

# Un *Candelaio* che illumina ancora: Giordano Bruno autore e critico del teatro del Cinquecento

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

**L** 17 FEBBRAIO È PASSATO, INSIEME ALLA COMMEMORAZIONE DEL ROGO DI CAMPO DE' FIORI CHE QUATTROCENTO ANNI FA INCENERÌ LA PERSONA MA NON IL RICORDO DI UNA DELLE FIGURE PIÙ ESTREME E COMPLESSE DEL NOSTRO RINASCIMENTO: GRAZIE ANCHE AL SUO ESEMPIO POSSIAMO PARLARE DI RINASCIMENTO NON SOLO DELLA CULTURA, MA DELLA COSCIENZA, CHE IN GIORDANO BRUNO GIUNSE FINO ALL'ACCETTAZIONE DEL SUPPLIZIO ORRENDO CUI LO DESTINARONO I GIUDICI ROMANI, PUR DI NON RINNEGARE CHE LA PROPRIA FILOSOFIA ERA NON ERESIA, MA PENSIERO IN perfetta armonia con la religione cristiana.

Non si sente molto parlare di lui, nelle aule dei licei e delle università, spesso lo si fa di sfuggita durante le lezioni di storia della filosofia o, ancora più di sfuggita, durante i corsi di letteratura italiana: la tradizione accademica che lo ricorda è sicuramente più viva al Sud, dove negli Atenei napoletani si fa onore alla conterraneità con il grande Nolano e si tenta di diffonderne l'opera già di per sé ermetica, esoterica e resta al contatto con il *grande pubblico*.

Per ricordare Bruno a quattro secoli dalla sua morte ci accostiamo adesso ad un momento particolare dell'opera del domenicano, alla sua concezione del teatro, al *Candelaio*, la commedia pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1582 e che, ad un secolo dall'inizio della grande attività di riscoperta del dramma, della riesumazione delle commedie plautine e del trattato vitruviano, sembrava concludere una meravigliosa parabola dell'attività letteraria italiana, iniziata con la *Cassaria* dell'Ariosto, continuata con la *Mandragola* di Machiavelli, la *Calandria* del Bibbiena, le prove del Ruzante e dell'Aretino, la strepitosa *Veniexiana*, solo per citare alcune vette: rispetto al fervore della drammaturgia della prima metà del secolo (ci riferiamo alla commedia!), gli anni Sessanta e Settanta avevano sicuramente generato meno capolavori, di contro

all'incredibile sviluppo degli aspetti spettacolari del teatro e della diffusione di quest'ultimo come divertimento popolare, tanto che negli anni Ottanta del secolo il genere leggero si sarebbe rivolto anche verso altre soluzioni letterarie (Pieri:794-811).

Per tutta la prima metà del Cinquecento, inoltre, si erano confrontate le posizioni di vari letterati ed autori riguardo alla definizione di una normativa della scrittura della commedia, creando una vera e propria teoria del teatro chiamata a risolvere diversi problemi, da quello della lingua da adoperare in scena alle questioni stilistiche, in un clima di fermenti che avrebbe gettato le basi per il teatro di prosa come ancora oggi lo vediamo ed apprezziamo fino agli autori di tutto il Novecento (del nuovo secolo a venire ancora non sappiamo!): oltre ogni possibile divergenza, si era comunque concordi che le regole dettate dal buon Aristotele sulle unità di tempo, luogo ed azione, dovessero essere *a priori* rispettate, se non altro per l'omaggio dovuto *all'auctoritas*. Come ha documentatamente sottolineato Ettore Bonora, il dettame aristotelico giungeva preliminarmente mediato da altri autori, ed ogni italiano che avesse affermato o sottinteso di richiamarsi all'*auctoritas* aveva poi messo qualcosa di suo nell'interpretazione, che si trattasse del fine della commedia o della modernità del suo argomento (Bonora:148-150): molto spesso queste interpretazioni, richiami, citazioni o ringraziamenti (il più delle volte rivolti a Plauto e Terenzio) vengono fatti direttamente sulla scena, da un personaggio che porta a termine il compito di dare voce al ruolo istituzionale della commedia in cui recita, come se essa fosse coscientemente inserita in un insieme maggiore, di cui oggi abbiamo vera coscienza e che chiamiamo generalmente *la commedia del Cinquecento*. Addirittura, l'Aretino giungeva fino a postulare che il *discrimen* tra commedia e tragedia fosse segnato dal *tranquillo fine* di una *novella*: nel Prologo degli *Straccioni* del 1544, infine, Annibal Caro spiegava che l'infrazione alla regola dell'unità d'azione compiuta nel caso della sua commedia, che di azioni ne presentava tre, poteva essere giustificata con il fatto che solo dal complesso delle tre azioni la commedia sarebbe stata tale, anzi proprio la terza azione aveva lo scopo e l'effetto di realizzare l'essenza della commedia stessa (Bonora:153). Dove era finito il rispetto per Aristotele, per la comunanza di tradizioni e di obiettivi con gli antichi? Pubblicando quattro decenni più tardi il suo *Candelaio*, Bruno afferma la nuova posizione del teatro nei confronti della rappresentazione del mondo, attingendo alla propria visione filosofica e cosmologica: se infatti il teatro è una rappresentazione del mondo, bisogna che esso abbia come elemento portante il principio della variabilità, che

quando entra in rapporto con la ricerca di certezze nuove nel Rinascimento declinante, e in particolare con lo schema gnoseologico, addirittura cosmologico, che Giordano Bruno traduce nell'inquietante comicità del *Candelaio*, diventa avvertimento di un inganno, coscienza di un'apparenza; e la commedia a sua volta diventa mimesi di un mondo apparente. (...)L'accademia, che autorizza la commedia come genere letterario, incorpora il giullare con tutto il carico della sua imprevedibilità oscena diabolica carnevalesca e lo eleva di grado inserendolo nel rapporto, che la commedia rinascimentale appunto istituisce, tra il mondo qualificato e stabile della cultura e quello quotidiano e imprevedibile del vissuto: nello spazio della città, proprio del teatro comico.(Borsellino:104)

La lunga citazione dall'ammirevole *summa* analitica di Nino Borsellino era necessaria per avere un quadro del posto che la commedia di Bruno occupa nella concezione tutta particolare del teatro del sedicesimo secolo, nell'insieme di quelle *Morfologie del comico* che l'editore delle *Commedie del Cinquecento* ha voluto investigare nel fenomeno cui viene, nello stesso saggio, affidato il compito di porre le fondazioni europee del *teatro moderno* (Borsellino:98): nella sua introduzione al *Candelaio* uscito nella collana *Collezione di teatro* della Einaudi nel 1964, Giorgio Bárberi Squarotti sottolineava la polemicità di quest'opera nei confronti delle tradizioni petrarchesche e della cultura delle scuole, caratterizzandone l'essenza nel suo essere *uno degli esempi più caratteristici di unione di intrigo e invenzione linguistica* (Bruno:6) ed in questo modo limitandone la forza alle invenzioni sceniche, linguistiche, all'attacco che Bruno porta avanti nei confronti di linguaggi ormai sterili, incapaci di esprimere i portati della filosofia della natura o, più semplicemente, le sensazioni di chi è innamorato; ma se dobbiamo riconoscere la forza rivoluzionaria del Candelaio, dobbiamo cominciare dalla sua struttura e soprattutto dall'anticommedia, costituita da sei parti distinte ed a sua volta divisibile ancora in tre parti, secondo lo schema che segue:

a) *Sonetto e Dedicà*

b) *Argumento ed ordine della commedia*

c) *Antiprologo, Proprologo e Bidello*

I sei segmenti hanno tutti connessione con la commedia, anzi pur nella loro funzione dissacratoria, fanno parte di un processo *informativo* che da un lato prepara lo spettatore-lettore, dall'altro lo scoraggia, sembra promettergli che la rappresentazione non avrà mai luogo: già nella partizione a) vediamo evidente l'intenzione dell'autore di colpire la pedanteria dei critici, capaci di distruggere un'opera solo perché mancante di una presentazione autorevole, pedanteria ripresa nuovamente nella dedicatoria, che viene offerta, dopo lunga inquisitoria fila di domande, non a Sua Santità, a Sua Maestà Cesarea, o a Sua Serenità, ma alla dotta, saggia, bella e generosa Morgana, che dovrà pure farsene qualcosa: *e voi o l'attaccarete al vostro gabinetto o la ficcarrete al vostro candelaio* (Bruno:21) (questo è il primo accenno alla funzione equivoca dell'oggetto che dà il nome all'opera). A rafforzare invece la nostra proposizione iniziale è il *memento* che l'autore ci offre in fine di *dedicatio*: *Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente, uno, simile e medesimo*. (Bruno:22)

Se passiamo a leggere la parte b), ci accorgiamo che le tre descrizioni dell'argomento della commedia altro non sono che la relativizzazione di una serie di eventi rispetto al punto di vista espresso da ognuno dei tre personaggi principali (pur riconoscendo che nessuno di essi tre sarà presente continuamente sulla scena): Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio sono infatti coinvolti nell'azione in virtù e cagione

delle tre materie principali della commedia, amore, alchimia e pedanteria, ma naturalmente le materie potrebbero essere innumerevoli e comprendere dunque le prospettive di tanti altri personaggi (Vittoria, Scaramur , Gioan Bernardo, etc.); in questo modo, comunque, l'azione   almeno tripartita, tanto che davanti a noi si pongono tre differenti letture della commedia stessa, se vogliamo a tutti i costi essere antiaristotelici, tre azioni differenti e separate. Ancora una volta il principio della variabilit  viene applicato non solo dal punto di vista dell'azione in s , ma dalla prospettiva della lettura dell'opera letteraria: non possiamo infatti immaginare (al di l  degli evidenti limiti di rappresentabilit  della commedia stessa al giorno d'oggi) come possano queste tre letture effettivamente servire allo spettatore, mentre invece abbiamo l'impressione che tendano piuttosto a confonderlo, a riempirgli la testa di favole, sebbene in tal modo si ricevano importanti particolari sul comportamento dei singoli personaggi descrivendoci il punto di vista delle tre vittime, dei tre raggirati, chiamati a rappresentare tre categorie umane che vengono continuamente bersagliate, anzi durante lo svolgimento della commedia vengono addirittura distrutte, fiaccate in quello che hanno di pi  santo: Bonifacio, che con il suo nome ispira l'idea di un personaggio intriso di bont  ed amore, rappresenta infatti l'estrema beffa del petrarchismo inteso come vuota produzione di melensaggini ormai prive di ogni crisma letterario (il sonetto tutto in rima baciata della scena sesta dell'atto primo ne   mirabile esempio); Bartolomeo, che nell'immaginario studentesco doveva riecheggiare il Bartolo, summa delle opere del celeberrimo giurista Bartolo da Sassoferrato (1314–1357), viene qui a figurare un'altra grande passione del secolo, l'alchimia, scienza nel suo caso pi  subita che acquisita, visto che cade preda del raggio di un venditore di fumo, Cencio; infine Manfurio, che potremmo scrivere anche M'anfurio, vista la velocit  con la quale la sua iracondia si manifesta ogniqualvolta qualcuno abbia l'ardire di contraddire la sua scienza filologica, poetica ed oratoria, anch'egli beffato da tagliaborse sui quali fino all'ultimo momento cercher  di attirare l'attenzione degli astanti, gridando aiuto in un idioma talmente strambo (*Al involatore, al surreptore, al fure, amputator di marsupii ed incisor di crumene! Tenetelo, ch  ne porta via gli miei aurei solari con gli argentei!*) che nessuno lo comprender  (Bruno:87). Eccoli, gli antieroi della commedia, che devono scontrarsi con tutta una schiera di imbroglioni, ladri, prostitute, servi di tre cotte, ed insieme devono fare i conti con i differenti schemi linguistici, poich  se Manfurio parla per latinismi ed etimologie, Bartolomeo   instancabile produttore di metafore e di giochi di parole con cui condisce il suo linguaggio furbesco ed oscenamente ironico, coscientemente operando quanto per semplice ignoranza fa anche Sanguino che stigmatizza il parlare *delegante e latrinesco* (Bruno:43) del *magister*, Cencio e Scaramur  devono necessariamente paludarsi nella pseudoscientificit  del parlare, a che non venga fuori la verit  sulle loro doti soprannaturali, e non si scopra che altro non sono se non ciarlatani, mentre gli altri ingannatori, ladri e rapinatori, si impongono con la violenza, con la prevaricazione accentuata dal travestimento (da rappresentanti della giustizia) che si rispecchiano nelle loro parole, nelle frasi aggressive, sanguigne, che cercano in ogni motto dell'interlocutore un appiglio per far scaturire la bastonata, lo schiaffo, l'umiliazione.

# CANDELAIO

COMEDIA DEL BRV-  
NO NOLANO ACADEMI-  
co di nulla Academia; detto il fo-  
stidito.

IN TRISTITIA HILA-  
ris: in Hilaritate tristis.



IN PARIGGI,

Appresso Guoelmo Giuliano. Al  
segno de l'Amicitia.

M. D. LXXVII.

Dopo l'accanito gioco di prospettive dell'*Argomento*, quando sembra che tutto sia pronto per ben disporci ad ammirare la commedia, appare l'*Antiprologo*, prima parte della sezione c) del nostro schema iniziale di lettura: se *Sonetto* e *Dedica* hanno il compito di parodizzare gli orpelli dell'opera letteraria in generale, se l'*Argomento* vuole proporci la variabilità bruniana della lettura della commedia, una volta giunti alle ultime unità dell'anticommedia, *Antiprologo*, *Proprologo* e *Bidello* si pongono davanti a noi come le tre fiere della selva dantesca, costringendoci a muoverci con circospezione e prudenza nella nuova arena di aggressività linguistica che l'autore ci ha preparato. L'*Antiprologo*, che in effetti ha la vera e propria funzione del prologo come la troviamo in numerosi altri esempi del teatro cinquecentesco, inizia a raccontarci le vicende degli attori, tutti fiaccati da insormontabili problemi organici, passando alla descrizione dell'opera stessa, *barconaccio dismesso* (Bruno:30), per giungere alla descrizione dell'autore, *ch'ave una fisionomia smarrita* (Bruno:31) e parlare infine di se stesso, come antonomasia dell'attore ma anche dell'uomo del popolo come lo ritroveremo nelle epopee miserrime di Ruzante: *ho tanta de la fame, tanta de la fame, che si me bisognasse vomire, non potrei vomir altro che il spirito; si me fusse forza di cacare, non potrei cacar altro che l'anima, com'un appiccato*. (Bruno:31). Primo personaggio che esprime con l'asprezza del linguaggio un lamento che poi si fisserà nei tipi della commedia successiva e della Commedia dell'Arte, l'*Antiprologo* bruniano grida al cielo la sua disperazione, ritornando nella traccia dell'esperienza della poesia verista, oscena e maledetta che mette insieme i minori e proibiti della nostra letteratura (pensiamo soltanto a Cecco Angiolieri ed a Francesco Berni): Machiavelli ce ne aveva dato un prototipo, con altre motivazioni, nel suo Nicia, dottore presuntuoso e marito cornificato della *Mandragola*, che con le sue espressioni trasudanti significanti fecali, cruenti e triviali, conferma da un lato la propria vuotaggine, dall'altro si pone automaticamente ad un livello inferiore rispetto a Callimaco; il prototipo machiavelliano non risente però della profonda opera bruniana di avvicinamento della letteratura alla realtà del suburbio napoletano, forse più prossima alla meravigliosa avventura di Andreuccio da Perugia nel *Decameron*, non foss'altro per la presenza di prostitute, ladri, ma soprattutto della indimenticabile figura dello Scarrabone, gigante in penombra e simbolo del pericolo ignoto, appena visibile ma inquietante che è pronto ad aggredirci saltando come tigre dal profondo dei bassifondi metropolitani. Una volta lanciata la sua filippica contro la incongruenza della commedia e dei suoi protagonisti, vera e propria critica dell'arte della commedia, l'*Antiprologo* lascia il posto al *Proprologo*, che svolgerà alcune delle funzioni tradizionalmente affidate al *Prologo*: presenterà i luoghi della scena, e si esibirà subito dopo in una descrizione dell'azione che pare davvero un fuoco d'artificio della favella umana, un mirabile esempio dell'accumulo esornativo che trionferà nel barocco e che sarà prima materia stilistica di un altro grande campano, il grande Giambattista Basile. Il *Proprologo* descrive i protagonisti virtuali della commedia, poi le reazioni degli amanti, le mille espressioni degli occhi delle donne, la vuota maestà di Manfurio, in girandole coloratissime di epiteti, variazioni di significati, accatastamenti di verbi in sinonimia o in contrasto, farneticari di paratassi che non sarà difficile, per il lettore accorto, ritrovare pari pari in gran parte

dei racconti de *Lo cunto de li cunti*, anzi nello stesso idioma napoletano o napoletanoide, che in fondo costituisce la lingua di fondo del *Candelaio* (sul plurilinguismo come caratteristica fondamentale del teatro del Cinquecento si veda Folena:119-147). Il discorso del *Proprologo*, immancabilmente, si chiude con un'altra critica alla commedia nel suo insieme, poco *di bello e nulla di buono* (Bruno:35), cui segue immediatamente l'ultima figura introduttiva, il *Bidello*: di fronte a questa ennesima profanazione del genere stesso, che pare anticipare le nuove letture del teatro del Novecento, lo stesso Bruno sembra reagire, sdegnato, a chi domanda cosa c'entri il bidello con la commedia, spiegando che ogni innovazione ha un principio, una prima volta, e se prima che fossero viste commedie nessuno aveva visto commedie, allora anche la commedia, una qualche volta, ha cominciato ad essere, ad esistere, ad essere vista, poiché il Bidello pone proprio l'accento sull'esser visti: *e dove mai fuste visti, prima che voi fuste?* (Bruno:35) Nell'ultima partizione dell'anticommedia l'autore si desta e, leonino, costringe l'uditorio a prendere atto della particolarità di quel suo *soggetto*: dopo aver più volte accarezzato con le *banderillas* della derisione, della messa in ridicolo, dell'ostentata oscenità e dell'insulto all'autorità letteraria costituita il toro della commedia del suo secolo, Bruno ne festeggia la morte e la rinascita aprendo davanti a noi il sipario del suo *Candelaio*.

## BIBLIOGRAFIA

- |            |      |   |
|------------|------|---|
| Basile     | 1986 | Giambattista Basile, <i>Lo cunto de li cunti</i> (edizione a cura di Michele Rak), Milano   |
| Bonora     | 1970 | Ettore Bonora, <i>Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento</i> , Milano   |
| Borsellino | 1989 | Nino Borsellino, <i>La tradizione del comico. Letteratura e teatro da Dante a Belli</i> , Milano  |
| Bruno      | 1993 | Giordano Bruno, <i>Candelaio</i> (edizione a cura di Giorgio Bárberi Squarotti), Torino   |
| Folena     | 1991 | Gianfranco Folena, <i>Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale</i> , Torino  |
| Pieri      | 1994 | Marzia Pieri, <i>Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte</i> In: Franco Brioschi – Costanzo Di Girolamo (a cura di) <i>Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi</i> . Vol.II, Torino |