavolo che, per il nome (Pantagruel nel *Mystère des Actes des Apôtres* di Arnoul e Simon Gréban; Pentagruel nel *Mystère de Saint Louis* di anonimo; cfr. la tavola sui personaggi diabolici presenti nei misteri francesi acclusa da Ilaria Ciseri alla *Bibliografia straniera in Diavoli e Mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento*. Atti del [XII] convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, cit., XIII, 1989, pp. 464-65) e i tratti distintivi, è associato da Bachtin alla figura del personaggio rabelaisiano (cfr. Bachtin, *L'opera di Rabelais...*, cit., pp. 356-57).

²⁶ Cfr. *ivi*, *passim*.

zione era la rottura dell'ordine; e ad evocare questa 'extra-ordinarietà' nella percezione comune erano appunto le libertà (scherzi, furti ed altre *licentiae*) che impunemente si concedevano in giro quelle persone, in genere di umile condizione, che poi sulla scena avrebbero interpretato i diavoli – Rabelais seppe cogliere i caratteri adeguati alla rappresentazione silenica del suo 'progressismo'.

Si può ritenere che Bruno, per le importanti affinità ideologiche e culturali con l'autore francese, abbia trovato interessante la sua elaborazione letteraria; e Spampanato nel confronto che ha stabilito fra i due non ha mancato di segnalare le frequenti analogie di motivi nelle loro scritture.²⁷ Nel *Candelaio* però la grande 'diavoleria' di Rabelais deve aver influito ad un livello più profondo di quello semplicemente formale.

Ritornando alla lettera dedicatoria, si vede come in essa il riferimento al *De umbris* viene sviluppato in una animata allegoria, dove le «*Ombre dell'idee*» assumono l'aspetto di «diavoli danteschi» che per la loro apparente oscurità «spaventano le bestie», cioè gli uomini ignoranti come «asini» incapaci di comprendere la dottrina delle ombre.²⁸ In questa rappresentazione, che ripropone i motivi del *De umbris* e del *Cantus* di una vera conoscenza che riporta un mondo in decadenza al suo corso naturale scacciando ogni falso ordine, figurato in un'umanità bestiale, risalta l'immagine dei diavoli come persecutori di tali 'bestialità'. E per assolvere questo compito i diavoli irrompono nella scena del mondo con tutta la loro forza destabilizzante, nelle vesti di mariuoli. I quattro personaggi già nei nomi, di forte colore popolare e rispondenti al modulo onomastico etimologico, manifestano la loro 'irregolarità' tipologica: *Barra* e *Marca* sono le forme imperativali di comportamenti fuffanteschi; *Sanguino* segna un carattere cruento; e *Corcovizzo*²⁹ richiama la diabolica funzione castigatrice. Ma a suggerire la loro 'natura' è lo stesso autore, per voce di Scaramurè, quando constata la loro abilità mistificatrice («Questo diavolo di Sanguino», V, 14; «voi sète tanti diavoli», V, 15). I mariuoli, come gli interpreti di una *diablerie*, approfittano della loro condizione per commettere burle e furti e soddisfare pulsioni immediate, in un totale turbamento

²⁷ Cfr. Spampanato, *Il Rabelais e il Bruno*, in Id., *Alcuni antecedenti e imitazioni francesi del Candelaio*, cit., pp. 9-35.

²⁸ Cfr. *Candelaio*, cit., pp. 262-63.

²⁹ *Corcovizzo* sembra anche echeggiare il nome del protagonista del *Testamentum porcelli* (un canto di scolari del paganesimo tardo-antico ricordato da san Girolamo nel suo commento *In Isaiam*), *Grunnius Corocotta* (da χοιρος, 'maiale'), che Bruno menziona nella prima redazione de *La cena de le Ceneri* (ed. cit., I, p. 588); a *Corocotta* Paolo Toschi fa corrispondere il diavolo dantesco Ciriatto presente in *Inferno*, XXI, v. 122 (cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Bollati Boringhieri 1993, pp. 247-48).

delle norme sociali; e in questo disordine generale essi, travestiti da sbirri, assurgono al ruolo di autorità, esecutori insospettabili di una giustizia superiore nello schernire e punire i colpevoli rappresentanti di un mondo invecchiato nelle sue convenzioni.³⁰

La sovversione carnevalesca della scena è un motivo rilevante della commedia erudita: con essa l'*élite* della laica società cinquecentesca, nei limiti rassicuranti dello spettacolo d'aula, simula la messa in crisi dei suoi valori, con la satira del personaggio assertore di tali valori che però nel comportamento smentisce la propria dignità e perciò viene deriso da chi gli è socialmente inferiore, per essere poi ricondotto all'ordine del lieto fine.³¹ Ma questo gioco 'normalizzante' non ha senso per Bruno. Per la portata universale della sua polemica, egli estremizza i termini della satira, facendo diventare i tre pazzi dei veri e propri 'capri espiatori' che vengono puniti dai soggetti più umili e irregolari, i degni protagonisti del mondo rovesciato. La carica eversiva della commedia rinascimentale non era mai stata così esaltata come nel *Candelaio*, e queste ragioni essenziali del testo hanno trovato la loro cifra nei caratteri strutturali e ideologici della *diablerie*, desunti dal romanzo di Rabelais: rileggendo in questa chiave l'a-

³⁰ Nel travestimento dei quattro 'irregolari' in sbirri sembra così inscenarsi il processo, analizzato da Toschi, di 'ambientazione' che le maschere carnevalesche del folklore subiscono fino a ridursi alle personificazioni realistiche della drammaturgia rinascimentale (cfr. *ivi*, pp. 208-18 e 727-28); Maresa Lucignano Marchegiani (nella relazione acclusa da Giuseppe Rocca in appendice a *Diavoli e Mostri in Scena...*, cit., pp. 387-403), analizzando la caratterizzazione sociale assunta negli spettacoli carnevaleschi della Firenze laurenziana dalle brigate 'diaboliche' della tradizione popolare, riferisce l'esempio dei diavoli che diventano sbirri nel *Canto in risposta delle Furie* di anonimo (esempio del quale purtroppo non è riportato il testo né sono forniti i riferimenti bibliografici utili ad una verifica); la stessa tipologizzazione scenica compare nelle farse, con le squadre di sbirri che brutalizzano il villano, protagonista e vittima della satira sviluppata da questo genere teatrale con cui il ceto egemone, ben più che con la commedia erudita, esorcizza la propria paura per la violenta conflittualità della società cinquecentesca (cfr. Ulysse, *La violenza nella farsa italiana...*, cit., pp. 202-10). La violenza catartica delle rappresentazioni popolari e della farsa si ritrova nel *Gargantua et Pantagruel*, e nel *Candelaio* è azionata dai mariuoli-sbirri, nei quali si rappresenta un vertiginoso gioco di rimandi delle loro stratificazioni tipologiche. Si noti che Spampanato, nel valutare il riscontro della commedia presso la cultura francese, ha accennato all'imitazione di Cyrano de Bergerac, il *Pédant joué*, in cui l'orditore di ogni inganno è il servo Corbinelli, che si traveste anche da diavolo (cfr. Spampanato, *Alcuni antecedenti e imitazioni francesi del Candelaio*, cit., pp. 67 e sgg.). Sulla fortuna del *Candelaio* in Francia, v. anche D. Dalla Valle, *Il successo (?) del Candelaio di Giordano Bruno nel teatro francese del Seicento*, in *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra Cinquecento e Seicento*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni 2000, pp. 339-57.

³¹ Sulla funzione catartica dello spettacolo d'aula, v. *supra*, nota 5. Sulla satira dell'autorità, v. A. Stäuble, «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni 1991, pp. 119 e sgg.

zione scenica si può riconoscere la dimensione apocalittica e catartica – essenziale nella scrittura del Nolano – dell'opera.³²

3. Le valutazioni sugli apporti compositivi alla commedia di Bruno fanno pensare che la sua elaborazione abbia avuto una fase significativa nel primo soggiorno francese; e a questo punto è legittimo ipotizzare che la sua stessa genesi possa risalire a quel periodo. Per verificare questa ipotesi bisogna definire il contesto che può avere determinato la scelta di tale genere, ovvero, ricordando che ogni intervento del Nolano è sempre dettato da una situazione ben precisa, i presumibili destinatari della sua satira.

A questo proposito, e sulla base di quanto si è affermato sul ruolo di elementi della cultura francese nel *Candelaio*, diventa centrale il già citato riferimento nella lettera dedicatoria sul legame tra la commedia – genere tipicamente 'curiale' – e il *De umbris*, l'opera che fu presentata alla corte di Enrico III:³³ qui Bruno riuscì ad inserirsi, ed ebbe l'opportunità di far conoscere la sua filosofia agli ambienti intellettuali, affini al partito moderato dei *politiques*, che puntavano ad informare l'azione di governo della corona con le loro istanze di rinnovamento del sapere, contro il rigore dottrinario imposto nella cultura tanto dai cattolici quanto dai riformati.³⁴

³² Su questo carattere 'apocalittico', è interessante valutare il rapporto che Bachtin stabilisce sul piano delle forme tra la 'diavoleria' carnevalesca dei misteri (e quindi l'opera di Rabelais) e una visione infernale della tradizione dogmatica medievale: il lugubre e grottesco corteo di demoni e anime dannate della 'Famiglia di Arlecchino' descritto, sulla base del racconto del prete Gauchelin, da Orderic Vital in *Historia Ecclesiastica*, VIII, 17 (cfr. Bachtin, *L'opera di Rabelais...*, cit., pp. 430-32). Più che specifiche analogie formali però, nei due 'spettacoli' c'è una identica carica eversiva, anche se di valore opposto. Come osserva Massimo Oldoni (*Gli 'irregolari' in piazza e la grande paura del Medioevo spettatore*, in *Diavoli e Mostri in Scena...*, cit., pp. 57-74), la spaventosa processione notturna rientra nel filone iconografico dei 'treni apocalittici', è cioè una rappresentazione che la società medievale, così legata a regole e ordini assoluti, trae dai fenomeni di 'irregolarità' (penitenti, pellegrini, briganti) di cui è costantemente spettatrice, esprimendo la paura per queste tendenze sovvertitrici. Insomma i diavoli sono gli 'attori del disordine', sia questo la causa della perdita di sé o la condizione propiziente un nuovo ordine, e come il loro corso si dimostra inarrestabile, così l'azione dei mariuoli travolge qualsiasi idealità o convenzione sociale.

³³ Bruno, giunto a Parigi nell'estate del 1581, tenne alla Sorbonne delle lezioni straordinarie sulla sua arte della memoria, riportata nel *De umbris*; per questo fu convocato a corte da Enrico III, interessato a tale disciplina, al quale dedicò il suo «libro de memoria», e così venne nominato dal Valois lettore straordinario presso il Collège Royal (cfr. Spampinato, *Vita di Giordano Bruno...*, cit., pp. 310-12 e 316).

³⁴ Sulla realtà politica e culturale nella Francia del XVI secolo, vedi Macchia, *Il Rinascimento*, in Id., *La letteratura francese*, cit., parte IV, in particolare i capp. 1 (*La Francia nella luce del Rinascimento*, pp. 269-81) e 10 (*La cultura durante le guerre di religione*, pp. 419-31). Sugli ambienti intellettuali e politici frequentati da Bruno in Francia e sull'influenza che essi ebbero sulla sua elaborazione filosofica, v. F.A. Yates, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, Roma-

Fu in questo clima di forti contrasti ideologici e politici, che condusse la Francia agli eccidi delle guerre di religione, che intervenne la figura del Nolano; del resto la portata etica e civile del suo pensiero è rilevante, e se resta ipotetica la tesi di Frances Yates di una effettiva attività politico-religiosa di Bruno al servizio di Enrico III, sviluppatasi in una missione diplomatica in terra inglese nella prospettiva di un'alleanza fra le due monarchie,³⁵ non è strano che il re e il suo *entourage* si siano potuti interessare per ragioni schiettamente politiche al criterio di correlazioni fra segni 'magici' e volontà umana che fonda la mnemotecnica bruniana, secondo il principio platonico dell'esperienza terrena come carcere corporeo dell'anima:³⁶ un argomento attinente quella teoria generale dei vincoli – che Bruno svilupperà poi nelle sue opere magiche – all'epoca connessa alla dottrina della 'ragion di Stato'.³⁷ In virtù di ciò il Nolano presenta la teoria delle ombre come esempio del valore civile della sua filosofia, e propone che su di essa si basi l'azione di chi ha la responsabilità di governare.

Questo è il messaggio della commedia che accompagna il *De umbris*, e che, come esso, è indirizzata alla monarchia francese. La passione 'eroica' di Gioan Bernardo (cfr. *supra*, nota 15) fa convergere le diverse individualità, determinando un ordine al quale è ricondotto e preposto l'intervento dei mariuoli: essi difatti, per quella loro 'diabolica' irregolarità che li sintonizza con il corso vicissitudinale della natura, sono i soggetti che meglio possono assumere il ruolo di autorità nel teatro del mondo per riconoscere i meriti e i demeriti degli uomini – cioè per assolvere, in forma 'comica', le funzioni del buon governo. Rivolgendosi alla corte, Bruno parla della corte: questa è proiettata sulla scena con l'intervento dei falsi sbirri, i quali, ad ogni loro entrata, si qualificano in modo inequivocabile («Alto: la corte!», IV, 16; V, 3, 10). Rientrando nel novero di significati che la parola *corte* testimonia presso la civiltà del Cinquecento (come attesta il vocabolario cosmologico *Della fabrica del mondo* di Francesco Alunno), l'immagine della sbirraglia permette a Bruno di sottolineare la funzione esecutiva del potere civile;³⁸ e il fatto che esso si configuri nel travestimento

Bari, Laterza 2001³, pp. 40-57; Ordine, *Introduzione a Bruno, Opere italiane*, cit., I, pp. 95-102, 114-15 e 180-82; v. anche Aquilecchia, *L'adozione del volgare nei dialoghi londinesi...*, cit., pp. 171-73 e 182.

³⁵ Cfr. Yates, *La politica religiosa di Giordano Bruno*, in Ead., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, cit., pp. 29-57.

³⁶ Cfr. *De umbris*, cit., pp. 20-21.

³⁷ Sulle connessioni della speculazione bruniana con la teoria politica del tempo, v. S. Caramella, «*Ragion di Stato*» in *Giordano Bruno*, in *Cristianesimo e ragion di Stato. L'Umanesimo e il demoniaco nell'arte*. Atti del II congresso internazionale di studi umanistici, a cura di E. Castelli, Roma-Milano, Bocca 1953, pp. 11-20.

³⁸ Cfr. F. Alunno, *Della fabrica del mondo* [1548], Venezia, Francesco Rampazetto 1562⁴, § 359, p. 46r, *ad vocem*. Sullo spessore semantico della parola *corte* presso la

occasionale dei mariuoli in sbirri non vale a screditarlo ma a ribadire il suo valore 'storico', secondo la concezione che ha Bruno degli ordinamenti umani in quanto, come qualsiasi altra convenzione sociale o culturale, legati alle mutevoli condizioni del reale, ma che devono essere sempre subordinati ad una volontà 'eroica' come mezzi per guidare gli uomini nell'affermazione della verità.³⁹

Così il *Candelaio* conferma l'impegno con cui il Nolano intese promuovere il suo pensiero presso la corte francese, che lo accolse con favore e nelle cui tendenze culturali e politiche egli poté trovare importanti affinità. Pure, il carattere polemico del testo fa capire che la 'nolana filosofia' anche a Parigi dovette incorrere in critiche ed incomprensioni: quelle delle «bestie» spaventate dalle «*Ombre dell'idee*». Nel dialogo apologetico che apre il *De umbris* i detrattori dell'arte mnemonica, adombrati con comici nomi di fantasia, sono paragonati a delle bestie, e a riportare i loro argomenti è il pedante Logifer;⁴⁰ ed anche nella commedia i destinatari della satira, i «filosofi, poeti e pedanti» additati nell'*Antiprologo*,⁴¹ hanno il loro più degno 'portavoce' in Mamfurio, verso il quale tra l'altro l'azione punitiva dei mariuoli è particolarmente dura.

La figura di Mamfurio deve certo molto ai grammatici che Erasmo evocava, già all'inizio del Cinquecento (quando erano ancora una categoria sociale rilevante), nel suo *Morias Encomion* (6; 49) come grotteschi esempi di pazzia,⁴² in pagine che avrebbero poi contribuito all'elaborazione del fortunato pedante da commedia, testimonianza letteraria della

civiltà cinquecentesca, v. C. Ossola, *Dal «Cortegiano» all'«Uomo di mondo»*. Storia di un libro e di un modello sociale, Torino, Einaudi 1987, pp. 101 e sgg.

³⁹ Nella figura e nella volontà 'eroica' di Gioan Bernardo convergono vari motivi: l'immagine bruniana del filosofo, corrispondente per la sua 'vista intellettiva' agli occhi del corpo sociale (cfr. Bruni Nolani *Praefatio in Articulos adversus mathematicos*, ed. cit., I, 3, pp. 5-6), rimanda alla funzione che Platone (*Repubblica*, 484c-d) dà al filosofo di 'disegnare' lo Stato per la capacità di guardare alla verità, capacità che sorregge anche il pittore nel dipingere la bellezza.

⁴⁰ Cfr. *De umbris*, cit., pp. 10-14.

⁴¹ Cfr. *Candelaio*, cit., p. 275.

⁴² Si vada in particolare al seguente passo: «nostri temporis rhetores [...] plane deos esse sese credunt, si hirudinum ritu bilingues appareant, ac praeclarum facinus esse ducunt latinis orationibus subinde graeculas aliquot vuculas velut emblemata intertexere, etiam si nunc non erat his locus» («gli oratori del nostro tempo [...] si credono né più né meno che divinità se si dimostrano bilingui come le sanguisughe, e ritengono un portento l'inserire qua e là nei discorsi latini qualche paroletta greca come in un mosaico, anche a sproposito», Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, a cura di C. Carena, Torino, Einaudi 2002², pp. 24-25), che ha evidenti richiami nel *Proprologo* del *Candelaio*: «Onde l'uno e l'altro, e l'altro e l'uno, vengono consecrati all'immortalità, come benefattori del presente secolo e futuri [...]. Quanto campeggia bene (mi par veder tante perle e margarite in campo d'oro) un discorso latino in mezzo l'italiano, un discorso greco [in] mezzo del latino» (*Candelaio*, cit., p. 280).

scuola umanistica ormai ripiegata in un vuoto formalismo erudito. Ma il *magister* del *Candelaio* non è solo, come scrisse Arturo Graf, «il pedante più perfetto che sia sul teatro»⁴³; nel suo *monstrum* linguistico egli riferisce dei motivi culturali significativi, e che non rimandano, come sostiene Ciliberto, a una appartenenza all'ambiente cattolico.⁴⁴ Si veda una delle tante occasioni in cui il pedante corregge il suo interlocutore, qui l'allievo Pollula:

Pollula – [...] *a principio videbatur tibi homo nequam.*

Mamfurio – Togli via quel «*nequam*»: quantumque sii assumpto nelle sacre pagine, non è però *dictio ciceroniana* [...]. *Dicas igitur «non aequum», prima dictionis litera diphtongata, ad differentiam della quadrupede substantia animata sensitiva, quae diphtongum non admittit in principio.*⁴⁵

Nello specificare stucchevolmente la forma corretta (*aequus*) distinguendola dalla voce ad essa omofona (*equus*), Mamfurio evoca questa con una definizione di marca aristotelica, rispondente alla teoria dell'essenza sostanziale di ciascuna cosa (diffusamente trattata in *Metaphysica*, VII e VIII) – tra l'altro riprendendo un'immagine, quella del cavallo, ricorrente nella scrittura dello Stagirita, sulla cui povertà e ripetitività di esempi argomentativi così Bruno intende ironizzare –; e la sua replica all'allievo è motivata dall'opportunità di correggere con la limpida «*dictio ciceroniana*» il latino oscuro delle «sacre pagine»: elementi, questi, che conferiscono alla sua pedanteria una consapevolezza ideologica, nel richiamo diretto alla dottrina – e allo stile – di Aristotele, e nel ricorso alla filologia per ricondurre al loro valore i testi della tradizione, come la Sacra Scrittura.

La ripresa diretta degli *auctores* nel rispetto filologico dei testi e l'applicazione di questo criterio per il recupero della 'parola divina', in spirito evangelico, erano motivi ben presenti nel processo di rinnovamento promosso, in opposizione alla cultura ufficiale della Sorbonne, dai circoli di studi della corte francese, come il Collège Royal, fondato da Francesco I per trapiantare l'Umanesimo italiano in Francia. E proprio il Collège, presso cui Bruno fu nominato lettore straordinario da Erico III (cfr. *supra*, nota 33), aveva avuto negli anni centrali del secolo un suo grande animatore in Pierre de La Ramée (Ramus), il *regius professor* di fede riformata,

⁴³ A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher 1888, p. 206.

⁴⁴ Ciliberto giudica i pedanti che Mamfurio rappresenta appartenenti «a un ambiente di ascendenza genericamente 'cattolica'», vedendo confermato ciò nelle dissacrazioni che il patrimonio devozionale di stampo controriformistico subisce nella commedia (cfr. Ciliberto, *Asini e pedanti...*, cit., p. 101); ma tali dissacrazioni non vedono quasi mai coinvolto Mamfurio.

⁴⁵ *Candelaio*, cit., I, 5, pp. 291-92.

che identificava l'eloquenza con la filosofia.⁴⁶ Richiamandosi alla concezione retorica della dialettica dell'umanista Rudolf Agricola, Ramus muoveva nelle *Aristotelicae Animadversiones* una critica serrata all'artificiosità e al disordine didattico della tradizione peripatetica e scolastica, e proponeva di ordinare tutte le diverse scienze con l'arte dialettica, che definiva uno specchio della memoria, intesa come la facoltà mentale di ordinare e chiarire l'esperienza: nelle *Dialecticae institutiones* del 1543, e nelle successive edizioni in francese e poi ancora in latino, egli volle stabilire il principio logico e naturale della dialettica come metodo per l'esatta disposizione nel discorso scientifico di definizioni assiomatiche, richiamandosi ad una 'giusta interpretazione' di Aristotele e del suo procedimento dimostrativo, il sillogismo, reputato il fondamento naturale del giudizio, ed equiparato al calcolo matematico, nella convinzione delle intrinseche proprietà oggettivanti degli elementi del linguaggio; e come strumenti persuasivi del discorso egli raccomandava i modelli retorici di poeti ed oratori, in quanto esempi di 'lingua vera', riferendosi ai classici e, soprattutto, ai francesi moderni. La *methodus unica* di Ramus, volta a dare chiarezza e sistematicità alle forme della conoscenza per valorizzare la loro utilità civile – e in tale ottica rientrava il suo studio delle 'pratiche' scienze matematiche nelle *Scholae in liberales artes* –, coincideva con gli interessi dei poeti della Pléiade per i ritmi matematici, e soprattutto con la loro elaborazione di una cultura nazionale; ma provocò anche la dura reazione del mondo accademico tradizionale, legato alla fazione cattolica della scena politica francese. Peraltro Ramus nel progetto di riforma degli studi, enunciato nel *Proemium reformandae Parisiensis Academiae* del 1562, includeva un ritorno alla 'vera religione', rendendo manifesta la sua adesione al calvinismo, ma nei termini moderati e tolleranti dell'ideale umanistico; e lo scoppio in quello stesso anno delle guerre di religione segnò la stagione più difficile della sua vita che, fra esili e ritorni in patria, fra nuove occasioni d'intervento e nuove censure, si chiuse dieci anni dopo nelle tragiche giornate della strage di san Bartolomeo. Pure, il suo magistero avrebbe continuato ad influire nelle tendenze progressiste della cultura francese.

Nel contatto con questo *milieu*, è evidente come Bruno trovasse nella dottrina ramista non tanto un metodo conoscitivo concorrente al suo, quanto piuttosto un modello di pensiero assolutamente contestabile: per la sua impostazione retorica, e per l'interpretazione che in tal senso veniva data dei principî aristotelici, oltre che per i riferimenti alle scienze mate-

⁴⁶ Sulla figura e l'opera di Ramus, v. C. Vasoli, *Intorno a Pietro Ramo e alle dispute logiche del maturo Cinquecento*, in Id., *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo*, Milano, Feltrinelli 1968, parte V, pp. 331-601.

matiche.⁴⁷ Si può ritenere allora che la figura di Ramus e quanti nei circoli culturali della corte francese dimostravano di condividere l'eredità del suo insegnamento – si pensi al suo successore alla cattedra di eloquenza del Collège Royal, il poeta erudito Jean Passerat, legato al partito dei *politiques* e coautore della *Satyre Ménippée*,⁴⁸ che fu preso di mira dal Nolano (cfr. *supra*, nota 6) – fossero i destinatari della satira del *Candelaio*.⁴⁹

Le bestie evocate nella dedicatoria della commedia sono dunque i pedanti che infestano la corte di Enrico III, intellettuali aderenti al moderatismo dei *politiques* nello spirito di tolleranza della tradizione umanistica, ma che proprio per questa loro formazione sono cultori di uno stile puro, classico, lontanissimo dalla scrittura bruniana; in particolare nel latino irregolare del *De umbris* e nel suo allegorismo biblico essi vedono l'opera di un avversario ideologico, appartenente alla cultura cattolica papista dei *ligueurs*. Ed è questa interpretazione superficiale, fissa sulla lettera del testo, appunto oziosamente pedantesca, che provoca il chiarimento polemico di Bruno. Nella dimensione degradata della scena comica, rovesciando di segno le allegorie sacre rispetto alle scelte 'concordistiche' del «libro de memoria», egli dimostra, come osserva Ciliberto, di avere ripreso tali motivi nel *De umbris* in virtù del loro fondamento 'naturale', che li rende atti ad esporre la filosofia nolana, non per il loro valore devozionale, che viene violentemente mortificato;⁵⁰ ma con la *vis* dissacrante del testo scenico Bruno, oltre ad irridere la retorica confessionale di stampo controriformistico, intende soprattutto rispondere all'attacco degli intellettuali di scuola umanistica ramista presenti a Parigi, chiarendo l'estraneità della teoria del-

⁴⁷ Bruno muoverà una critica esplicita al revisionismo ramista della logica aristotelica nel dialogo londinese *De la causa, principio et uno* (ed. cit., I, pp. 676-77), dove Ramus è definito «francese arcipedante». Sul confronto tra la nolana filosofia e la dottrina ramista, v. Vasoli, *Bruno, Ramo e Patrizi*, in «Nouvelles de la République des Lettres» II, 1994, pp. 169-90.

⁴⁸ Opera in versi e prosa scritta da vari autori nel 1593 (secondo la nota di Charles Labitte all'ed. Charpentier [Paris] del 1841, la *princeps* sarebbe stata stampata da Jamat Métayer a Tours nel 1594) in occasione dell'incoronazione di Enrico IV di Borbone e della fine della guerra civile, la *Satyre Ménippée* è il *pamphlet* con cui i *politiques* proclamarono la loro vittoria contro la Lega Cattolica.

⁴⁹ Mamfurio, oltre ai riferimenti sopra citati, dimostra il suo 'ramismo' nel considerare gli elementi del linguaggio come 'cifre' in sé significative, accennando all'analogia della tradizione retorica tra versificazione e ritmi matematici («hanno enormità, crassizie, e rudità gli miei numeri?», II, 1), o quando per la sua mania etimologica ricava delle definizioni dalle sezioni delle parole («Gioan Bernardo – Sapete, *domine magister...?* / Mamfurio – *Hoc est 'magis ter'*, tre volte maggiore», III, 7) e dalle sillabe («'Pedante' vuol dire [...] pe, 'perfectos'; dan, 'dans'; te, 'thesauros'», *ibid.*); l'arte dialettica è richiamata anche dall'altro 'sapiente' della vicenda, il savio Scaramurè, che storkia ironicamente le formule mnemotecniche dei sillogismi («*Felapthon disamis festino barocco daraphti. Celantes dabitiss fapesmo frises omorum*», III, 3).

⁵⁰ Cfr. Ciliberto, *Asini e pedanti...*, cit., pp. 95-100.

le ombre alla dottrina cattolica, e proclamando la necessaria libertà da qualsiasi vincolo retorico, oltre che ideologico, per questo metodo della vera conoscenza.

4. Il *Candelaio*, considerato dalla tradizione critica un'opera d'occasione e d'eccezione, un cinico divertimento marginale nel *corpus* bruniano, si dimostra invece un episodio significativo della sua elaborazione concettuale ed epistemologica, strettamente legato al *De umbris* e, come questo, carico di sviluppi futuri. Il confronto con l'ambiente parigino pone all'attenzione di Bruno la questione del linguaggio, nella consapevolezza della sua umbratilità in quanto, come la mobile realtà, esso è schermo e insieme via per la verità,⁵¹ al contrario di chi, come Ramus, stabilisce una connessione organica fra concetti e parole, tanto da ricondurre queste agli stilemi selezionati e fissati dal filologismo umanistico o dal purismo poetico (si pensi alla scuola della Pléiade) come cifre in sé di sapienza e dignità: contro questa oziosa e ingannevole autoreferenzialità linguistica di pedanti e versificatori⁵² il Nolano scatena le deformazioni verbali del testo scenico, trovando in tale genere letterario e nel suo volgare costituzionalmente aperto al contrasto di registri l'adeguata forma di enunciazione polemica del proprio 'discorso letterario', l'esigenza, coerente con la propria autonomia di giudizio, di 'parlare liberamente'. L'esperienza linguistica della commedia sosterrà l'opzione dell'italiano per i dialoghi londinesi, con i quali, dopo lo scontro con gli accademici puritani di Oxford – fautori anch'essi, ma in un'ottica decisamente anticattolica, dell'aristotelismo d'interpretazione ramista, e rievocati in Polihimnio, il pedante del *De la causa, principio et uno*, che conferma la sua adesione al logicismo retorico del «francese arcipendente» nell'eleggere a fondamento e metodo del sapere la perizia «nelle buone lettere umane» –,⁵³ Bruno, in contrapposizione alla via filologica-

⁵¹ Il *Prologo* alla commedia avverte che essa può fare «o ridere o piangere» secondo un doppio piano di lettura (il «senso d'Eraclito o di Democrito»; cfr. *Candelaio*, cit., p. 277), una silenicità strutturale della musa nolana che sarà più volte indicata nelle successive opere italiane: rispetto all'aspetto mosso e umile della sua scrittura «per volgare», su cui si ferma la comprensione superficiale della moltitudine, Bruno ne raccomanda la serietà di significati al lettore attento (cfr. *Cena*, cit., pp. 438-39; *De la causa*, cit., pp. 617-19; *Spaccio*, cit., pp. 173-77).

⁵² Con il petrarchismo d'accatto e l'ostentata erudizione delle prove poetiche rispettivamente di Bonifacio (I, 6) e Mamfuro (II, 1; III, 6) Bruno esemplifica la pratica oziosa di quei 'raccoltori di carmi' e 'versificatori' contro cui si scaglia in *De umbris*, cit., pp. 15-16.

⁵³ Cfr. *De la causa*, cit., pp. 674-77. Sulla polemica di Bruno con il ramismo degli accademici puritani in Inghilterra, v. Aquilecchia, *Ramo, Patrizi e Telesio nella prospettiva di Giordano Bruno*, in «Discorsi. Ricerche di storia della filosofia» IX, 1989, pp. 27-40; Id., *Le opere italiane di Giordano Bruno. Critica testuale e oltre*, Napoli, Bibliopolis 1991, pp. 77-103. Sulla penetrazione di un rigido puritanesimo nelle università

teologica delle università inglesi, si raccorderà all'uso del volgare per gli studi scientifici promossi nei circoli culturali della corte elisabettiana, per proporre la propria via filosofica, il movimento dell'intelletto alla verità, traducendolo in una libera escursione ed interazione di temi stili e forme compositive, nella consapevolezza, ben compresa da Antonio Corsano, che «nuovo pensiero vuole nuova lingua», cioè «una lingua acerbamente, energicamente volgare».⁵⁴

Nella sua innovazione linguistica Bruno, avendo verificato il difficile adeguamento al suo mobilissimo pensiero di una forma letteraria troppo regolata dalla normativa scenica e adatta prevalentemente alla negazione, non si avvarrà più di tale *medium*: se con la sua comicità egli intende liquidare la pedanteria ramista parigina, quella teologica di Oxford lo indurrà alla strategia più prudente di chiarire i principi della nolana filosofia distinguendoli dalle ragioni storiche delle religioni, per non urtare il movimento puritano – il cui integralismo però finirà per aizzargli l'aspra polemica anticristiana dello *Spaccio* e della *Cabala* –,⁵⁵ con il genere dialogico a simboleggiare l'intento di un confronto aperto con l'ambiente culturale inglese, e soprattutto a perseguire una organicità concettuale e letteraria nella figurazione maieutica della erraticità della sua speculazione. Pure, questo impegno nei dialoghi per un nuovo linguaggio, antipedantesco e 'cortigiano', cioè dettato non da un'*auctoritas* ma dall'esigenza di partecipare alle cose del mondo (un'istanza fondante la rinascimentale 'civiltà

inglesi dell'epoca, vedi Yates, *Giordano Bruno e la disputa con i dottori di Oxford*, in Ead., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, cit., pp. 11-28.

⁵⁴ Cfr. A. Corsano, *Il pensiero di Giordano Bruno nel suo svolgimento storico* [1940], a cura di A. Spedicati, Galatina, Congedo 2002, pp. 104-10. Lo studioso ha ripreso la tesi di Wilhelm Dilthey (*L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura dal Rinascimento al secolo XVIII*, trad. it. di G. Sanna, II, Venezia, La Nuova Italia 1927, p. 67) sulla generatività espressiva della nuova filosofia di Bruno. Sulla riforma linguistica di Bruno, v. anche Ciliberto, *Filosofia e lingua nelle opere volgari di Bruno*, in «Rinascimento» 29, 1978, pp. 151-79. Sulla conformità di Bruno alle tendenze culturali della corte inglese, promotrice, come gli altri grandi Stati europei, di studi scientifici in volgare, v. Aquilecchia, *L'adozione del volgare nei dialoghi londinesi...*, cit.

⁵⁵ Pur concordando con Ciliberto sul fatto che solo con i due dialoghi morali si esplicita lo stretto legame tra asinità cristiana e pedanteria (cfr. Ciliberto, *Asini e pedanti...*, cit.; Id., *Giordano Bruno 1582-1583. Da Parigi a Oxford*, in «Studi storici» 26, n. 1, 1985, pp. 127-60), si può insomma ritenere che da prima Bruno avesse dovuto connettere questa categoria della decadenza alle tendenze culturali dell'evangelismo, almeno fin dal suo drammatico confronto con le istituzioni accademiche della calvinista Ginevra (su cui v. Spampanato, *Vita di Giordano Bruno...*, cit., pp. 283-99). Del resto il carattere pedantesco della Riforma era già stato denunciato dall'Aretino – un modello importante nell'elaborazione letteraria di Bruno (su ciò, v. Bàrberi Squarotti, *L'esperienza stilistica del Bruno...*, cit.) –, che fra i mali della pedanteria del tempo annoverava anche «l'eresia contra la fede nostra per bocca de Lutero pedantissimo» (cfr. P. Aretino, *Al Cardinal di Ravenna* (29 agosto 1537), in Id., *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 6 tomi, I, Roma, Salerno Editrice 1997, n. 178, p. 261).

della conversazione'), è inaugurato dalla satira sul pedante della commedia (la rappresentazione d'aula della 'messa in discussione' dei valori sociali), le cui rovescianti sollecitazioni espressive continueranno a segnare la silenica scrittura del Nolano, non solo nelle opere in volgare.⁵⁶ Riprendendo da Ferdinando Taviani la felice immagine per la festa rinascimentale d'aula – cioè la ritualizzazione di un ideale di civiltà – di un «arazzo allo scoperto», con il suo *recto* (le allegorie degli intermezzi) ed il suo *verso* (la commedia),⁵⁷ si può vedere nel *Candelaio* la faccia 'rozza, ridicolosa, anodata' dell'intero *textus* con cui Bruno elabora la filosofia della *renovatio mundi*.

⁵⁶ Sul *Candelaio* come testo 'inaugurale' della ricerca di organicità concettuale ed espressiva nell'opera bruniana, v. S. Ferrone, *Il «Candelaio»: scienza e letteratura*, in «Italianistica» 2, 1973, n. 3, pp. 520-25; v. anche Bàrberi Squarotti, *Pensiero e poesia di Giordano Bruno*, in «Testo. Studi di teoria e di storia della letteratura e della critica» 19, 1990, pp. 29-69.

⁵⁷ Cfr. Taviani, *Tempo straordinario raddoppiato*, cit., pp. 94-96.