

Scaffale Aperto

Rivista di Italianistica

Anno 13 (2022)



Carocci editore

Università degli Studi "Roma Tre"
Dipartimento di Studi Umanistici

Direttori responsabili:
Claudio Giovanardi, Luca Marcozzi.

Comitato scientifico:
Marco Ariani, Roberta Colombi, Simona Costa, Giuseppe Crimi, Paolo D'Achille, Ugo Fracassa, Pietro Frassica, Philippe Guérin, Bernhard Huss, Chiara Lastraioli, Nevin Ozkan, Lorenzo Tomasin, Monica Venturini, Eduard Vilella, Franco Zangrilli.

Segretario di redazione:
Paolo Rigo.

Redazione:
Veronica Albi, Marilena Ceccarelli, Giulia M. Cipriani, Sara Ferrilli, Giulia Lanciotti, Francesca Leonardi, Dario Marcucci, Carlotta Mazzoncini, Claudia Messina, Andrea Testa, Francesca Tomassini.

Direzione e redazione: Dipartimento di Studi Umanistici
via Ostiense 234-236, 00146, Roma.
e-mail: scaffale.aperto@uniroma3.it

Editore: Carocci editore spa
Viale di Villa Massimo, 47, 00161 Roma
www.carocci.it

Abbonamenti e Amministrazione: Carocci editore spa
tel. 06-42818417, e-mail riviste@carocci.it

Abbonamento: Annuale 2020 € 23; Biennale 2016 2017 € 40.00; Triennale 2016 2017 2018 € 52.50

La sottoscrizione degli abbonamenti può essere effettuata attraverso il sito Internet dell'editore www.carocci.it, con pagamento mediante carta di credito. Altrimenti, è possibile fare il versamento della quota di abbonamento a favore di Carocci editore S.p.a., corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma, in una delle seguenti modalità:

- a mezzo di bollettino postale sul c.c.n. 77228005
- tramite assegno bancario (anche inter-nazionale) non trasferibile
- con bonifico bancario sul conto corrente 000063545651 del Monte dei Paschi di Siena, filiale cod. 8650 ,Via Abruzzi 6, 00187 Roma; codici bancari: CIN C, ABI 01030, CAB 03301 IBAN IT 40V0103003250000063545651 – SWIFT BIC: PASCITMMXXX.

Gli abbonamenti decorrono dall'inizio dell'anno, danno diritto a tutti i numeri dell'annata, e se non vengono tempestivamente disdetti si intendono rinnovati per l'anno successivo. Le richieste di abbonamento, numeri arretrati e tutte le questioni relative devono essere comunicate direttamente a Carocci editore.

Scaffale Aperto adotta il criterio della doppia revisione paritaria anonima per tutti i contributi pubblicati.
Le proposte vanno inviate a scaffale.aperto@uniroma3.it

Realizzazione editoriale: Studio Editoriale Cafagna, Barletta

Registrazione n. 230 del 13 maggio 2010 presso il Tribunale di Roma

ISSN: 2038-7164
ISBN: 978-88-290-1951-9

Fascicolo chiuso in redazione nel dicembre 2022. Finito di stampare nel mese di febbraio 2023 presso Grafiche VD, Città di Castello

Indice

Saggi

- La lingua di Petrarca “peregrinus” tra latino e volgare
di *Maria Sole Costanzo* 7
- Il Dialogo del Pistoia tra Luciano e Pontano.
Con una nuova proposta attributiva
di *Andrea Talarico* 23
- Sulla persistenza di alcune immagini nelle rime spirituali
di Michelangelo
di *Carlotta Mazzoncini* 45
- Un’istruzione per Annibale di Capua:
notizia intorno all’attribuzione a Torquato Tasso
di *Sofia Canzona* 61
- Il Candelaio ovvero Napoli come topografia del desiderio
di *Alberto Fabris* 89
- «La disgrazia di accorgermi di tutto».
Paola Masino scrittrice-giornalista per “Noi donne”
di *Emma de Pasquale* 121

Note e discussioni

- Petrarca e l’Oriente bizantino: questioni politiche
negli epistolari
di *Priscilla Santoro* 149

Reticence and Resistance: l'inetto e il non-detto in Moravia's <i>Gli indifferenti</i> and Tabucchi's <i>Sostiene Pereira</i> by <i>Nicholas Berrettini</i>	157
---	-----

680 anni d'alloro

a cura di Valentina Rovere

Premessa di <i>Valentina Rovere</i>	173
--	-----

L'incoronazione di Mussato nell'età di Dante: una ricognizione delle corrispondenze in versi di <i>Luca Lombardo</i>	175
--	-----

Dante e la gloria poetica di <i>Marco Grimaldi</i>	197
---	-----

«Ficus illius recordatio»: lauro e anti-lauro tra <i>Collatio</i> e <i>Secretum</i> di <i>Antonio Borrelli</i>	213
--	-----

«Ubi Caliope mandat quoque persequar ipse»: l'alloro di Giovanni Boccaccio tra Zanobi da Strada e Francesco Petrarca di <i>Valentina Rovere</i>	231
--	-----

Alloro 2000: rappresentazioni del poeta laureato (e di Petrarca) nei fumetti italiani di <i>Paolo Rigo</i>	249
--	-----

Recensioni	263
-------------------	-----

Il *Candelaio* ovvero Napoli come topografia del desiderio

di *Alberto Fabris**

Questo articolo intende analizzare alcuni aspetti dell'enigmatica struttura del *Candelaio*, commedia in italiano composta da Giordano Bruno nel 1582. In primo luogo, come l'autore mette in luce fin dalle iniziali battute, la *pièce* teatrale è intimamente connessa alle coeve opere mnemotecniche e fornisce una chiave d'accesso privilegiata all'innovativa *ars memoriae* formulata in quegli anni da Bruno. Sfidando continuamente la possibilità di essere messo in scena, il *Candelaio* chiama in causa il lettore-spettatore facendo della sua immaginazione il supporto che lo rende possibile. In secondo luogo, costruendo il suo intreccio attorno all'ambiguo desiderio di Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio (protagonista uno-e-trino della rappresentazione) in contrasto con quello delle altre figure che appaiono sulla scena, il *Candelaio* si propone come una meditazione sul desiderio, motore delle azioni umane e della vicissitudine universale. Da ultimo, la commedia di Bruno è anche una riflessione sulla città e sul denaro, flusso multiforme che vivifica il perimetro urbano e che, incarnando desideri e relazioni della civiltà urbana di fine Cinquecento, finisce col confondersi con l'essenza stessa delle cose.

Parole chiave: Giordano Bruno, *il Candelaio*, *ars memoriae*, *chaos fantasticus*, teatro.

Giordano Bruno's Candle-Bearer: Naples as a topography of desire

This article aims at analysing certain aspects of the enigmatic structure of *The Candle-Bearer*, a play in Italian composed by Giordano Bruno in 1582. Firstly, as the author highlights from the very first lines, the play is intimately connected to contemporary mnemonic works and provides a privileged key to the innovative *ars memoriae* formulated by Bruno in those years. Constantly challenging the possibility of being staged, *The Candle-Bearer* calls upon the reader-spectator by making his imagination the medium that makes it possible. Secondly, by constructing its plot around the ambiguous desire of Bonifacio, Bartolomeo and Manfurio (the one-and-triune protagonist of the play) in contrast to that of the other figures appearing on stage, *The Candle-Bearer* is proposed as a meditation on desire, the motor of human actions and universal vicissitude. Finally, Bruno's play is also a reflection on the city and money, a multiform flux that enlivens the urban perimeter and that, embodying desires and relationships of late 16th-century urban civilisation, ends up embodying the very essence of things.

Keywords: Giordano Bruno, *il Candelaio*, *ars memoriae*, *chaos fantasticus*, Theater.

* Johns Hopkins University; alberto.fabris@jhu.edu.

1. E io a chi dedicherò il mio *Candelaio*?

Prima tra le opere composte da Giordano Bruno in lingua italiana, il *Candelaio* si situa al termine del fecondo biennio trascorso dal filosofo a Parigi (dove era giunto nel 1581) e prelude a tematiche che avranno ampio sviluppo nella successiva fase inglese. Il carattere dirompente di quest'opera, tuttavia, non è da ricercarsi solamente sul piano linguistico. Come era già avvenuto per la precedente trattatistica di stampo mnemotecnico e per i successivi dialoghi filosofici, Bruno si confronta con i più disparati canoni innovandoli profondamente e spingendo fino al limite il loro potenziale espressivo. Nel caso del *Candelaio*, il lettore-spettatore assiste così ad una proliferazione ipertrofica delle sequenze narrative, delle maschere e degli espedienti che avevano caratterizzato la commedia tardo-cinquecentesca che vengono ibridati, parodiati o sviluppati a dismisura. Questo è quanto avviene già all'inizio della *pièce* dove – alla stregua di personaggi – si susseguono sulla scena un poemetto, una dedica, l'“argomento et ordine della commedia”, un *antiprologo*, un *propologo* ed un *bidello*. Moltiplicati a dismisura, essi finiscono però per autonegarsi e le sequenze introduttive sembrano continuamente differire l'inizio della rappresentazione. Di fronte all'impossibilità di ritenere l'intrigo «tanto intricato ed indiatolato»¹ della commedia e prostrato da una fame arretrata, l'incaricato del prologo aveva infatti gettato la spugna preferendo la più remunerativa strada del convento. Terminato così l'*antiprologo* (in entrambi i sensi del termine), il lettore sarà preso in consegna dal *propologo* che lo introdurrà a una rappresentazione destinata a entrare in scena senza prologo – paradossalmente dilatato all'inverosimile –, contrariamente ai canoni stilistici del tempo². Comincia in questo modo – proprio procrastinando il suo inizio

1. G. Bruno, *Candelaio*, in *Opere italiane*, vol. 1, testi critici di G. Aquilecchia, UTET, Torino 2006, p. 274. D'ora in poi tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione, abbreviata in *Candelaio*.

2. La particolare struttura introduttiva in cinque sezioni (alla signora Morgana B., argomento et ordine della commedia, antiprologo, propologo, bidello) a naturalmente attirato l'attenzione della critica. Tra gli altri, Aquilecchia non ha mancato di osservare che le prime quattro sezioni sembrano parodiare le quattro tipologie di prologo della commedia classica. La lettera dedicatoria corrisponderebbe infatti al prologo *συστατικός* o *commendativus*, l'antiprologo al *ἀναφορικός* o *relativus*, l'argomento et ordine della commedia all'*ὑποδεικτικός* o *argumentativus* ed il propologo al *μῶκτης* ou *mixtus*. Cf. G. Aquilecchia, *Schede bruniane (1950-1991)*, Vechiarelli, Roma 1993, p. 1, nota 1, dove l'autore fornisce ulteriori indicazioni bibliografiche sul prologo nel Rinascimento. Cf. inoltre, P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la 'mutazione' del Rinascimento*, Olschki, Firenze 1993, pp. 37-47 per un'analisi della struttura introduttiva del “libro-teatro” e A. Buono Hodgart, *Giordano Bruno's The Candle-Bearer. An Enigmatic Renaissance Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, Lewiston (New York) 1997, per ulteriori ragguagli sul ruolo dei prologhi nel *Candelaio*.

– la sola *pièce* teatrale che Bruno abbia mai composto ove viene portata in scena l’anarchia costruttiva del desiderio. La città, l’intrigo e i personaggi, come vedremo, vengono descritti come le molteplici declinazioni che può assumere un desiderio che vincola e scioglie, permettendo così lo svolgimento dell’azione scenica.

Stampata a Parigi presso Guillaume Julien nel 1582, il *Candelaio* si svolge a Napoli, fiorente capitale del Viceregno di Spagna. La scelta del luogo è significativa poiché l’autore vi aveva intrapreso gli studi entrando infine nell’Ordine domenicano nel 1565. Nella commedia abbondano infatti i riferimenti alle esperienze mondane e intellettuali di gioventù ma anche le eco dei dissapori interni al monastero, la satira contro la corruzione morale e le rigidità delle istituzioni controriformate e infine il rancore per i conflitti culminati in un primo processo per eresia che l’avrebbe obbligato ad una vita di peregrinazioni. Questa polifonia di temi è pienamente espressa nell’epistola dedicatoria, situata all’inizio del testo ed indirizzata «alla signora Morgana B., sua signora sempre onoranda». La «coltivatrice del campo dell’animo» del filosofo, «dopo aver attrite le glebe della sua durezza e assottigliatogl’ il stile [...] con acqua divina, che dal fonte del suo spirito deriva» avrebbe abbeverato l’animo dell’autore dimostrandosi pertanto più degna delle sue lodi di qualsivoglia «Santità», «Maestà Cesarea», «Serenità» o «Altezza, signoria illustrissima e reverendissima»³. Al di là del mistero che tuttora avvolge questa figura femminile, le prime battute di questo magniloquente omaggio deplorano la separazione tra Morgana-Napoli (emblematicamente associata al seno d’Abramo) e Bruno, tenuto distante da un «gran caos, pur tropp’ invidioso del [suo] bene»⁴. Malgrado i numerosi tentativi condotti dalla critica, non è stato possibile identificare più precisamente questa figura, probabilmente ispirata a una conoscenza reale di Bruno, forse una prostituta. Sembra quindi più prudente attenersi alle proposte di Corrado Bologna e Pasquale Sabbatino che hanno suggerito di identificarla con «l’antica fata di Merlino, ora diventata semplicemente “la Mutazione”»⁵ o con un’allegoria (magari non scevra di caratteri biografici) della vicissitudine, capace di cogliere la costanza nel divenire e di innalzare lo sguardo dall’amore ordinario a quello eroico⁶. Intrecciando nostalgia per un bene perduto e speranza nella mutazione della sua condizione di esule, la candela tesa alla donna

3. *Candelaio* 262.

4. *Ibid.*

5. C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 445-928, pp. 681-2.

6. Sabbatino, *Giordano Bruno e la ‘mutazione’ del Rinascimento*, cit., pp. 40-1.

«in questo solennissimo offertorio»⁷ (doppio senso blasfemo) avrebbe altresì mostrato ai detrattori (tra cui un «Candelaio di carne et ossa»⁸, ex confratello di cui vengono fustigati i costumi) che il suo animo era ancora saldo e che sarebbe arrivato il momento del suo ritorno. Inoltre, a sottolineare l'intima connessione della commedia con il resto della sua produzione filosofica, Bruno attribuiva al *Candelaio* la capacità di gettar luce sul *De umbris idearum*, un complesso trattato mnemotecnico pubblicato a Parigi lo stesso anno che aveva suscitato accesi dibattiti per il suo carattere innovativo e non convenzionale. L'*ars memoriae* che vi era sviluppata rappresentava infatti molto più di un semplice ausilio memorativo e contribuiva a quel progetto di *mens artificiatum* capace di conformare l'uomo al vitalismo creativo della natura a cui il filosofo lavorò fino alla fine. Prima di approfondire alcuni aspetti della mnemotecnica bruniana soggiacenti alla commedia, dovremo però riservare alcune osservazioni al poemetto introduttivo che apre il *Candelaio* e funge da monito contro le «superciliose» censure di grammatici e pedanti ostili alla rottura frontale operata da Bruno nei confronti della tradizione. Rivolgendosi provocatoriamente a loro – gli «abbeverati nel fonte caballino», cioè il Parnaso –, il *libro* prende vita e li implora di fornir un elegante componimento poetico con cui coprire le proprie pudenda «per non monstrar scuopert' alla signora mia [Morgana] il zero e menchia com' il padr' Adamo»⁹ – irriverente allusione biblica.

Intimamente contraddittorio, il poemetto preliminare è un vero e proprio elogio della contraddizione. Il *Candelaio* stesso, invocando non tanto le muse quanto i loro fedeli discepoli («voi che tettate di muse da mamma») finge di rendere omaggio agli stilemi canonici della commedia invertendoli e parodiandoli. Ancora una volta quindi, la vertiginosa moltiplicazione di elementi (ipertrofica come nel prologo o auto-negantesi come nel poemetto) si fa cifra di un'assenza e il discorso elogiativo si trasfigura in aperta condanna degli sterili canoni propugnati da grammatici, letterati e versificatori: i *pedanti* sono apparsi sulla scena. Stigmatizzando gli esponenti di una tradizione oramai sclerotizzata e colpevole di saturare, con il suo linguaggio rigido e formalistico, la vitalità del reale, Bruno non rendeva semplicemente omaggio al *topos* del “pedante battuto” già esibito in diverse commedie del tempo. La critica alla pedanteria – già abbozzata in *De umbris* e *Cantus Circaeus* – viene infatti esposta con inedito vigore nella commedia e costituisce un aspetto centrale del nostro discorso. Superando l'irrisione per l'erudizione sterile e l'esistenza manierata dei pedanti –

7. *Candelaio* 262.

8. *Candelaio* 263.

9. *Candelaio* 259.

che ritroviamo ad esempio in Belo, probabile fonte di Bruno –, il filosofo di Nola fa di essi gli *angeli nocentes* che, grazie al monopolio di parole ed immagini, contribuiscono alla perversione dei legami che dovrebbero unire gli uomini tra loro e alla dimensione naturale. Pur senza raggiungere l'asprezza dei dialoghi successivi – dove l'autore mette in scena l'attacco frontale operato da grammatici ed accademici inglesi al suo sistema filosofico, anche a seguito del ciclo di lezioni ad Oxford che fu costretto ad interrompere –, il *Candelaio* sviluppa diversi nuclei tematici che avevano trovato spazio nel coevo *Cantus*. In quest'opera veniva infatti esposto il “sortilegio”¹⁰ operato dalla maga Circe (personaggio anche stavolta risemantizzato rispetto all'abbondante trattazione ricevuta nello stesso periodo, ad esempio nell'omonimo dialogo di Giambattista Gelli) al fine di colmare la frattura tra *intus/extra*, *essenza/apparenza* che affliggeva gli uomini nel secolo della dissimulazione. Nel testo, immediatamente precedente al *Candelaio*, Bruno metteva in scena una vera e propria *ri-forma* in cui il personaggio femminile, in luogo di tramutare gli uomini in qualcosa d'altro, li liberava di ogni travestimento posticcio facendo così corrispondere l'apparenza alle qualità del loro animo. In altre parole, la figlia del Sole non riconosceva all'uomo alcuna posizione ontologica definita (nemmeno *intermedia*) rispetto agli altri esseri. La forma umana si configurava così come il rivestimento di un animo virtuoso, estroflesso verso la civiltà e le opere (lingua e mano sono per Bruno i tratti distintivi dell'umano) e conforme alla natura. Solo perseguendo un desiderio “umano” è possibile acquisire un'apparenza autenticamente umana, senza operare alcuno scarto tra corpo ed anima (peraltro smentito dalla *Nolana filosofia*). Al contrario, la bestialità non è altro che la persecuzione di un'identità statica e di un desiderio innaturale, proprio come quello che anima Manfurio, Bonifacio e Bartolomeo, il personaggio *uno e trino* al centro del *Candelaio*.

2. Forse che non ho profetato che questa comedia non si sarebbe fatta questa sera?

Nell'ironica invocazione in cui implorava da poeti e grammatici «un epigramma, un sonett', un encomio, un inno, un'oda»¹¹ che pur non sarebbero mai giunti, il libro aveva preso vita diventando il primo personaggio a entrare in scena. Assistiamo così al primo effetto destrutturante orchestra-

10. Sulle molteplici accezioni di *adiuratio* come “invocazione”, “scongiuro/preghiera” e “giuramento” e sul rapporto *feritas/humanitas* nell'opera, si veda il capitolo 2.III *Cantus Ciecaeus* in F. Raimondi, *La repubblica dell'assoluta giustizia. La politica di Giordano Bruno in Inghilterra*, ETS, Pisa 2003, pp. 59-77.

11. *Candelaio* 259.

to dal *Candelaio*. Forma poetica che smentisce il suo contenuto nell'atto di formularlo, il sonetto introduttivo sembra rimettere in questione la natura del libro che il lettore tiene tra le mani. Testo, personaggio e supporto di lettura a un tempo, fin dall'inizio il *Candelaio* prefigura diverse riflessioni sullo spazio scenico. Innanzitutto, verrà fatto di chiedersi se si tratti di una *pièce* composta per essere messa in scena o piuttosto di una singolare opera teatrale destinata alla lettura o a un altro luogo di rappresentazione. Sebbene, soprattutto di recente, non siano mancati quanti hanno tentato di dare forma scenica alla commedia¹², gli interpreti hanno dovuto cimentarsi con uno stile e delle soluzioni decisamente sperimentali, senza molti termini di paragone nel teatro di metà Cinquecento. Molti, insomma, gli elementi che sembrano mettere in questione la rappresentabilità del *Candelaio*: l'inedita lunghezza della commedia, l'accavallarsi delle sequenze, lo spazio occupato da ampie digressioni narrative e cammei con dense speculazioni filosofiche, il costante ricorso alla *mise en abîme* che stralcia il sipario per ricordarci che la commedia non è altro che lo spettacolo del mondo che si offre ai nostri occhi. Bruno stesso, d'altro canto, aveva fin dall'inizio insistito sul carattere peculiare, innovativo ed anticonvenzionale di una *pièce* che si arrogava il diritto di mettere in discussione ogni sorta di convenzione stilistica e rappresentativa. Così declama infatti il "bidello" ultimo stralcio di prologo a prendere la parola prima dell'inizio della rappresentazione:

BIDELLO – Prima ch'io parlo, bisogna ch'i' m'iscusasse. Io credo che si non tutti, la maggior parte al meno mi diranno: "Cancaro vi mangie il naso: dove mai vedeste comedie uscir col bidello?". Et io vi rispondo: il mal an che Dio vi dia, prima che fussero comedie, dove mai furon viste comedie? E dove mai fuste visti prima che voi fuste? E pare ad voi ch'un soggetto come questo che vi si fa presente questa sera, non deve venir fuori e comparire con qualche privilegiata particolarità?¹³

In luogo di relegare l'azione scenica ai suoi personaggi (ed eventualmente agli attori che avrebbero dovuto impersonarli), il *Candelaio* – annodando indissolubilmente l'eccentricità della sua forma al contenuto – rivendica una rappresentabilità capace di emanciparsi da qualsiasi rappresentazione teatrale. Il libro, supporto fisico di quest'insolita *pièce*, instaurerà un rapporto immediato col lettore, a sua volta supporto di una fantasmago-

12. Tra i pochi tentativi di rappresentare il *Candelaio*, si pensi a quello diretto da Luca Ronconi, andato la prima volta in scena alla Fenice di Venezia il primo ottobre 1968 in occasione della Biennale Teatro o a quello, molto diverso, di Paola Traverso ed Angela Antonini dove quest'ultima, da sola, impersona tutti i ruoli.

13. *Candelaio* 282.

ria che avverrà nel teatro, tutto interiore, dell'immaginazione fantastica¹⁴. Questa, come vedremo, potrebbe essere proprio una di quelle analogie con le *Ombre delle idee* promesse dallo stesso autore nella dedica a Morgana. A supporto di quest'interpretazione, oltre alla continua destrutturazione e autonomizzazione delle sezioni, possono essere citati anche alcuni degli *sketch* più esilaranti della commedia (la zuffa alla taverna del Ceriglio, la beffa ai danni dell'oste fuori Napoli, l'equivoca favola del leone e dell'asino, etc.) che si caratterizzano come lunghe sequenze narrative, spesso affidate ad estesi monologhi o a corti scambi tra un numero crescente di personaggi che irrompono progressivamente sulla scena in rappresentanza dell'umanità intera, divenuta d'un tratto protagonista della rappresentazione.

MARCA – Concorsero molti: de quali, altri pigliandosi spasso altri attristandosi, altri piangendo altri ridendo, questi consigliando quelli sperando, altri facendo un viso altri un altro, altri questo linguaggio ed altri quello, era veder insieme comedia e tragedia, e chi sonava a gloria e chi a mortoro. Di sorte che, chi volesse vedere come sta fatto il mondo, derebbe desiderare d'esservi stato presente¹⁵.

L'abbondanza di personaggi nel racconto di Marca, che aumentano via via fino al climax finale, sembra invadere la scena e schiacciare i due interlocutori che riferiscono la vicenda sullo sfondo. La narrazione prende il sopravvento sul recitativo e lo spazio di un istante, diviene la vera protagonista della rappresentazione. La complessità dell'azione scenica si moltiplica come in un prisma. Sul palco, due personaggi discutono. Il decoro e gli oggetti sono ridotti al minimo: due figure appena emergenti dall'ombra. D'un tratto, dal fondo nero della scena, comincia a profilarsi l'interno di una taverna, coi suoi avventori e le sequenze di vita popolare della Napoli del XVI secolo. Certo, il quadro è molto napoletano: Bruno si rivela un fine paesaggista e i dettagli della città sono abbozzati con grande nitidezza. Tuttavia, la Napoli del *Candelaio*, appena accennata dalla coreografia ma materializzata dalla parola, sembra travalicare il suo perimetro urbano ed elevarsi a metafora della condizione umana universale. A sua volta, la forma-commedia pone le condizioni del suo superamento. Se – per ricorrere ad un'immagine frequentemente impiegata dalla critica – nel *Candelaio* la filosofia si mette in scena¹⁶, è facile vedere quanto Bruno sfrutti

14. Sull'importanza di questa facoltà nelle culture del Rinascimento, ed in particolare sulla sua funzione in Giordano Bruno, si veda S. Ansaldi, *L'imagination fantastique. Images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Les Belles Lettres, Paris 2013.

15. *Candelaio* 336.

16. Cfr., ad esempio, C. Pesca-Cupolo, *Oltre la scena comica: la dimensione teatrale bruniana e l'ambientazione napoletana del Candelaio*, in "Italica", LXXVI, 1999, pp. 1-17.

al meglio le peculiarità del registro drammatico per approfondire la propria riflessione filosofica. Certo, l'«argomento et ordine della comedia» si sviluppa attraverso «tre materie principali intessute insieme [...]: l'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bartolomeo e la pedanteria di Mamfurio»¹⁷. Tuttavia – come Bruno stesso rivela – malgrado «la cognizion distinta de soggetti, raggion dell'ordine et evidenza dell'artificiosa testura»¹⁸ si avvalga di un certo intreccio, la *pièce* non si riduce certo ad esso e, con una continua azione centripeta, l'autore moltiplica gli assi e i livelli di lettura. Incastonati tra le pieghe della trama, è infatti possibile scorgere dei veri e propri “emblemi viventi” che traggono grande vigore speculativo dalla forza delle *immagini in movimento*. Se il ricorso agli emblemi e alle imprese è comune a molti autori rinascimentali e barocchi, in Giordano Bruno esso occupa una posizione eminente e si carica di connotazioni inedite diventando lo strumento privilegiato per operare una vera e propria naturalizzazione del linguaggio e della mente umani. In altre parole, proprio attraverso il ricorso ad un tipo particolare di immagini – su cui Bruno ritornò costantemente nelle opere magiche e mnemotecniche – egli intendeva superare lo iato tra parole e cose che affliggeva i saperi e le pratiche del suo tempo conformando l'immaginazione umana alla creatività del mondo naturale¹⁹. Il frutto di tali ricerche è ben visibile nell'elaborazione di una rappresentazione che trasferisce sulla scena la vitalità delle ruote combinatorie esposte nei coevi *De umbris* e *Cantus Circaeus*.

Costantemente alla ricerca di nuovi linguaggi, conformi a una filosofia nuova, Bruno trova nella forma teatrale uno strumento espressivo che continuerà ad impiegare ben oltre il *Candelaio*. In questo senso, la struttura drammatica dei dialoghi italiani continua a sviluppare con rinnovato vigore dei moduli già inaugurati con i primi trattati mnemotecnici, introdotti non a caso da libri-persona e da figure di grande forza espressiva. Anche se – anzi forse soprattutto – come abbiamo ipotizzato il *Candelaio* non è primariamente destinato alla rappresentazione ma piuttosto ad un “teatro dell'immaginazione” interno al lettore, il potere evocativo della parola si manifesta in tutta la sua potenza. Immerso nella lettura²⁰, il lettore-spettatore della commedia (così come dei successivi

17. *Candelaio* 265.

18. *Ibid.*

19. Sulla mnemotecnica bruniana, sul suo ricorso alle immagini in movimento e sul concetto di *immaginazione fantastica* si vedano almeno: F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1997; L. Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Guida, Napoli 2012.

20. Sulla lettura nel Rinascimento, e sul suo stretto legame con l'arte della memoria e le fantasmagorie interiori, si veda l'ormai classico L. Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi tra memoria, gioco e scrittura*, Guida, Napoli 2013.

dialoghi) assiste ad un vero e proprio *movimento* speculativo. Direttamente invocato dal pedante Manfurio – costretto a riconoscere di non essere altro che un puro vuoto, un personaggio fittizio come l'esistenza da lui incarnata –, il lettore si troverà a sua volta sulla scena al termine della commedia. Interpellato dal personaggio, comprenderà così di essere stato il supporto, lo sfondo che ha permesso alle figure di prendere vita consentendo così lo svolgimento di una rappresentazione altrimenti impossibile. Unicamente in tal modo sarà dato di smentire il caustico pronostico avanzato dall'*antiprologo* che aveva cinicamente «profetato che questa commedia non si sarebbe fatta questa sera»²¹. Solo se l'immaginazione del lettore sarà stata capace di trasmettere la sua vitalità al libro, il *Candelaio* saprà «prendere il largo» e dar voce al *propologo* che potrà esclamare: «*dovete pensare di essere* nella regalissima città di Napoli»²².

3. Dovete pensare di essere nella regalissima città di Napoli

La scena napoletana con i suoi bassifondi e la concitata vita quotidiana descritti con tonalità tragicomiche e crepuscolari si rivela lo sfondo ideale per una commedia come il *Candelaio*. Essa, infatti, invita il lettore a un gioco di rovesciamenti e cambi permanenti di prospettive, proprio come quelli messi in scena alla locanda del Cerriglio. In questa tragicommedia, come Bruno non cessa di ripetere talvolta in prima persona, talvolta per bocca dei suoi personaggi, bene e male s'alternano nella mutazione del tutto e l'uno non mancherà mai di racchiudere *in nuce* il suo contrario:

Però qualumque 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. Tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi²³.

Sulla scena del teatro del mondo, non è altro che una questione di prospettive. I vicoli e le taverne napoletane trasformano i marioli in giustizieri e gli ignoranti in sapienti; pedanti, alchimisti e fatui innamorati pagheranno lo scotto di una cecità risultante dal perseguimento di un desiderio contrario alla natura delle cose. Al contrario, le donne e gli esponenti delle classi popolari, pur disprezzati da questi ultimi, saranno più capaci di adattarsi ai repentini rovesci della vicissitudine. Nel *Candelaio* Bruno eleva il perimetro urbano di Napoli a luogo privilegiato per osservare l'azione incessante del divenire tanto sulla vita universale che sulle esistenze

21. *Candelaio* 274.

22. *Candelaio* 276. Corsivo mio.

23. *Candelaio* 263-4.

singolari. Immersi nel vortice del «tempo [che] tutto toglie e tutto dà», ben pochi sono coloro che riescono a cogliere che «è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo»²⁴. Tuttavia, al pari delle tele in cui Caravaggio ibridava sacro e profano e raffigurava epifanie nelle stradine romane²⁵, la Napoli di Bruno rovescia continuamente la prospettiva alto/basso, centro/periferia innalzando taverne malfamate e bassifondi a luoghi privilegiati da cui contemplare «come sta fatto il mondo». Anticipando alcune riflessioni su cui sarebbe ritornato nei dialoghi del periodo inglese – esplicitate anche attraverso la geometria speculativa mutuata da Cusano –, la commedia mette in scena un mondo in cui la verità ed il centro sono «o cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi», ovunque e da nessuna parte. Sfruttando al meglio le potenzialità del registro comico, il *Candelaio* offre al lettore un primo incontro con alcune delle maggiori tematiche che saranno diffusamente trattate nelle opere successive. Il rifiuto di una mediazione esclusiva tra Dio e gli uomini (aspetto denso di implicazioni teologiche e politiche dirompenti) implica infatti la possibilità per ogni punto dell'universo di rinviare alla totalità del reale e di trasformarsi in uno degli infiniti frammenti di specchio che riflettono il volto divino o nella Diana che metamorfizza “il cacciatore in caccia”, l'uomo in natura. In seno all'infinito, ogni gerarchia statica ed ogni distinzione alto/basso, sacro/profano si dissolvono ma senza però implicare alcun esito scettico o alcuna negazione delle differenze (come testimonia, tra l'altro, l'elogio della speculazione e delle opere contro l'asinità e la sfiducia nell'agire umano dei riformati). Non è dunque un caso se, dal suo esilio parigino Bruno si volga verso la «regalissima città di Napoli» per ambientarvi la sua commedia. La capitale del Vicereame di Spagna, malgrado la precisione e abbondanza di dettagli con cui è rappresentata, non manca di rinviare a Parigi, a Londra, alla città come spazio d'azione e orizzonte di pensiero. Napoli come *metafora* della città, insomma, dello spazio civico di un'epoca caratterizzata da scoperte geografiche e mutamenti economici senza precedenti che rivoluzionarono profondamente la nozione di civiltà urbana. Dopotutto, anche negli scritti successivi, il filosofo si mostrerà un attento indagatore della città, del tipo di spazio da essa costituito e delle sue implicazioni filosofiche. Ne *La cena de le Ceneri*, per esempio, l'itinerario londinese, tortuoso e colmo d'insidie, intrapreso dal filosofo

24. *Candelaio* 263.

25. Per una lettura incrociata di Bruno e Caravaggio, si veda A.M. Panzera, *Caravaggio e Giordano Bruno: un'ipotesi interpretativa*, in “Arte lombarda”, nuova serie, XCVI-XCVII, 1991, 1-2, pp. 55-9 e, della stessa autrice, *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*, L'asino d'oro, Roma 2011.

in direzione della residenza di Fulke Greville denuncia metaforicamente la corruzione morale di una *civitas* ostile allo straniero e alle buone forme di *civile conversazione* ma rinvia anche al percorso gnoseologico dalle tenebre all'alba del nuovo sistema "eliocentrico" esposto nell'opera. Come ipotizzato da Giovanni Gentile²⁶, il passaggio potrebbe inoltre testimoniare un peculiare uso del tessuto urbano come campo d'applicazione di un'ars *memoriae* dagli inediti risvolti etici. In generale, gli spazi costruiti da Bruno sembrano sempre essere molto più che degli sfondi, risultando invece complementari all'azione a cui partecipano attivamente tramite una fitta trama di corrispondenze. Nel *Candelaio*, Napoli è infatti elevata a spazio comico in piena conformità con le decostruzioni e gli stravolgimenti operati dalla commedia. La città amata ed odiata (tanto dall'autore che dai personaggi), che attira e respinge, *solve et coagula*, diviene così lo spazio ideale per l'*ouverture* filosofica messa in scena nella *pièce*.

Non è dunque un caso che Bruno confidi una parte tanto importante del suo messaggio filosofico proprio al *Candelaio*, «barconaccio dismesso, scasciato, rotto, mal impeciato; che par che co crocchi, rampini et arpagini sia stato per forza tirato dal profondo abisso»²⁷. Libro, personaggio e commedia dalle mille sfaccettature, il *Candelaio* s'imprime un'ulteriore torsione diventando il vecchio barconaccio che, sfidando le previsioni dell'*antiprologo*, permetterà all'opera di prendere il largo. «Uscire, e fars'in alto mare», «lasciar questo sicuro porto del Mantracchio», «far partita dal Molo del silenzio»²⁸: qui come altrove²⁹ Bruno sembra fare largo impiego di immagini marine, soprattutto il naufragio e la traversata del mare tempestoso. Carico di tesori, autentico *sileno*, il vecchio barcone ha abbandonato la sicurezza del porto natio e si è avventurato nel «gran caos» dell'Europa di metà Cinquecento.

Analogamente alle riflessioni sul perimetro urbano e le metafore marine, c'è un'altra spazialità che riveste grande importanza nella commedia, *locus* originario che travalica se stesso e si estende alle altre due: si tratta del "caos". Già all'inizio della *pièce*, nel caustico offertorio dedicato a Morgana, l'autore aveva così connotato lo scarto che lo separava dal bene amato:

Adesso che tra voi che godete al seno d'Abraamo, e me che senza aspettar quel tuo soccorso che solea rfrigerarmi la lingua, disperatamente ardo e sfavillo, *in-*

26. Cfr. il sempre utile G. Gentile, *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Vallecchi, Firenze 1920.

27. *Candelaio* 274-5.

28. *Candelaio* 275.

29. Motivi analoghi saranno presenti anche nel corso de *La cena de le Ceneri* così come nell'epistola introduttiva al *De la causa, principio et uno*.

termezza un gran caos, pur tropp' invidioso del mio bene: per farvi vedere che non può far, *quel medesimo caos*, che il mio amore, con qualche proprio ostaggio e material presente, non passe al suo marcio dispetto, eccovi la candela che vi vien progiuta per questo *Candelaio* che da me si parte³⁰.

Tra Parigi e Napoli, luogo della rappresentazione e residenza di Morgana, “intermezza un gran caos”. Il *Candelaio* si configura pertanto come il solo tramite capace di colmare un tale abisso permettendo al filosofo di conseguire Morgana-vicissitudine. Se il caos può essere interpretato come una possibile allusione alle guerre di religione che imperversavano nella capitale francese e che da lì a poco avrebbero obbligato filosofo ad allontanarsene alla volta dell’Inghilterra³¹, sembra tuttavia impossibile piegare tale motivo ad una sola accezione. Bruno farà infatti largo uso di questo tema – dalle opere ontologiche agli scritti di filosofia naturale, dai trattati mnemotecnici alle ultime composizioni sulla magia – utilizzando il caos per rinviare alla totalità indistinta del reale sulla cui superficie si susseguono gli elementi prima di riprecipitare in una tenebra senza fondo. All’inizio della commedia, lo abbiamo visto, Bruno alludeva al caos come a quella forza ostile che si opponeva al conseguimento del suo bene. In un certo modo, possiamo quindi addirittura situarlo all’origine del *Candelaio*, inteso come *medium* per attraversare il mare tempestoso e consentire al desiderio del filosofo di ricongiungersi col proprio oggetto. La rappresentazione prende così le forme di un relitto emerso dall’abisso e mosso da questo desiderio, la sola forza capace di spingerlo fuori da un porto sicuro alla volta del “gran caos” del mare aperto. A sua volta però, la commedia stessa altro non è che un’emanazione del caos, emersa da quell’abisso profondo che, soprattutto nelle opere mnemotecniche e magiche dell’ultimo periodo, si configura come la fonte da cui provengono le forme che si succedono sul teatro del mondo. Creatura del caos, mezzo per superarlo e vecchio barconaccio che s’appresta a farvi ritorno, il *Candelaio* per una sera diverrà anche la «tela» su cui potremo contemplare le emanazioni che, scaturite dal *chaos fantasticus*, si alternano sul teatro della vicissitudine. Il «barconaccio» che viene richiamato dal profondo abisso è la commedia e al tempo stesso la filosofia in un nuovo esercizio consoci-

30. *Candelaio* 262. Corsivo mio.

31. Bruno stesso menzionerà l’inasprimento della situazione politica e religiosa francese come causa principale della sua partenza, come registrato nel giornale del suo confidente Guillaume Cotin e come reitererà poi durante l’interrogatorio con gli inquisitori veneziani. A questo proposito si vedano: L. Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, Salerno, Roma 1993; B. Levergeois, *Giordano Bruno*, Fayard, Paris 1995; M. Ciliberto, *Introduzione a Bruno*, Laterza, Roma-Bari 1996; S. Ricci, *Giordano Bruno nell’Europa del Cinquecento*, Salerno, Roma 2000.

tivo: se seguendo le metafore e le immagini della *Lampas* l'abisso è figlio del caos, la commedia (o la filosofia bruniana) emerge da esso ordinando immagini e pensieri³². Figlio e prodotto del caos, il *Candelaio* lo attraversa e, presiedendo all'unione del filosofo con la vicissitudine, diventa la sola scena capace di dare sembianza all'informe e tentare di discernere la logica che presiede alla successione delle forme dalla totalità indeterminata.

La materia, il soggetto, il modo ed ordine e circostanze di quella vi dico che vi si farran presenti per ordine, e vi sarran poste avanti a gli occhi per ordine: il che è molto meglio che si per ordine vi fussero narrati. Questa è una specie di tela, ch'ha l'ordimento e tessitura insieme: chi la può capir, la capisca; chi la vuol intendere, l'intenda³³.

«Far presenti» e «porre dinnanzi agli occhi per ordine»: questo il fine di una commedia il cui «soggetto» coincide integralmente con lo svolgimento. Emerso dal caos, il *Candelaio* porterà sulla scena il caos stesso esplicitandone la logica immanente. Sulla scena, forme, figure e personaggi diventano visibili nella loro singolarità non mancando tuttavia di manifestare la loro relazione con il tutto. Come può però avvenire questo passaggio dall'informe alla forma? Che legge presiede al processo creativo tanto del reale quanto di una commedia che intende proprio mettere in scena «come sta fatto il mondo»? Analoghe questioni, costanti nel pensiero di Bruno, trovavano proprio in quegli anni risposta in un trattato mnemotecnico come il *De umbris idearum*:

Verum Anaxagoricum chaos est sine ordine varietas. Sicut igitur in ipsa rerum varietate admirabilem concernimus ordinem, qui supraeum cum infimis, et infimorum cum supremis connexionem faciens, in pulcherrimam unius magni animalis – quale est mundus – faciem universas facit conspirare partes, cum tantum ordinem tanta diversitas, et tantam diversitatem tantus ordo requirat – «nullus enim ordo ubi nulla diversitas extat, reperitur» –, unde primum principium nec ordinatum, nec in ordine licet intelligere³⁴.

Il caos di Anassagora è la fonte indistinta di tutte le forme *in nuce*. Allo stesso modo delle tenebre profonde in cui non brilla alcuna luce, esso è impenetrabile dal pensiero. Come potrebbe infatti darsi *logos* laddove regna la totalità informe? Nonostante questo, il caos è anche la forza vitale che determina un processo incessante di moltiplicazione dell'unità

32. A.L. Puliafito-Bleutel, *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Olschki, Firenze 2007, p. 34.

33. *Candelaio* 276.

34. G. Bruno, *De umbridearum*, in *Opere mnemotecniche*, vol. I, Adelphi, Milano 2004, p. 58.

in una molteplicità infinita di forme. Se il caos, inteso come «totum indistinctum» o «sine ordine varietas», è escluso dall'ordine del discorso, la filosofia si deve volgere verso la *ratio* che lo attraversa nel suo atto d'*explicitio*. Questa prospettiva di ricerca sarà proseguita fino alla fine della vita libera di Bruno quando intraprenderà la redazione della *Lampas triginta statuarum*, un testo che compendia riflessioni mnemotecniche, ontologiche e magiche³⁵. In questo testo, mai pubblicato dall'autore, il caos è studiato come motore della moltiplicazione all'infinito delle forme. La logica combinatoria alla base della riforma bruniana dell'*ars memoriae* si trova così applicata al *primum subjectum*, vale a dire al ricettacolo amorfo e immateriale della totalità. La formazione delle cose viene quindi descritta come un perpetuo gioco combinatorio da cui scaturisce l'infinito numero dei mondi. Il caos, in sé e per sé principio limite al di là della forma e del pensiero, è elevato ad origine e principio d'animazione del reale. Dall'altro lato, proprio la pluralità degli esseri e il loro flusso permanente consentono di scorgere, quasi in controluce, quell'*Anaxagoricum chaos*, ricettacolo della materia ed intelligenza che la governa. Per riuscirci, il pensiero deve abbracciare l'unità immanente alla base della molteplicità caotica sempre in movimento. L'esplicito riferimento ad Anassagora va proprio in questo senso. Il filosofo di Clazomene (che Bruno conosceva soprattutto grazie alla mediazione aristotelica ma che usava nondimeno contro lo Stagirita) è il teorico del *nous*, intelligenza e forza vitale che ordina il mondo. Secondo Anassagora, la realtà non è frutto d'un atto di creazione (e d'annichilazione), ma piuttosto del *movimento* di trasformazione risultante dalla combinazione delle componenti originarie, orchestrato da un'intelligenza ordinatrice.

Come gli scritti sull'arte della memoria da un lato, e le opere ontologiche e magiche dall'altro, il *Candelaio* porta in scena una realtà varia e polimorfa che sembra costituirsi a partire dagli incontri aleatori di atomi in movimento. Nondimeno, un lettore più attento sarà capace di andare oltre la superficie e discernere l'«ordinamento e tessitura» che, soli, permettono d'avere una visione unitaria delle vicende narrate («son tre materie principali *intessute insieme* ne la presente comedia»³⁶). Come le innumerevoli forme emerse dal *vastum chaos* fluivano dall'atto desiderati-

35. Sulla *Lampas triginta statuarum*, si vedano l'introduzione a G. Bruno, *Opere magiche*, Adelphi, Milano 2000; L. Vianello, *Una lampada nella notte: l'ars inventiva di Giordano Bruno*, tesi di dottorato discussa nel 2014 presso l'Università di Padova e disponibile in <https://www.research.unipd.it/handle/11577/3423518>. Mi sia permesso inoltre il rimando al capitolo *Lampas triginta statuarum: une cosmogonie du désir* nella mia tesi di dottorato *Itinéraires du désir dans la philosophie de Giordano Bruno*, pp. 21-48, discussa il 14 dicembre 2018 presso l'ENS-Lyon, disponibile in <https://www.theses.fr/2018LYSEN074>.

36. *Candelaio* 265.

vo e volontario del primo principio – che, desiderandosi faceva coincidere l'uno con l'infinito –, l'azione drammatica del *Candelaio* sembra la risultante dei desideri (spesso divergenti) dei vari personaggi. Analogamente a quanto avviene su scala macrocosmica con i pianeti – descritti nei poemi di Francoforte come esseri animati desideranti –, gli uomini informano ed ordinano il loro spazio dando sostanza ai loro desideri. Questo spazio, come abbiamo ricordato, è rappresentato al più alto grado dalla città, eletta a orizzonte scenico della sola commedia di Bruno. Città come forma architettonica dei desideri che la abitano e campo d'azione delle pulsioni che la strutturano.

4. Dove troppo cresce il desio...

Il desiderio, nella diversità delle sue forme e manifestazioni, è il grande protagonista del *Candelaio*. Bonifacio, Mamfurio, Bartolomeo ma anche Gioan Bernardo (*alter ego* dell'autore stesso), Vittoria e gli altri personaggi esprimono dei desideri che corrispondono a tipi umani molto diversi. Da questo punto di vista, la commedia prosegue motivi già presenti nelle coeve opere magiche e mnemotecniche. Le singolari maschere che animano la scena comica si caratterizzano infatti come manifestazioni delle pulsioni che animano i rispettivi protagonisti: desideri innaturali ed auto-referenziali costituiscono la caratura dell'insipido amore, sordida avarizia e goffa pedanteria dei tre protagonisti della rappresentazione. Nei paragrafi precedenti, ci siamo concentrati sulle sezioni iniziali della commedia dove Bruno evocava la sua condizione di esule e la sua aspirazione al bene da cui un vasto caos lo separava. L'opera aveva pertanto assunto le fattezze del barconaccio che – sospinto dalla forza del desiderio – poteva condurre il suo autore al di là del mare in tempesta verso la Dama della mutazione. Il desiderio appare dunque all'origine di una commedia di cui sarà indiscutibilmente il protagonista ed il motore interno. Già nelle opere immediatamente precedenti – in particolare nel *Cantus Circaeus* – il Nolano aveva messo in scena un operare magico che, lungi dall'essere l'intervento contrario alle leggi di natura auspicato anche da alcuni protagonisti del *Candelaio*, si configurava invece come una forma di *adequatio* tra *intus* ed *extra*, tra qualità dell'anima e forma esteriore. In contrasto con qualsivoglia concezione statica dell'essere umano, Bruno andava quindi elaborando un'idea di umanità come campo d'azione di forze in costante assestamento. Tra queste, particolare importanza andava attribuita all'immaginazione, capace di plasmare l'uomo sia in relazione a se stesso che al mondo, e a desiderio e volontà, in grado di trascendere la potenza di una forma finita e di metterla in relazione con la molteplicità del possibile. Proprio desiderando, l'uomo si autodetermina e si

proietta al di là della propria finitezza. Fin dai primi lavori di Bruno, il desiderio è dunque messo in relazione con la costituente ontologica del reale. Ad ogni desiderio corrisponde infatti un preciso *modus essendi* ed è proprio questa forza destrutturante a rivelarsi capace di riconfigurare continuamente una forma di vita che non si può mai dire staticamente conclusa ma che si riapre sempre sul suo possibile. Proprio per questo, desiderando, gli esseri riproducono la vitalità sempre operante del primo principio che mira a realizzare l'infinito in ogni punto dell'universo. Questa intuizione è un vero e proprio *fil rouge* della speculazione bruniana, che ritorna regolarmente nel corso delle diverse opere, sempre rideclinato in una nuova prospettiva. Negli *Eroici furori*, per esempio, Bruno affronta l'elevazione gnoseologica ed ontologica resa possibile dal desiderio, indicato come il volano che permette all'uomo di travalicare la finitezza della propria condizione. Tuttavia, fin dalle prime pagine di questo scritto, il filosofo aveva precisato che a nature umane molto diverse tra loro non potevano che appartenere delle aspirazioni antitetiche e pertanto delle forme di desiderio molto diverse. Superare la propria condizione poteva infatti comportare tanto l'elevazione verso il divino che la ricaduta in uno stato bestiale. La prima situazione era propria di chi, in conformità alla natura, sapeva accordare il suo desiderio al principio primo al di là del transeunte comprendendo che «il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annihila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo»³⁷. Il secondo caso era invece incarnato da quanti, magari riponendo «speranza nella vanità delle magiche superstizioni», confidavano in pratiche contrarie alla natura isolando un solo oggetto (amore egoistico di sé, avidità, sterile pedanteria) come accesso privilegiato al tutto.

La tematica del desiderio, per come viene affrontata nel *Candelaio*, rinvia a un vasto insieme di questioni. Del resto, proprio perseguendo aspirazioni contrastanti, i cammini dei vari personaggi si incrociano dando via al tortuoso reticolo urbano della città. Inoltre, solo dopo innumerevoli peripezie alla ricerca d'un oggetto determinato, ciascuno d'essi finirà – per amore o per forza – per ritrovare se stesso. Perseguire il proprio desiderio – questo sembra dirci l'autore – significa in fondo rincorrere una certa proiezione di sé. Cosa cercano infatti le diverse maschere che popolano la commedia se non una più completa realizzazione di sé, spesso condotta ai danni dell'altro? Questo aspetto, come vedremo, è interessante per cogliere l'ambigua natura del concetto: se il desiderio ci apre al mondo obbligandoci a travalicare la nostra individualità, è tuttavia solo a partire da una specifica coscienza di sé e visione del mondo che noi desideriamo. È quindi nell'estroversione del de-

37. *Candelaio* 263.

siderio, nel fatto di perseguirlo proiettando la nostra individualità nel mondo, che noi realizziamo la nostra *humanitas*. Esso diventa quindi lo spazio privilegiato in cui si manifesta la *coscienza di sé* e la propria concezione del mondo e della natura. Se infatti questa forza ci trascina prepotentemente verso l'Altro, essa lo fa sempre a partire da una situazione intimamente nostra.

Collegando inscindibilmente desiderio, coscienza di sé e concezione del mondo, la commedia di Bruno può così sviluppare appieno il potenziale del registro comico, come ha più volte notato Nuccio Ordine³⁸. I desideri perseguiti dai tre protagonisti della commedia si riveleranno forze centripete e disgregatrici proprio perché – fondati sull'assenza di autoconsapevolezza di cui danno prova – porteranno alla perdita delle forme umane che li incarnano. La condotta di Bonifacio, Bartolomeo e Mamfurio appare infatti paradossale e ridicola perché, trovandosi all'opposto di quel che pensavano essere, i tre cadono preda di ogni sorta d'inganni. Il tronfio pedante, l'avidò alchimista e l'amoroso petrarchista incarnano diverse declinazioni dello stesso vizio: una totale ignoranza di sé occultata dall'illusione di essere sapienti o di forzare la natura per ottenere ricchezze e amore. Sul modello del *Cantus* inoltre, la loro apparenza, la loro funzione sociale e i simboli della loro appartenenza a un certo rango non fanno che accrescere lo iato tra *intus* ed *extra*. Toga professorale, paramenti e cappa ornata con preziose finiture non sono altro che simulacri dietro cui nascondere un animo vile, degli istinti deplorabili e una natura bestiale. Allo stesso modo dell'invocazione diretta da Circe al sole – astro che rivela e mette in luce le cose – anche il *Candelaio* mette in scena una forma di *adequatio*. Derubati dei loro beni, ridicolizzati e privati del loro statuto sociale, i tre protagonisti sono costretti a confrontarsi con il loro sé più autentico. Questo sembra precisamente uno dei significati veicolati dalla scena finale quando Mamfurio, inforcando finalmente un paio di occhiali, realizza di non essere altro che il personaggio di una rappresentazione. Dopo aver decostruito delle identità sfalsate e antitetichè alla vera natura delle cose, il *Candelaio* porta questo meccanismo alle estreme conseguenze giungendo perfino a travalicare i limiti della propria scena. In questo modo, quella commedia che, conformemente ai reiterati ammonimenti del prologo non aveva mai avuto inizio, si apre d'un tratto sul teatro del mondo e i suoi personaggi incrociano gli occhi degli spettatori. La ruota della vicissitudine, ineluttabile, compirà un altro giro e delle forme nuove si succederanno sul «dorso» dell'eterno. Il tempo della mutazione sarà dunque il protagonista di questa metamorfosi che ci farà riscoprire Bonifacio, Bartolomeo e Mamfurio «si non sott'un mantello,

38. Si veda a questo proposito il suo saggio introduttivo in *Opere italiane*, cit., cap. II-III (pp. 26-68).

sotto un altro; si non in una, in un'altra vita»³⁹. Prima di questo esito però, dovremo sprofondare nella lunga notte del *Candelaio*, un tempo in cui i protagonisti, inseguendo i loro desideri, diverranno quel che erano veramente. Ricorrendo per la prima volta al mito d'Atteone, che avrà un ruolo importante nell'ultimo dei dialoghi italiani, Bruno mostrerà a che punto chi persegue al più alto grado il proprio desiderio finisce inevitabilmente per coincidere con esso. Questo è proprio il caso di «Messir Bonifacio Candelaio», personaggio eponimo della *pièce*.

Considerate, dunque, come il suo innamorarsi della signora Vittoria l'inclinò a posser esser cornuto, e, quando si pensò di fruirsi di quella, dovenne a fatto cornuto: figurato veramente per Atteone, il quale, andando a caccia, cercava le sue corne, e, allor che pensò gioir de sua Diana, dovenne cervo. Però, non è maraviglia si è sbranato e stracciato costui da questi cani marioli⁴⁰.

Parodiando uno dei miti più celebri del Rinascimento, Bruno riassume l'intero vissuto del suo personaggio e sintetizza lo svolgimento della sua commedia. Tre anni dopo, negli *Eroici furori*, l'ultimo dialogo in italiano, l'autore avrebbe fatto ricorso allo stesso mito, seppur declinandolo in tutt'altra direzione. Se infatti il furore eroico permette al furioso di "indiarsi" ed elevarsi all'infinito, il desiderio autoreferenziale di Bonifacio-Bartolomeo-Mamfurio coincide piuttosto con una forma bestiale di follia. Nel testo del 1585, lo smembramento da parte dei cani (metafora di volontà e intelletto) figurava l'esperienza limite di una soggettività che, ricercando l'infinito, non poteva che incontrarlo superando la propria finitezza. Al contrario, lo smembramento delle vesti dei tre protagonisti ad opera dei cani-marioli assume tutt'altro senso. I tre, come abbiamo visto, sono delle pure maschere, delle vesti di scena avviluppate sul vuoto. Il loro essere coincide con l'apparire poiché, come confessa Mamfurio, dipende da un riconoscimento sociale che non trova altro fondamento che l'apparenza esteriore: «Nisi urgente necessitate, nefas esset habitum proprium dimictere»⁴¹, chiosa il *magister* quando i ladri travestiti da gendarmi gli propongono uno scambio d'abito. Tuttavia, una volta caduto nel tranello, il pedante paga cara la propria dabbenaggine poiché, vestito come un personaggio comune, si sente rispondere: «Tu hai mentito: non hai forma né similitudine di maestro»⁴². Privati dei loro beni e dei loro abiti, i tre personaggi smarriscono la loro identità e diventano irricognoscibili. Se, come il mitico cacciatore, essi finiscono per perdere se

39. *Candelaio* 263.

40. *Candelaio* 270.

41. *Candelaio* 345.

42. *Candelaio* 371.

stessi, questo esito connota una condizione diametralmente opposta a quella dell'eroico furioso. In quel caso infatti, la perdita di sé era la conseguenza di un'esperienza estrema eccedente i limiti di una forma di vita singolare che si dissolveva così nell'infinità dell'oggetto agognato. Per i tre personaggi invece, si tratta piuttosto di un'implosione, del collasso su se stessi dovuto all'inevitabile frustrazione di un desiderio impossibile da soddisfare in quanto egotico ed autoreferenziale. Quest'esito, a ben vedere, era in fondo scontato dato che le loro ambizioni tradivano la speranza di colmare con dei feticci una personalità vuota ed astratta perché eretta in antitesi alla natura. Il mancato appagamento del desiderio coronato dalla perdita di quanto possedevano obbliga i tre protagonisti a fare i conti col puro vuoto che li caratterizza. Si assiste allora ad un vero e proprio cortocircuito nella commedia, che giunge al culmine nella scena finale. Privato dei beni e del suo sembiante caratteristico, solo allora Mamfurio si accorge del pubblico e capisce di «esser entro una commedia». Nel momento in cui lo realizza, cala il sipario tanto sulla scena che sulla sua vita di personaggio.

ASCANIO. – O là mastro Mamfurio, mastro Mamfurio. MAMFURIO. – Chi è chi mi conosce? chi in questo abito e fortuna mi distingue? chi per nome mio proprio m'appella? ASCANIO. – Non ti curar di questo, che t'importa poco o nulla: apri gli occhi, e guarda dove sei; mira ove ti trovi. MAMFURIO. – *Quo melius videam*, per corroborar l'intuito e firmar l'acto della potenza visiva, acciò l'acie de la pupilla più efficacemente per la linea visuale emittendo il radio a l'objecto visibile, venghi ad introdur la specie di quello nel senso interiore, idest, mediante il senso comune collocarla nella cellula de la fantastica facultade, voglio applicarmi gli oculari al naso. Oh, veggio di molti spectatori la corona." ASCANIO. – Non vi par esser entro una commedia? MAMFURIO. – *Ita sane*. ASCANIO. – Non credete d'esser in scena? MAMFURIO. – *Omni procul dubio*. ASCANIO. – A che termine vorreste che fusse la commedia? MAMFURIO. – *In calce*, in fine: *neque enim et ego risu ilia tendo*. ASCANIO. – Or dunque, fate e donate il *plaudite*⁴³.

Se l'attitudine al mondo mediata da un sapere sterile e astrattamente libresco causa la perdita del pedante, il caso di Bonifacio è diverso, ma solo in apparenza poiché il perseguimento del suo desiderio lo induce a tentare di prendere una forma che non è la sua. Con la scusa di poter godere segretamente della Signora Vittoria – la prostituta di cui è innamorato – Bonifacio viene convinto a travestirsi da Gioan Bernardo, il pittore che sembra rappresentare più di ogni altro il punto di vista dell'autore, a cui allude anche col nome. Tuttavia, nello stesso momento, sua moglie Carubina si camuffa a sua volta da Vittoria in modo da po-

43. *Candelaio* 422-3.

ter punire l'infedeltà del marito. Insomma, con un gusto tutto barocco, Bruno mette in scena il singolare tradimento di Bonifacio che, sotto le mentite spoglie di Gioan Bernardo, spera di conquistare Vittoria che, in realtà, non è null'altra che sua moglie. L'evoluzione interiore del personaggio è quindi solo apparente perché, come compendia ironicamente l'autore, da "candelaio" egli diviene «concubinario di sua moglie»⁴⁴. Tutti gli sforzi di Bonifacio sono dunque inutili e paradossali visto che egli non ha fatto altro che farsi abbindolare da un sedicente mago per conquistare l'amore di una prostituta finendo invece per perdere una consorte fedele. Il turbine di situazioni equivoche che viene a prodursi ha innegabilmente dei risvolti comici. Tuttavia, osservandolo più da vicino, non possiamo fare a meno di notare che l'exasperato gioco di equivoci ha come risultato di accrescere il fossato tra Bonifacio e la soddisfazione del suo desiderio. Non solamente non soggiogherà mai Vittoria ma la sua impotenza sarà ulteriormente enfatizzata dal fatto che, quando crederà di farlo, sarà sotto le sembianze di Gioan Bernardo, peraltro amante di sua moglie. Attraverso questo espediente, Bruno mette in luce ancor più la vacuità d'un personaggio costituito di pura apparenza che, anche quando immagina di godere del suo bene, non sa farlo che nelle vesti del suo rivale. Analoghe riflessioni valgono per Bartolomeo. Quest'ultimo, ottenebrato dai suoi sogni di ricchezza, si fa abbindolare da un alchimista che gli offre la ricetta della pietra filosofale. Anch'egli, confidando in un sapere capace di alterare la natura, spera di imporre la propria soggettività sul mondo ai danni degli altri. In quest'ultimo caso poi, proprio l'illusorio sogno di trasformare tutto in oro, diventerà l'emblema per eccellenza del mondo *upside down*, della città all'alba dell'affermazione del nascente capitalismo⁴⁵.

5. Sono tre materie principali intessute insieme nella presente comedia

Agli inizi della commedia (atto I, scena II) sorprendiamo Bonifacio che riflette a voce alta sulle condizioni del suo innamoramento. Vecchio e già sposato, ha incrociato gli occhi di Vittoria, una giovane e scaltra prostituta, restandone così folgorato. Qualche scena più tardi, Scaramurè, ciarlano che si fa passare per mago, avrà buon gioco a decifrare la causa del tardo

44. *Candelaio* 414.

45. Per un'attenta analisi del pensiero di Bruno in chiave politica, si veda almeno Raimondi, *La repubblica dell'assoluta giustizia*, cit. Sul mondo *upside down* e la sovversione dei valori durante l'emergenza del sistema capitalistico, si rimanda a H. Scott, *Shakespeare's Tempest and Capitalism The Storm of History*, Routledge, London 2021 e a M. Donà, *Tutto per nulla. La filosofia di William Shakespeare*, Bompiani, Milano 2016.

amore di Bonifacio: si tratterebbe chiaramente di un caso di *fascinatio*, «*Id est, per averla guardata guardando lei anco voi*»⁴⁶.

SCARAMURÉ. – Fascinazione si fa per la virtù di un spirito lucido e sottile, dal calor del core generato di sangue più puro, il quale, a guisa di raggi, mandato fuor de gli occhi aperti, che con forte imaginazion gardando vengono a ferir la cosa guardata, toccano il core e sen vanno ad afficere l'altrui corpo e spirito: o di affetto di amore, o di odio, o di invidia, o di maninconia, o altro simile geno di passibili qualità. L'esser fascinato d'amore adviene, quando, con frequentissimo o ver (benché istantaneo) intenso sguardo, un occhio con l'altro, e reciprocamente un raggio visual con l'altro, si rincontra, e lume con lume si accopula. All'ora si giunge spirto a spirto; et il lume superiore inculcando l'inferiore, vengono a scintillar per gli occhi, correndo e penetrando al spirito interno che sta radicato al cuore: e cossi commuovono amatorio incendio. Però chi non vuol esser fascinato deve star massimamente cauto e far buona guardia ne gli occhii, li quali in atto d'amore principalmente son fenestre dell'anima; onde quel detto: "Averte, averte oculos tuos"⁴⁷.

La dottrina magica della *fascinatio*, patrimonio comune di medici e filosofi del Rinascimento, è qui parodiata da Bruno⁴⁸. Il ricorso a un registro linguistico criptico permette a Scaramurè di accreditare le sue competenze facendole passare per un sapere trascendente. Se il magismo rinascimentale ha un'influenza notevole sul suo pensiero, Giordano Bruno lo innesta tuttavia su presupposti teorici ben distinti. Per lui, l'arte magica può fondarsi e operare solamente in conformità con la natura. Vero mago è solamente chi *coopera* con lo spirito universale inserendo l'uomo e la sua *praxis* entro i cicli vitali naturali⁴⁹. All'opposto, la necromanzia di Scaramurè non si presenta che come un mezzo perverso per piegare la natura agli insensati desideri di Bonifacio. Il suo amore, così come la magia a cui fa ricorso, si configurano pertanto come una perversione dei giusti rapporti tra le cose e degli atti contro natura. Il protagonista è infatti descritto come un vecchio sposato con una «giovane di venticinque anni, più bella

46. *Candelaio* 297.

47. *Candelaio* 297-8.

48. Sul magismo rinascimentale cfr. P. Zambelli, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe e riti nel Rinascimento*, Marsilio, Venezia 1996. Su Bruno e il magismo rinascimentale, oltre al classico F.A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Roma-Bari 2010, si vedano anche I.-P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 e M. Mertens, *Magic and Memory in Giordano Bruno. The Art of a Heroic Spirit*, Brill, Leiden 2018.

49. A questo proposito, si vedano A. Ansaldo, *Giordano Bruno: Une Philosophie de la Metamorphose*, Classiques Garnier, Paris 2010 e i saggi contenuti nel volume *Giordano Bruno. Une philosophie des liens et de la relation*, ed. par A. Del Prete, T. Berns, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 2016.

della quale non è facile trovare in Napoli»⁵⁰. Sulla base delle imprudenti confidenze che gli estorce Bartolomeo, Bonifacio confessa che, malgrado il matrimonio con Carubina, ha «vissuto 42 anni al mondo talmente che con *mulieribus non sum* coinquinato»⁵¹. Come abbiamo visto, Bonifacio è dunque “candelaio”, espressione ambigua per alludere alla sua condotta passiva (forse alla sua omosessualità) e, in generale, alla sua relazione con le donne. Tuttavia, se la fiamma d’amore tende naturalmente ad estinguersi con l’età, può anche capitare che si trasformi. Rimestando i *topoi* della poesia amorosa con alcune teorie medico-pneumatiche, Bonifacio propone una spiegazione del suo innamoramento che parodizza i canoni letterari petrarchisti del tardo Rinascimento:

BONIFACIO. – Or essendo nel mio cor cessata quella fiamma che l’ha temprato in esca, facilmente fui questo aprile da un’altra fiamma acceso... BARTOLOMEO. – In questo tempo s’innamorò il Petrarca, e gli asini, anch’essi, cominciano a rizzar la coda. BONIFACIO. – Come avete detto? BARTOLOMEO. – Ho detto che in questo tempo s’innamorò il Petrarca, e gli animi, anch’essi, si drizzano alla contemplazione: perché i spirti ne l’inverno son contratti per il freddo, ne l’estate per il caldo son dispersi, la primavera sono in una mediocre e quieta tempratura, onde l’animo è più atto alla contemplazione per la tranquillità della disposizion del corpo, che lo lascia libero alle sue proprie operazioni⁵².

La polemica di Bruno contro Petrarca e il petrarchismo rinvia a diverse questioni. In primo luogo, rappresenta un rigetto di stilemi che, oltre ad essere ormai stereotipati, accrescevano la distanza tra parole e cose. Lungi dall’essere solamente una questione di stile, lo scollamento tra le parole e la natura rendeva gli uomini ormai incapaci di comprendere l’essenza delle cose. Se, ricollegandosi alla tradizione ermetica, Bruno riteneva la natura fondamento di ogni scienza, religione e filosofia, una volta sganciati da essa agli uomini non restavano che lettere morte, culti superstiziosi ed una magia senza alcuna presa sul reale. Questa era infatti la condizione che accomunava i tre protagonisti della commedia, riuniti dal ricorso ad arti sterili e contronatura di cui, proprio all’inizio dell’opera, «l’insipido amoroso» tesse l’elogio:

L’arte supplisce al difetto della natura, Bonifacio. Or poi ch’a la mal’ora non posso far che questa traditora m’ame, o che al meno mi remiri con un simulato amorevole sguardo d’occhio, chi sa? forse quella che non han mossa le paroli di Bonifacio, l’amor di Bonifacio, il veder spasmare Bonifacio, potrà esser forzata con questa occolta filosofia. Si dice che l’arte magica è di tanta importanza che

50. *Candelaio* 285.

51. *Candelaio* 286.

52. *Candelaio* 286-7.

contra natura fa ritornar gli fiumi a dietro, fissar il mare, muggire i monti, intonar l'abisso, proibir il sole, despiccar la luna, sveller le stelle, toglier il giorno e far fermar la notte; però l'Academico di nulla Academia, in quell'odioso titolo e poema smarrito, disse: *Don'a' rapidi fiumi in su ritorno, / smuove de l'alto ciel l'aurate stelle, / fa sii giorno la notte, e nott'il giorno. / E la luna da l'orbe proprio svelle / e gli cangia in sinistro il destro corno, / e del mar l'onde ingonfia e fissa quelle. / Terr', acqua, fuoco ed aria despiuma, / ed al voler uman fa cangiar piuma*⁵³.

Fin dalle prime battute, la concezione della natura propria ai tre personaggi emerge con chiarezza. Ai loro occhi si tratta di un'entità deficitaria e imperfetta che necessiterebbe di un compimento proveniente dall'esterno. Arte e scienza si configurano così come gli strumenti tramite cui l'uomo potrebbe – tramite un atto di forza – correggere la natura ed imporle un nuovo corso. A partire da queste premesse, i tre instaurano inoltre un immediato parallelismo tra natura e genere femminile, entrambe caratterizzate dalla stessa passività e mancanza di potenza attiva. L'arte, la ragione e il maschile si configurerebbero invece come forze attive e votate ad esercitare la loro potenza su un supporto passivo ed amorfo (cf. *Candelaio* atto I, scena V).

Questi stessi pregiudizi sono riesumati nei dialoghi italiani quando Bruno rappresenta i maestri aristotelici o, più in generale, i detrattori della sua filosofia. Intervenendo contro il concetto di materia che andava esponendo Teofilo (il porta parola di Bruno nel dialogo *De la causa, principio ed uno*), il pedante Polihimnio si lancia in una lunga invettiva contro il sesso femminile. La materia osserva infatti l'aristotelico, è immagine della donna: un abisso difforme ed incolmabile, fatto per accogliere un principio formale che non può che provenire dall'esterno. Incalzato dagli interlocutori, il pedante conclude: «la donna non è altro che una materia. Se non sapete che cosa è dona, per non saper che cosa è materia, studiate alquanto gli Peripatetici che con insegnarvi che cosa è materia, te insegneranno che cosa è donna»⁵⁴. Gli avversari di Bruno riducono dunque il femminile alla sua materialità ma femminizzano ugualmente la natura, considerata come passiva ed insufficiente a se stessa.

All'opposto dell'idea di materia elaborata da Bruno – caratterizzata dalla compresenza del principio materiale e di quello causale –, i desideri e gli atti perpetrati da Bartolomeo, Bonifacio e Mamfurio si rivelano sterili perché fondati sul tentativo d'imprimere una forma illusoriamente esteriore e autonoma a una materia considerata come passiva. Malgrado i dileggi di Bartolomeo, Bonifacio in realtà non è cambiato sebbene la

53. *Candelaio* 283-4.

54. *De la causa, principio et uno*, in *Opere italiane*, cit., pp. 591-752, p. 707.

sua concupiscenza si rivolga ora ad una donna⁵⁵. Il “candelaio di carne e d’ossa” non arriverà pertanto mai a «farsi orefice» perché il suo desiderio rimane intrappolato in una forma “omoerotica”⁵⁶ d’espressione di se stesso. Cieco al mondo, attraverso il suo desiderio Bonifacio non persegue altri che se stesso, anche se lo fa attraverso gli altri. Questa concezione strumentale dell’alterità emerge esplicitamente un po’ più avanti quando, discutendo con Marta, l’«insipido amoroso» dichiara: «Dominedio non ha cossì ordinato: perché ha fatto le femine per gli omini e non gli uomini per le femine; e son state atte per quel servizio: e quando non son buone a quello, fàccisen presente al povero diavolo, per ch’ il mondo non le vuole»⁵⁷. Nel prosieguo della commedia, l’amore del “candelaio” si conferma come una forma egoistica di cecità verso il reale e la sua attitudine verso l’alterità resta eminentemente strumentale. Ciò diventa particolarmente evidente quando Bonifacio pensa di ricorrere alla magia di Scaramurè che, già per via del suo carattere risolutamente *contronatura*, non è altro che una forma di violenza per piegare l’altro ai propri interessi. All’origine del desiderio di Bonifacio c’è dunque una visione deformata di se stesso che lo sospingerà a diventare la caricatura di quell’Atteone messo in scena più tardi negli *Eroici furori*. Forma di vita analoga a quella irrisa tramite la figura dell’«insipido innamorato», il pedante Mamfurio si caratterizza tramite un desiderio dello stesso tipo. Se il primo rifiutava di *coinquinarsi* con l’alterità costituita dal femminile, la scienza del *magister* è un sapere ozioso e cieco al mondo. La grammatica e gli *autores* di Mamfurio sono infatti lettera morta perché danno vita a un enciclopedismo autoreferenziale e inutile per spiegare il reale. Niente di più lontano dalla semiotica proposta dal filosofo, tematizzata nel corso delle differenti opere. Come gli atomi e il vuoto danno vita alla totalità degli esseri, così i segni e le parole si mescolano e si dissolvono per esprimere il potere creativo del primo principio e animare la totalità degli infiniti mondi⁵⁸. Analogamente all’*ars memoriae* di Pierre de la Ramée, qualificato da Bru-

55. Proprio all’inizio della commedia, Bonifacio confida infatti maldestramente a Bartolomeo: «Io ho vissuto da 42 anni al mondo che *con mulieribus non sum coinquinato*. Gionto che fui a questa etade nella quale cominciavo ad aver qualche pelo bianco in testa, e nella quale per l’ordinario suol infreddarsi l’amore e cominciare a venir meno [...] all’ora fui preso da l’amor di Carubina» (*Candelaio* 286).

56. Uso deliberatamente questa parola equivoca in un contesto anacronistico, in riferimento alla famosa teoria di Sándor Ferenczi. Lo psicoanalista ungherese crea e utilizza il concetto di omoerotismo in riferimento alla sua teoria del narcisismo per designare uno stato intermedio tra l’autoerotismo e l’eterosessualità. Cfr. S. Ferenczi, *Nosologia dell’omosessualità maschile*, in *Fondamenti di psicoanalisi*, Guaraldi, Rimini 1972, pp. 110-23.

57. *Candelaio* 357-8.

58. Cfr. F. Raimondi, *Il sigillo della vicissitudine. Giordano Bruno e la liberazione della potenza*, Unipress, Padova 1999. Si vedano in particolare i capitoli II, V e VIII.

no come *arcipedante*, la grammatica del maestro Mamfurio blocca il flusso vitale del linguaggio e lo cristallizza in citazioni e definizioni nella lingua morta del tardo Umanesimo. Agli occhi del Bruno invece, il linguaggio può essere fedele alle cose solo se ne incarna la fecondità mentre, pretendendo di risolvere la realtà in una definizione, esso finisce inevitabilmente per togliere alle parole e alle cose il loro potere vitale, che è sempre in divenire. Secondo Bruno, il linguaggio non è una semplice rappresentazione delle cose, ma è a sua volta materia: attraversato dallo spirito (l'intelligenza ordinatrice dell'*anima mundi*), deve essere analogo alla natura, fonte inesauribile del vivente. La grammatica su cui si basa la conoscenza di Manfurio è l'opposto di tutto questo. La cultura promulgata dal *magister* non è che l'esaltazione di una civiltà fondata sulla separazione tra *civitas* e natura, vita e sapere. Per riprendere l'allievo Pollula, che si mescolava con gli uomini del popolo e rispondeva nella lingua corrente appresa dalla balia, il pedante esclama:

Mentre il tuo preceptore, con quel celeberrimo *apud omnes (etiam barbaras) nationes* idioma lazio, ti sciscita, tu *etiam dum* persistendo nel *commercio bestiis similitudinario* del volgo ignaro, *abdicaris a teatro literarum*, dandomi responso composto di verbi quali dalla balia *et obstetrice in incunabulis* hai susceputi *vel (ut malius dicam) suscepti*⁵⁹.

Tale forma di erudizione separa il mondo dei dotti da quello della gente comune e rende impossibile qualsiasi forma di comunicazione. Questo sapere che si fa *status* (Manfurio porta i simboli della sua *dignitas* accademica proprio come i *doctores* di Oxford) si arroga il privilegio di decidere quale sia la cultura di riferimento ed esclude a priori quelle forme che considera degenerate. Il pedante è l'intellettuale arroccato nella sua torre d'avorio, detentore di una scienza che è diventata autonoma e distaccata dalla realtà. Il suo rifiuto della lingua comune a favore di un latino caricaturale lo emargina dalla conversazione sociale e ne fa la vittima privilegiata degli ignoranti ma astuti sgherri, espressione della materialità e del senso comune della Napoli popolare. Attraverso la figura di Manfurio, Bruno critica così l'educazione e il sapere del suo tempo: una scienza che mirava a civilizzare l'uomo allontanandolo dalla natura e imponendo al reale una forma fissa ed esteriore. L'impatto con il "mondo reale" è abilmente messo in scena nelle ultime scene della commedia, quando i ladri travestiti da gendarmi, fraintendendo il discorso del dottore, lo trattano come un malfattore e lo conducono in prigione facendo leva sul *nonsense* delle sue goffe giustificazioni. La giustizia amministrata dai delinquenti è il degno

59. *Canelaio* 289-90.

contrappasso per punire l'inversione del reale operata dal pedante. Se la cosmologia aristotelica rinchioda il mondo entro «le fantastiche muraglia de le prime, ottave, none, decime ed altre, che vi s'avesser potuto aggiungere, sfere»⁶⁰, la grammatica di Mamfurio imprigiona la potenza materiale del linguaggio nelle gabbie delle formule fisse ereditate da *auctores* di cui bisogna riprodurre scrupolosamente il metro. Come nel caso della necromanzia di Scaramurè, la parola di Mamfurio è una violenza contro il reale. Le reiterate allusioni alla pederastia dei maestri di scuola, oltre a far riferimento ad un *topos* letterario diffuso, sembrano riproporre alcune delle considerazioni già espresse nel caso di Bonifacio. «È una *muliercula, quod est per ethimologiam "mollis Hercules", opposita iuxta se posita: sexo molle, mobile, fragile et incostante, al contrario di Ercole»*⁶¹ dichiara il pedante a proposito delle donne «*de quibus – aggiunge – illud "Longe fac a me"»*⁶². Il disprezzo di Manfurio per il sesso femminile è solo una forma di esaltazione della parte a scapito del tutto. Incapace di rendere conto del mondo come una totalità, la scienza di Manfurio ripropone la partizione scalare del reale propria del sapere e della teologia tradizionali e impone alla natura le rigide griglie dottrinali dell'aristotelismo. Egli, nella sua dignità professorale, rifiuta ogni «commercio» con le donne e la gente comune dimostrando come per lui la conoscenza sia solo un esercizio di sottrazione e di rifiuto di qualsiasi manifestazione del naturale. Lontana dalla forza vitale che anima la natura, la scienza del pedante è incapace di comprendere la realtà, anche se cerca di racchiuderla nelle gabbie di un'erudizione artificiale. Essa non è che l'*habitus* esterno e superficiale che altera e nasconde la sostanza delle cose, proprio come il mantello e gli ornamenti di Manfurio. Quando i briganti napoletani avranno fatto il loro lavoro spogliandolo della toga e dei paramenti professorali, il *magister* rivelerà la sua vera condizione: «Non ci ingannarrai, poltrone, con queste parole latine imparate per il bisogno. Tu sei qualche ignorante: si fossi dotto, non sarreste mariolo» sanzionerà impietoso Sanguino. Come il *Cantus Circæus*, il *Candelaio* mette in scena un'operazione di *adequatio* tra interiorità ed exteriorità, *res* e *verba*. Nel mondo rovesciato, l'unica forma di giustizia è esercitata da delinquenti travestiti da gendarmi. Portando allo scoperto l'artificio, i briganti-giustizieri rivelano così il vero volto dei tre personaggi della commedia che si ritrovano poveri, traditi e negati dai loro desideri. Tuttavia, proprio nelle loro nuove forme, essi si avvicinano più che mai alla verità che erano riusciti artificiosamente a celare. La lunga notte napoletana ci mostrerà così che «il tempo tutto toglie e tutto dà;

60. G. Bruno, *La cena de le Ceneri*, in *Opere italiane*, cit., p. 454.

61. *Candelaio* 292.

62. *Candelaio* 313.

ogni cosa si muta, nulla s'annihila». Il nostro compito di spettatori sarà quindi quello di riconoscere che «si non sott'un mantello, sotto un altro; si non in una, in un'altra vita» si nasconde un'identica natura e il pedante Manfurio è sempre lo stesso.

La terza incarnazione del medesimo vizio (un «insipido amore», fram-misto a «sordida avarizia» e «goffa pedanteria») è rappresentata dall'alchimista Bartolomeo. Se Bonifacio insegue un amore irragionevole e paradossale con mezzi insensati e Manfurio ama se stesso nel suo ruolo di esponente di un sapere superficiale e innaturale, Bartolomeo sogna la ricchezza ottenuta tramite l'alchimia. All'inizio dell'opera, il personaggio deride apertamente come irragionevole la relazione amorosa di Bonifacio. Esponendo l'oggetto del suo desiderio, però, egli dimostra di non essere da meno. Se infatti l'insipido amante affida il suo amore agli espedienti magici di un ciarlatano, l'alchimista si concede senza riserve alle imposture di Cencio. Quest'ultimo gli fa credere di conoscere il segreto della fabbricazione dell'oro e glielo rivela in cambio di una considerevole somma di denaro. Mentre Bonifacio paga un negromante per l'amore di una prostituta, Bartolomeo sperpera la sua fortuna nella speranza di diventare più ricco. Un desiderio mal indirizzato dona quindi luogo ad azioni incoerenti perché contrarie alla disposizione delle cose. L'avidità e l'illusione dell'apprendista alchimista di poter produrre magicamente l'oro è il correlativo dell'amore innaturale di Bonifacio, che a sua volta cerca di pervertire le leggi naturali così come la conoscenza autoreferenziale del pedante sogna di poter imbrigliare la potenza della natura entro le rigide gabbie di un sapere sterile e libresco. Tutti e tre sono vittime di un desiderio che nega il mondo e li rende prigionieri di se stessi. Simmetricamente all'erudizione di Manfurio, un ostacolo alla comprensione del mondo, il denaro si rivela la barriera che impedisce a Bartolomeo di vedere altro che il proprio riflesso. Chiuso nel suo laboratorio, l'avarico è cieco al mondo mentre dichiara il suo amore per «le signore Orelia ed Argenteria» fantasticando sulle sue future ricchezze. La sua esoterica ricerca della pietra filosofale è una forma di alienazione dalla vita reale che lo rende incapace di vedere la trappola in cui sta cadendo, così evidente per tutti gli altri. Allo stesso modo di Manfurio e Bonifacio, anche Bartolomeo è vittima di un'idea totalizzante e ha una visione unidirezionale della realtà. Ai suoi occhi esiste solo il denaro, principio e fine dell'universo. In aperta polemica con i filosofi che avrebbero localizzato il seme di tutte le cose «*in verbis, in herbis et in lapidibus*», l'alchimista proclama:

Li metalli, come oro et argento, sono il fonte de ogni cosa: questi, questi apportano parole, erbe, pietre, lino, lana, seta frutti, frumento, vino, oglio; et ogni cosa sopra la terra desiderabile, da questi si cava: questi dico talmente necessarii che,

senza essi, cosa nisciuna si accapa o si possiede. Però l'oro è detto materia del sole, e l'argento la luna: per che, toglì questi dui pianeti dal cielo, dove è la generazione delle cose? Dove è il lume dell'universo? Togli questi dui de la terra, dove è la partecipazione, possessione e fruizione di quelle? Però quanto avrebbe meglio fatto, quel primo animale, di porre in bocca al volgo quell'un solo soggetto di virtù, che tutti quelli altri tre senza quest'uno; se per ciò non è stato introdotto o, a fin che non tutti intendano e possedano quel che io intendo e possedo. Erbe, parole e pietre son materia di virtù a presso certi filosofi matti ed insensati, li quali, odiati da Dio, dalla natura e dalla fortuna, si vedono morir di fame, lagnarsi senza un poverello quattrino in borsa: per temprar il tossico dell'invidia ch'hanno verso pecuniosi biasmano l'oro, argento e possessori di quello. Poi quando mi accorgo, ecco che tutti questi vanno come cagnoli per le tavole de' ricchi: veramente cani che non sanno con altro che col baiare acquistars' il pane. Dove? a tavole di ricchi, di que' stolti, dico, che per quattro paroli a sproposito da quelli dette con certe ciglia irsute, occhi attoniti ed atto di meraviglia, si fanno cavar il pan di cascia o e danari dalle borse; e gli fanno conchiudere con verità che «*in verbis sunt virtutes*». Ma starebon ben freschi, si dal canto mio aspectassero effetto de le lor ciancie; atteso che non so ripascere d'altro che di quelle medesme, chi mi pasce di parole. Or facciamo conto di erbe le bestie, di pietre gli matti e di paroli gli saltainbanco, ch'io per me non fo conto d'altro che di quello per cui si fa conto d'ogni cosa. Il danaio contiene tutte l'altre quattro: a chi manca il danaio, non solo mancano pietre, erbe e parole, ma l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco e la vita istessa. Questo dà la vita temporale e la eterna ancora, sapendosene servire, con farne limosina; la quale pure si deve far con gran discrezione, e, non senza saper il conto tuo, devi privar la borsa dell'anima sua: però dice il saggio: «*Si bene feceris, vide cui*»⁶³.

Se il mondo di Manfurio si fermava a poche fonti letterarie sciorinate in modo puramente formale, quello di Bartolomeo non va oltre la sua *auri sacra fames*. Nel suo delirio di onnipotenza egli si lancia perfino in un'audace cosmogonia in cui l'oro, materia solare, e l'argento, materia lunare, vengono proclamati principi generatori del cosmo. Entro una tale visione del mondo, l'essere è solo un complemento dell'avere. Proprio per questo, quando il sortilegio *circeo* operato dal truffatore Cencio (nome di per sé emblematico) lo lascia senza un soldo, la sua stessa esistenza viene messa in discussione e il personaggio crolla su se stesso. Il desiderio che Bartolomeo persegue non è altro che un impulso egoistico, e il denaro che adora riflette la sua immagine e lo rende incapace di vedere altro che il suo riflesso deformato. Se la sua smodata avidità è una forma perversa di desiderio, lo è ancora di più perché si basa sull'alchimia, presentata come una scienza capace di trasgredire le leggi della natura. Proprio l'aggettivo *alchemico* era stato infatti impiegato a proposito di Bonifacio per descrivere il suo uso di mezzi capaci di mutare il corso delle cose e la speranza di Vittoria di trasformarlo in una

63. *Candelaio* 323-4.

pietra filosofale per assicurarsi un adeguato “pensionamento”. La giovane cortigiana, a differenza dei tre protagonisti maschili della commedia, è pienamente consapevole dell’inesorabile scorrere del tempo. Consia che la giovinezza è un bene effimero, intende sfruttarla al massimo per non dover intraprendere la professione di Lucia, la sua protettrice. Anche lei è quindi alla ricerca di una “pietra filosofale” per trasformare gli amori senili di Bonifacio in denaro, ma, a differenza di Bartolomeo, la sua scienza non si basa su chimere metafisiche. Vittoria, come la maggior parte delle persone comuni, sembra avere un’ottima comprensione di «come sta fatto il mondo» e si rivela capace di far aderire scrupolosamente le sue aspettative alla realtà:

Quando mi credevo di guadagnar una dote co l’amor di costui, sento dir che cerca d’affatturarmi, con l’avermisi formata in cera. E potrebbe giamai l’unita forza, fatta del profondo inferno, giunta alla efficacia che si trova ne’ spirti de l’aria e l’acqui, far ch’io possa amar un che non è soggetto amoroso? Si fusse il dio d’amore istesso, bello quanto si voglia, si sarà egli povero o ver – ché tutto viene ad uno – avaro, ecco lui morto di freddo; e tutto il mondo agghiacciato per lui. Certo, quel dir povero, over avaro, è un miserabile e svergognatissimo epiteto, che fa parer brutti i belli, ignobili i nobili, ignoranti i savii, ed impotenti i forti. Tra noi che si può dir più che reggi, monarchi ed imperadori? questi pure, si non arran *de quibus* si non farran correre gli *de quibus*, saran come statue vecchie d’altari sparati, a’quali non è chi faccia riverenza. Non possiamo non far differenza tra il culto divino e quello di mortali. Adoriamo le sculture e le imagini, ed onoriamo il nome divinos critto, drizzando l’intenzione a quel che vive. Adoramo ed onoramo questi altri dei che pisciano e cacano, drizzando la intenzione e supplice devozione alle lor imagini e sculture, perché, mediante queste, premiino i virtuosi, inalzino i degni, defendano gli oppressi, dilatino i lor confini, conservino i suoi, e si faccino temere all’aversarie forze: il re, dunque, ed imperator di carne ed ossa, si non corre sculpito, non val nulla. Or, che dunque sarà di Bonifacio, che, come non si trovassero uomini al mondo, pensa d’essere amato per gli belli occhi suoi? Vedete quanto può la pazzia! Questa sera intenderà che possan far contanti; questa sera spero che vedrà l’effetto della sua incantazione⁶⁴.

Conclusione:

il re, si non corre sculpito, non val nulla

Le toghe, i gioielli e le formule altisonanti dei tre personaggi sono in realtà vuote alla prova dei fatti. Per Vittoria, Gioan Bernardo e la gente comune è esattamente il contrario: una retorica stentata e una condizione di marginalità non impediscono loro di avere uno sguardo fedele e

64. *Candelaio* 347-8.

disilluso sul mondo. Al contrario, come il *Candelaio* vuole mostrarci, la periferia può rappresentare un punto di osservazione migliore perché meno esposto ai pregiudizi di una conoscenza astratta e autoreferenziale. Tuttavia, Bruno è ben lontano dal celebrare la “prospettiva degli ultimi” ricorrendo, per esempio, a miti come quello del *buon selvaggio* che cominciavano ad aver largo corso nella letteratura europea dell’epoca⁶⁵. Per capirlo, basta far riferimento al monologo di Vittoria, appena citato. È vero che la giovane donna ha una visione lucida e disincantata del mondo in cui vive. È un’abitante consapevole di una delle principali città del XVI secolo, di cui comprende e condivide i valori. Se non cede alle fantastiche bislacche e anacronistiche dei tre protagonisti, ella è comunque vittima delle ideologie del suo tempo, che Bruno mette in scena con notevole disincanto. Il discorso di Vittoria delinea a sua volta una vera e propria “metafisica del denaro” e delle sue virtù creative, anche se meno strampalata di quella di Bartolomeo. Tema costante nella commedia, così come in molte opere successive, la riflessione di Bruno sul denaro, sul suo potere trasformativo e sulle sue implicazioni etiche e politiche è indissociabile dalla sua frequentazione di capitali come Napoli, Parigi, Londra, profondamente trasformate dalle prime manifestazioni del regime capitalistico⁶⁶. Sebbene possa sembrare un argomento relativamente tradizionale, la commedia filosofica tratta questo tema con una radicalità che prima non sarebbe stata possibile. Le grandi scoperte geografiche, la formazione degli Stati nazionali ed altre trasformazioni più intime ma radicali, come le *enclosures* (che andavano progressivamente stravolgendo la geografia rurale inglese), stanno cambiando profondamente il mondo e le relazioni sociali. La Napoli del *Candelaio* è una città moderna, attraversata da importanti flussi di capitale che la alimentano e la metamorfizzano continuamente. Giordano Bruno sembra averlo capito bene: il denaro non è un bene statico, ma un flusso incessante che attraversa e vivifica la città moderna. Come fondamento della nuova civiltà urbana, il denaro dà forma e incarna le sue relazioni e i suoi desideri. Le parole di Vittoria e Bartolomeo lo esprimono in modo molto esplicito: nella nuova società mercantile, il denaro è soprattutto *de quibus*, il potere da cui tutto deriva. «Si [re ed imperatori] non arran de *quibus* si non farran correre gli de *quibus*, saran come statue vecchie

65. Per un’analisi delle posizioni di Bruno in merito al dibattito sulla condizione degli indigeni americani, si veda il recente contributo di M. Traversino Di Cristo, *Le débat sur la condition des indigènes américains au XVI^e siècle. Quelques pistes de réflexion*, in *Bruno et Montaigne. Chemins de la Modernité*, ed. par S. Ansaldo, R. Carbone, Classiques Garniers, Paris 2020, pp. 153-78, p. 153.

66. Sul ruolo del denaro nel *Candelaio*, cfr. F. Raimondi, *Incanti e contanti: Napoli e la crisi della città*, in Id., *La repubblica dell’assoluta giustizia*, cit. pp. 41-9.

d'altari sparati, a'quali non è chi faccia riverenza» afferma dissacrante la cortigiana, concludendo immediatamente dopo: «noi adoriamo le immagini». Perché il potere regio sia efficace, insomma, esso deve farsi figura e circolare attraverso uno specifico tipo di immagine; lo stesso vale per il culto divino. Questa osservazione ha un valore particolare alla luce del contesto culturale in cui l'autore la colloca. Nella Francia scossa dalle guerre di religione e nell'Europa della Controriforma – dove abbondavano le riflessioni estetiche e teologiche sullo statuto delle immagini sacre –, vincolare l'efficacia del culto divino a uno specifico tipo di effigie materiale non era certo privo di conseguenze. A maggior ragione, Bruno sembra qualificare il fatto che gli dèi esistono solo in virtù delle loro immagini, intendendo che un certo tipo di figurazione può quindi sostituire il reale o, più precisamente, che il reale ha valore solo in virtù delle immagini che gli si riferiscono. Le rappresentazioni liturgiche dei re, divinità mortali, sono proprio le monete che ne riproducono le effigi. All'alba del capitalismo, dunque, un nuovo tipo di immagine sembra essere diventato il depositario del significato della realtà: il denaro, vero motore scenico dell'azione del *Candelaio* e punto di convergenza dei desideri dei personaggi.